



М. Мейлах

ПОЭЗИЯ И МИФ

Избранные статьи



STUDIA PHILOLOGICA

S T U D I A P H I L O L O G I C A



М. Мейлах

ПОЭЗИЯ И МИФ

Избранные статьи



К 70-летию со дня рождения автора

2-е издание



Издательский Дом ЯСК
Языки славянской культуры
Москва
2018

УДК 80/81
ББК 83
М 45

Издано при участии Юрия и Яны Тороховых

Мейлах М. Б.

М 45 Поэзия и миф. Избранные статьи. — 2-е изд. — М.: Издательский Дом ЯСК: Языки славянской культуры, 2018. — 1056 с., ил. — (Studia philologica.)

ISBN 978-5-94457-322-3

Книга представляет собой сборник избранных статей автора, примыкающего к Московско-тартуской семиотической школе (ныне Заслуженного профессора Страсбургского университета), по различным вопросам филологии, писавшихся на протяжении полувека. Их тематика связана с историей и теорией литературы, лингвистикой, семиотикой, текстологией и комментарием, поэтикой, стиховедением, анализом текста, вписанными во всеобщую историю культуры. Статьи объединены лингвистическим подходом к поэтическому тексту, поисками его мифологических, мифопоэтических и культурно-антропологических корней. Сюжеты статей относятся к таким областям, как востоковедение и библистика, мелическая поэзия Древней Греции, поэзия трубадуров, русская поэзия от Пушкина, акмеистов и футуристов до обэриутов и Бродского, творчество Джойса и Набокова. Книгу завершают «филологические воспоминания» об учителях автора и диалоги с писателями, поэтами и его коллегами — выдающимися филологами, которым автор благодарен за поддержку, консультации и помощь.

УДК 80/81
ББК 83

*В оформлении переплета использован фрагмент фрески
Рафаэля «Аполлон и музы на Парнасе». Станца делла Сеньятура, Ватикан.
На задней стороне: фото автора — фотоаграмма светлАны ивАновой*

ISBN 978-5-94457-322-3



© Мейлах М. Б., 2017
© Издательский Дом ЯСК, 2017

Электронная версия данного издания является собственностью издательства, и ее распространение без согласия издательства запрещается.

СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	11
I. BIBLICA ET MYTHOLOGICA	
«Не оглядывайся!»: где, когда и позади кого оглянулась Лотова жена?	19
«Возвращение Эрота»: <i>δηῦτε</i> — ключевое слово древнегреческой мелической поэзии	44
О новых и новейших мифологизирующих системах	51
II. МИФ, ПОЭЗИЯ И ВЛАСТЬ	
1. Поэт и царь	
Поэзия и власть	71
«Внутри горы бездействует кумир...». К сталинской теме в поэзии Мандельштама	96
2. Поэт и царь: аспекты пушкинского мифа	
«Водились Пушкины с царями...»	105
«Выше... Александрийского столпа»	135
Детективный Пушкин, или «История одного преступления»	142
Немного «дантесоведения»	151
«Евгений Онегин». Предисловие к новому французскому переводу	164
3. Mythopoesis: три примера	
Об одном экзотическом подтексте «Стихов о неизвестном солдате»	174
(Mytho)poesis oberiutiana. Заметки к построению обэриутской (мифо)поэтики-1.	181
Хармс и герметизм. [Заметки к построению обэриутской (мифо)поэтики-2] ...	184

4. Mythopoesis: время и пространство

«Дальняя любовь» трубадура Джауфре Рюделя: мифологизация мотива . . .	191
«Явление стиха». Об одном «топографическом» стихотворении Бродского .	209
Futurum Nabokovi: рассказ Набокова «Ланселот»	213

III. МИФ О ПОЭТЕ

1. Поэт, имя, образ: Ахматова

Об именах Ахматовой. I. Анна	219
Альбом Ахматовой 10-х — начала 30-х годов	241
Образ Ахматовой глазами современных художников (1990)	261
Ахматова и Данте (в соавторстве с В. Н. Топоровым)	263
«You cannot leave your mother an orphan»: о джойсовском эпиграфе у Ахматовой	307

2. Поэт, имя, образ: Хармс

<i>Хармс/Чармс</i> : источники и значения псевдонима	323
Даниил Хармс: последний петербургский денди	335

3. Имя в культуре

«My dearest Leningradievna!» Традиция русификации имен танцовщиков «Русских балетов».	368
--	-----

IV. ПОЭТИКА, ТЕКСТ, КОММЕНТАРИЙ, ПЕРЕВОД

1. Текст и комментарий

О комментарии	381
«Заклинание» Анны Ахматовой	384
Commentariuncula textologica	388
Commentariuncula nabokoviana (Заметки преимущественно к «Дару»)	408
Intertextuality and (Meta)poesis: Some enigmas of Nabokov's 'Seven Poems' . .	431

2. Грамматика поэзии

A propos des anagrammes	447
Ахматова — «турчанка обморока». Пример ирано-славянской грамматической интерференции в поэтическом языке Хлебникова	457
«аснОва письмА слухавАя». Об орфографии Ильязда: «аслаабличья. питЁрка дЕйстф»	467
Еще о «грамматике поэзии» Александра Введенского	481
«Что такое есть Потец?»	488

«Здравствуй, Боря» — «Здравствуй, море». К вопросу о хлебниковских источниках у обэриутов	498
3. Поэзия и живопись	
Поэзия и живопись: случай обэриутов	501
4. Из истории поэтики	
Поэтика Даниила Жуковского (в соавторстве с С. В. Поляковой)	525
5. Из истории перевода	
Иван Аксенов — переводчик елизаветинцев	548
6. Еще о поэтике ОБЭРИУ	
Материалы к поэтике Введенского	568
7. Из истории и антиистории обэриутоведения	
Oberiutiana historica, или «Истории обэриутоведения. Краткий курс», или краткое «Введение в историческое обэриутоведение»	604
Oberiutiana tartuensisa, или У истоков обэриутоведения: Тарту, 1965—1967	670
Трансцендентный беф-буп для имманентных брудесс. Рец. на: Даниил Хармс. Полное собрание сочинений / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. Т. 1—6. СПб.: Академический проект, 1997—2002	689
V. ИЗ НАУЧНОЙ ЖИЗНИ ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ	
От автора	701
1. Вокруг Пастернака	
Вторые Пастернаковские чтения в Москве (1989)	702
Пастернаковские торжества в Москве (1990).	708
Юбилейный год Пастернака в России и в Англии (1990).	710
«Мы никогда не были ни беженцами, ни эмигрантами». Разговор с Жозефиной Пастернак (1990).	723
2. Вокруг Набокова	
Первая Набоковская конференция на родине писателя (1990).	727
Набоков, модернизм и постмодернизм (1995)	734

3. Varia

Михаил Кузмин и русская культура XX века. Научная конференция в Ленинграде (1990)	738
Четвертые международные Булгаковские чтения в Ленинграде (1990)	743
Пятые Тыняновские чтения (1990)	747
Юбилейная сессия «Понятийника русского авангарда» (1990)	752
Вторые Мандельштамовские чтения в России (1991).	755
Петербург под тропиком Рака. Об одной экзотической конференции: «Архипелаги. В поисках мифа» (2000).	762

VI. ИЗ ДИАЛОГОВ И ВОСПОМИНАНИЙ

1. Из воспоминаний

Пожизненно заключенные. Небеглые заметки об одной беглой библиотеке	767
Заметки об Анне Ахматовой	770

2. Вокруг сэра Исаяи Берлина

«Был недолго ты моим Энеем...». Разговор с сэром Исайей Берлином	789
«Он не столько “мыслитель”, сколько “размыслитель”...». Беседа с Иосифом Бродским о сэре Исаяе Берлине	800
Памяти сэра Исаяи Берлина	802

3. Вокруг Иосифа Бродского

Три поездки в Норенскую. По записям того времени	805
Из разговоров с Иосифом Бродским	
«Жизнь тогда носила приблизительный и такой среднеинтуитивный характер...».	816
«Поэт сам узнает по темпераменту своего предшественника...».	826
«Он умер в январе, в начале года...»	
Прах Иосифа Бродского предан земле в Венеции.	832
«Он умер в январе, в начале года...». Вечер памяти Иосифа Бродского в Лондонском университете	835

Приложение

Освобождение от эмоциональности. Интервью, взятое Валентиной Полухиной у Михаила Мейлаха (30 мая 1989, Париж) . . .	837
--	-----

4. Несколько писателей

«Я был отравлен — не Марксом, а Гегелем, это более серьезное несчастье». Разговор с Чеславом Милошем	848
---	-----

«Русская литература началась с Пушкина». Разговор с Анри Труайя	854
«Не прошло и семидесяти лет...». Нина Берберова в России	859

5. Из разговоров с филологами

Русский ученый в оксфордском интервью. Разговор с кн. Дмитрием Оболенским	874
«А синтаксис — просто какой-то Моцарт!..» Разговор с Омри Роненом	878

6. Necrologia

Памяти Нины Александровны Жирмунской	890
Памяти Сергея Сергеевича Аверинцева	892
«В наш век демифологизации мыслить мифологически». Памяти Владимира Николаевича Топорова	896

VII. PHILOLOGUS SUM

1. De professoris

Об учителях. Из филологических воспоминаний	903
Mein Fach ist Romanistik.	903
Мои учителя: классики	915
Академик Жирмунский	921
Учителя: семитология	926
Учителя: alii aliaque	928
София Викторовна Полякова, или Об одном прециозном идеолекте	934

2. Италияномания

«Слаще пеня итальянской речи...». Из филологических мемуаров	943
--	-----

3. Вокруг Николая Харджиева

Памяти Николая Ивановича Харджиева	949
«Человек, очень сродный поэзии...». Из разговоров с Николаем Ивановичем Харджиевым (1989—1995)	960
Листая каталоги	981
«Утехи младших школяров...». Семнадцать писем Н. И. Харджиева.	994
Николай Харджиев. Из последних записей	1006

Указатель имен (сост. М. Л. Максимовой)	1017
Summary	1054

*Светлой памяти Вяч. Вс. Иванова
посвящая эту книгу*

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлежащая книга представляет собой сборник избранных статей по различным вопросам филологии, писавшихся на протяжении почти полувека. Сегодня слово «филология» употребляется все реже и реже, сохраняясь по традиции разве что в названиях университетских факультетов, однако по своему смыслу оно по-прежнему объединяет все науки, связанные с языком и текстом — языковедение и то, что сегодня называют нелюбимым мною словом «литературоведение», а сюда, в свою очередь, входят история и теория литературы, текстология и комментарий, а также поэтика, стиховедение, анализ текста, вписанные во всеобщую историю культуры. Именно филологами в полном смысле слова были мои учителя — начиная от превосходных университетских педагогов до академика В. М. Жирмунского, моего руководителя в аспирантуре, приобщившего меня к средневековой провансальской поэзии трубадуров, и до «некоронованного академика» И. М. Тронского. Достаточно сказать, как проходил его античный семинар, который я посещал в течение нескольких лет. Перед началом изучения каждого памятника Иосиф Моисеевич читал несколько лекций, представлявших собой введение историко-литературного, лингвистического и библиографического характера. Занятия, если памятник был поэтический, начинались с метрического разбора, потом разбиралась этимология каждого слова на широком индоевропейском фоне, часто дополняемая материалами новейших публикаций. Затем следовало обсуждение всевозможных историко-литературных, мифологических и культурно-исторических связей. Широта комментариев Иосифа Моисеевича, по его склонности к компаративизму, не имела границ. Так, по поводу сцены изгнания Аполлоном Эриний из храма в «Эвменидах» Эсхила, названной им «сцена типа изгнания», он прочитал целую лекцию, в которой, помимо евангельского примера изгнания торгующих в храме, привел еще много других. Не менее интересный экскурс он посвятил знаменитому «связывающему», обращенному к «матери-ночи» гимну-заклинанию Эриний, которым они «опутывают» отцеубийцу-Ореста, с параллелями, распространяющимися от древнейших заговоров до поэзии нового времени.

Подобная же широта филологических подходов свойственна моим учителям более младшего поколения, постепенно становившимися моими коллегами. Начиная с аспирантских лет я принимал участие в Летних школах семиотики при Тартуском университете и имел честь быть принятым в круг замечательных ученых, известный под названием Московско-тартуской семиотической школы. Мне, в частности, несколько раз довелось работать в соавторстве с акад. В. Н. Топоровым, и я продолжаю восхищаться академиком Вяч. Вс. Ивановым, обогатившим присущую ему уникальную филологическую широту новыми подходами из области антропологии и естественных наук. Многие можно было бы сказать в этом контексте и о других учителях, как И. М. Дьяконов — в области семитологии, И. Г. Левин и Е. М. Мелетинский — фольклористики или М. И. Стеблин-Каменский — средневековой поэтики, о коллегах и друзьях, как С. С. Аверинцев или Омри Ронен.

Собственные мои филологические интересы во многом определила любовь к поэзии, которую, как и музыку, лежащую у ее истоков, я, далеко не в одиночестве, продолжаю считать высшим достижением в области художественного выражения, на какое способен человек. Необычным образом, изначальная любовь к поэзии была еще в мои юношеские годы многократно усилена встречей с двумя поэтами, которые по сей день представляются мне человеческим воплощением самой поэзии: с Анной Ахматовой, общение с которой было не столь долгим, но оказало на меня колоссальное влияние, и с Иосифом Бродским — наши отношения, значительно более тесные и продолжительные, были на тринадцать лет прерваны его эмиграцией. Что же касается интереса к поэзии с точки зрения собственно научной, то под влиянием упомянутых выше ученых я довольно рано пришел к пониманию формирующего значения мифологических моделей сознания не только в отношении древней поэзии, но в непрерывной поэтической традиции дошедших до нашего времени; обратной же стороной этих процессов мне представляется собственная способность поэзии к порождению мифов. Еще одной чертой поэтического текста, которую он разделяет с мифом, является его феноменальная смысловая емкость, способность, словами В. Н. Топорова, к порождению бесконечно углубляющихся смысловых рядов и, наконец, заложенная в поэтическом тексте возможность столь же бесконечной референции, обнаруживаемой при анализе подтекстов. Эти три основных подхода, дополняемых, разумеется, множеством других, более конкретных, во многом определяют метод, который читатель может видеть в статьях, вошедших в эту книгу.

Что касается их материала, то среди анализируемых источников читатель может найти тексты, относящиеся к различным эпохам и литературным направлениям — от библейских и античных до Пушкина, акмеизма (Ахматова, Мандельштам), футуризма (Хлебников), обэриутов, поэзии Иосифа Бродского. Книга открывается статьей, посвященной интерпретации библейского стиха, загадка которого преследовала меня всю жизнь с тех пор, как, будучи аспирантом Института языкознания, я одновременно занимался семитологией на Восточном факультете университета.

И если спустя почти полвека мне удалось найти удовлетворительное лингвистическое решение, это стало возможным благодаря приложению к объяснению собственно лингвистическому данных из области сравнительной мифологии. С этой работой перекликается статья следующего основного раздела «Поэзия и миф» (давшего название всей книге) — «“Возвращение Эроса”...», посвященная интерпретации формы и смысла термина, который впервые встречается в так называемом «Гимне Афродите» Сафо, древнейшем лирическом стихотворении в европейской традиции, затем утверждается в лирике анакреонтической, а отражения и аналоги его обнаруживаются во всей мировой любовной поэзии. В «призывном гимне» богине, которую поэтесса вызывает, чтобы та помогла ей в любви, термин этот, выражающий категорию повторения, служит ссылкой на прецедент наподобие того, как шаманы, призывающие духов, ссылаются на то, что те уже прежде оказывали им помощь (подразумевается, что, стало быть, могут оказать ее снова), в чем можно видеть, наряду с остраненностью языка и функцией метрической формы в ее связи с музыкой, еще одно доказательство магического происхождения поэзии.

Необычный по форме, этот термин представляется реликтом существовавшего в индоевропейской поэтической традиции (в частности, у Гомера) противопоставления «языка людей» — «языку богов», на которых одни и те же объекты обозначались различными словами: к богам, чтобы быть услышанными, следовало обращаться на их языке, отличном от человеческого, а также, дабы усилить его проникающую силу (и одновременно сохранность текста от порчи), особым образом упорядоченного.

В более широком контексте, заложенная в человеческом сознании универсальная тенденция к мифологизации отнюдь не ограничена древним периодом: возвращаясь к предыдущему разделу, статья, посвященная новым и новейшим мифологизирующим системам на примерах мессианских чаяний XVII—XVIII веков и различных эзотерических учений двадцатого, недвусмысленно демонстрирует, что в новое время эта тенденция не только в полной мере сохраняет свое значение, но на фоне бурного прошедшего столетия значительно активизировалась.

Подраздел «Поэзия и власть» открывается статьей, где на основе примеров из древневосточной (библейской, античной, древнеиндийской, иранской) и европейской литературы нового времени обосновывается основная мысль автора о том, что извечное противостояние царя и пророка, королей и пап, властителя и поэта не сводится к преследованию первыми — вторых, а является формой конкуренции, восходящей к различию изначальных магических функций тех и других.

В дальнейших статьях противостояние «царя и поэта» прослеживается на примере Мандельштама, автора одновременно антисталинского стихотворения, стоившего ему жизни, и «оды» Сталину. Мифологические мотивы имеются и в других его стихах, в частности в стихотворении о спящем внутри горы кумире, в котором угадываются черты Сталина.

Мотив «поэт и царь», как частный случай реализации древней мифологемы, присутствует во всей русской поэзии, начиная с оды XVIII, но в наибольшей степени выражен у Пушкина. В данном сборнике целый подраздел составлен статьями о взаимоотношениях Пушкина с властью, с детальным исследованием этого мотива в пушкинском тексте (в том числе в «Памятнике») как мотива соперничества. Другие аспекты «пушкинского мифа» в более узком, «прикладном» смысле слова рассматриваются в статьях о его вымышленных дневниках и о его взаимоотношениях с Дантесом, а также в переводе нашего Послесловия к новому французскому переводу «Евгения Онегина».

В следующем подразделе, озаглавленном «*Mythopoesis. Три примера*», говорится о преломлении в «Стихах о неизвестном солдате» Мандельштама еще одной экзотической мифологемы, заимствованной на этот раз из учения Гюрджиева, а именно о духовно спящем человечестве как пище для луны. Далее в том же разделе рассматривается отражение универсально распространенных мифологических мотивов в поэзии обэриутов, интересных не только с точки зрения их заимствования, но и как материал для реконструкции их собственного поэтического универсума. Третий пример — в форме рецензии на книгу о герметических мотивах в творчестве Хармса, весьма своеобразно использовавшего всевозможные сюжеты не только из мифологии (в том числе египетской и, конечно, античной), но также из оккультизма, герметических учений и магии.

Тема мифологизации имени и ее практического приложения продолжена в вынесенной в приложение к этому разделу статье о традиции русификации имен танцовщиков «Русских балетов» Сергея Дягилева, подхваченной затем во всем мире, за которой стоит, условно говоря, «миф о русской балерине».

Сборник продолжен третьим фундаментальным филологическим разделом, также составленным несколькими подразделами. Первый, «Текст и комментарий», включает, во-первых, одноименную статью, заканчивающуюся афоризмом: «филолог начинает с диссертаций, книг и статей, а в конце своего пути отдает свое время комментарию». Еще одна статья, *Commentaruiacula textologica*, посвящена описанию различных текстологических казусов из личного опыта автора — первого издателя поэзии обэриутов, составителя первого, наиболее полного собрания поэзии Ахматовой после отмены советской цензуры, а также изучавшего тексты русской поэзии, часто, по вине той же цензуры, неканонические.

Второй подраздел, «Грамматика поэзии» (термин Р. О. Якобсона), открывается статьей об иранских источниках поэтического метаописания Ахматовой как *турчанки обморока* у Хлебникова. В другой статье вопрос о хлебниковских же источниках, на этот раз у обэриутов, рассматривается на материале мотива обращения к морю в творчестве поэта Введенского. Прделанный еще в одной статье историко-морфологический анализ его же неологизма *потец*, составляющего сюжетообразующий мотив его одноименного произведения, позволяет судить о необычайной лингвистической чуткости поэта, к которой автор, иллюстрируя ее

многочисленными примерами, возвращается в статью *«Еще о “грамматике поэзии” Александра Введенского»*.

Следующие два подраздела связаны с историей, один — поэтики, другой — художественного перевода. Первый содержит статью (в соавторстве с С. В. Поляковой), представляющую собой изложение и анализ малоизвестной поэтики Даниила Жуковского — репрессированного в 1938 году молодого поэта и ученого.

Второй подраздел — «Из истории перевода» посвящен уникальной странице истории русской переводческой практики в области стихотворной драмы. В эпоху, когда традиция авторского перевода в духе начала XIX века отошла в прошлое и переводческое искусство выродилось в своего рода индустрию, а более конкретно — в разгар мировой войны, Иван Аксенов, близкий к футуристам поэт и художественный критик, будучи призван в действующую армию, совершает, кажется, невозможное. В этих условиях он переводит серию пьес драматургов-елизаветинцев — современников Шекспира Дж. Уэбстера, С. Тернера, Дж. Форда, которые издает отдельной книгой; едва ли, однако, этот переводческий опыт, проанализированный в статье, можно назвать удачным, хоть он и производит известное впечатление.

Эти две последние статьи служат переходом к «исторической» части сборника: я счел за благо включить в него ряд материалов, заметок, воспоминаний и бесед, имеющих, как представляется, историко-литературный интерес. Таковы сообщения о нескольких наиболее интересных конференциях эпохи перестройки, связанных с именами Михаила Кузмина, Бориса Пастернака, Осипа Мандельштама, Владимира Набокова, Михаила Булгакова, о продолжающихся по сей день Тыняновских чтениях в Латвии и о прекратившихся со смертью Александра Флакера загребских встречах в рамках «Понятийника русского авангарда». В книгу также вошли мои собственные воспоминания об Анне Ахматовой, Иосифе Бродском, в том числе о поездках к нему в ссылку, записи бесед с несколькими писателями (Ниней Берберовой, Чеславом Милошем, Иосифом Бродским) и философами, в том числе с сэром Исайей Берлином, а также с выдающимися филологами Николаем Харджиевым, кн. Дмитрием Оболенским и Омри Роненом, наконец, небольшие «филологические воспоминания» об ушедших старших коллегах — о классике и византинисте, моем учителе С. В. Поляковой (эти последние воссоздают атмосферу целого пласта ленинградской интеллигенции), Н. А. Жирмунской, акад. В. Н. Топорове, и друзьях, как С. С. Аверинцев*.

Книга находилась в производстве, когда пришло печальное известие об уходе Вячеслава Всеволодовича Иванова — учителя и старшего коллеги, ученого возроденческого масштаба, чьими бесценными советами я пользовался на протяжении более чем полувека. Его светлой памяти я посвящаю эту книгу.

* Выражаю благодарность Нине Ставиской и Юрию Арпишкину за помощь при подготовке этой книги к печати.

– I –

BIBLICA ET MYTHOLOGICA

«НЕ ОГЛЯДЫВАЙСЯ!»: ГДЕ, КОГДА И ПОЗАДИ КОГО ОГЛЯНУЛАСЬ ЛОТОВА ЖЕНА?*

Четыре фантома
сквозь ветер и тьму
брели из Содома
(зачем, почему?).
Николай Харджиев

«Жена же *Лотова* оглянулась позади его и стала соляным столпом». — История, рассказанная в 19-й главе Книги Бытия, трактуется как этиологический миф, объясняющий особенности пейзажа на южных берегах Мертвого моря, который несет следы экологической катастрофы. По современным представлениям, катастрофа эта могла произойти в конце второго тысячелетия до н. э., т. е. незадолго до прихода из Месопотамии в Палестину западносемитских племен, что отражено в повествовании о переселении в Ханаан Авраама и племянника его Лота. Наказание Содома и Гоморры, городов, которые Бог ниспроверг за их грех, пролив с неба дождем серу и огонь¹, и как следствие, «the waste land» на их месте — мотивы эти стали повторяющимся библейским², потом европейским культурным топосом. Причудливые

* Исследования по лингвистике и семиотике: Сборник статей к юбилею Вяч. Вс. Иванова. М.: Языки славянских культур, 2010. С. 436—445. (Краткая публикация: *Мейлах М. Б.* Позади кого оглянулась Лотова жена? // Сборник статей памяти академика А. Церетели. Л., 1972. С. 68—72).

¹ Города «пятиградия», в число которых входили Содом и Гоморра, по сей день археологически не локализованы (возможно, они находятся на дне Мертвого моря), а попытки отождествления их названий с топонимами в текстах из Эблы привели к полемике, весьма далекой от научной (Петтинато, Арки, Фридман).

² Deut 29:23, 32:32; Isa 1:9—10, 13:19; Jer 23:14, 49:18, 50:40; Lam 4:6; Ezek 16:44—58; Amos 4:11; Zeph 2:9; Matt 10:15, 11:24; Lk 10:12; Rom 9:29; 2 Pet 2:6; Jud 7.

окаменелости самой различной формы встречаются на берегах Мертвого моря по сей день; одна из них, на горе Джебель Ушдум («Содомской»), напоминающая человеческую фигуру, традиционно считается «Лотовой женой», окаменевшей, поскольку, вопреки запрету оборачиваться (Gen 19:17), **оглянулась (Gen 19:26), в традиции** — на покидаемый город, подлежащий уничтожению. Как «памятник неверной души» соляной столп упоминается в неканонической Книге Премудрости Соломона (10:7; I в. до н. э.); столп этот, с древних времен ставший достопримечательностью, которая привлекала путешественников, породивших огромную литературу, видел, по его утверждению, Иосиф Флавий (Иудейские древности, I, 11, 4). **Примечательными** стихами описывает этот столп позднеримский христианский поэт IV—V вв., возможно Киприан Галл, переложивший латинскими гекзаметрами семь ветхозаветных книг (их авторство приписывалось также Тертуллиану):

in fragilem mutata salem stetit ipsa sepulchrum,
ipsa et imago sibi, formam sine corpore servans³.

Издревле существовало два основных варианта понимания, перевода и, следовательно, интерпретации Gen 19:26 (*wattabbēt ištō mē'ah^arāw*) — стиха, посвященного знаменитой оглядке Лотовой жены. Одни переводы передают форму *mē'ah^arāw* как 'позади него', сохраняя значение местоименного суффикса мужского рода *w*, по аналогии с предшествующим *'ištō* ('жена его'), относя его, как этого требуют синтаксис и здравый смысл и как это делали классические средневековые комментаторы (Раши, Ибн Эзра), к Лоту. Таковы, среди других, King James Version («But his wife looked back from behind him»), переводы Кауча и Гункеля, таков неожиданно и русский Синодальный перевод: «жена же Лотова оглянулась *позади его* и стала соляным столпом». Согласно этому варианту, она бросила запретный взор на покидаемый родной город за спиной мужа, за которым шла следом; однако, по мысли Рамбана (Нахманида, XIII в.), она «посмотрела [на то, что] за спиной (позади) Лота, замыкающего шествие всей семьи, спешащей спастись»⁴. Наконец, согласно другим древним интерпретаторам, *mē'ah^arāw* относится к Ангелу, который выводил всю семью из обреченного города и тайком от которого Лотова жена обернулась назад. Такое понимание встречается еще в Таргумах (ранних переводах-толкованиях Библии на арамейском языке). Так, в Таргуме Неофити — «оглянулась позади Ангела, чтобы узнать, что случилось с домом ее отца»⁵. Уникальная трактовка мужского суффикса принадлежит автору трактата K'li Yakar (до 1619 г.), который предлагает следующее объяснение: поняв, что имущество ее мужа в Содоме погибло и она и ее дети останутся без наследства,

³ Став ненадежно солью, стоит бестелесным обличьем — сама себе надгробие, сама себе статуя (Carmen de Sodoma. V. 119—121 // Cypriani Galli Heptateuchos. P. 218).

⁴ Ramban (Nachmanides). Commentary on the Torah. Ad 19:26, p. 261.

⁵ Targum Neophiti I. Genesis. 1B. P. 71. То же — в Таргуме Йонатан: The Targums of Onkelos and Jonathan ben Uzziel. P. 18.

она не *назад* посмотрела, а заглянула [во времена] *после него* (т. е. *после его*, Лота, [смерти])⁶. Такое объяснение, разумеется, натянутое, тем не менее заслуживает внимания и как попытка объяснить чисто грамматическую трудность, и в связи с семантической амбивалентностью производных корня √'HR, сочетающих значения 'назад', 'позади', 'после' с другими, относящимися к будущему⁷, что можно сопоставить с архаическими представлениями о будущем, как находящемся «позади», и о прошлом — «впереди» (см. об этом ниже и примеч. 33).

Другие переводы формой мужского рода суффикса пренебрегают, сводя значение действия к простой возвратности, как, к примеру, Вульгата (*respicensque uxor ejus post se...*) или перевод Лютера («*Und sein Weib sah hinter sich...*»). К такому пониманию тяготеет и уклончивая версии Септуагинты: καὶ ἐπέβλεψεν ἡ γυνὴ αὐτοῦ εἰς τὰ ὀπίσω, и следующего за ней славянского перевода: **и озрѣся жена егѡ всплѣтъ, и быстѣ столпѣ сланѣтъ**, а также сирийского (Пешитта, V в.); то же — в Таргуме Онкелос (II—IV вв.): *w'stkj't 'tjh mbtrwhj*, вар. с с корнем *'ahr — m 'hwrwhj*⁸. Другими словами, жена Лота попросту оглянулась позади себя, нарушив запрет Ангела (*'al tabbīt 'ah^arākā* — 'не оглядывайся назад', ст. 17 той же главы). Чтобы приблизиться к этому смыслу, избежав при этом трудного для осмысления мужского суффикса, была предложена конъектура **mē'ah^arāhā* с суффиксом ж. р. и предполагаемым значением «оглянулась позади себя»; издатели *Biblia Hebraica* помещают ее в аппарате (о невозможности или затруднительности ее — ниже).

Расхождение в интерпретациях объясняется прежде всего «непривязанностью» местоименного суффикса при наличии предлога *min/mē-* — 'от', 'из', с древних времен затруднявших комментаторов⁹. Предположение же о возможной окаменелости формы *mē'ah^arāw* с утратой суффиксом родового значения не подтверждается

⁶ *ah^arāw* (Job 21:21) и даже *mē'hrāw* (Ekk1 10:14) во временном значении действительно могут иметь, как и на новых языках, смысл «после него» = «после его смерти» (букв. 'с момента его смерти и далее'). Цит. по: *Culi, Rabbi Yaakov. The Torah Anthology*. P. 227.

⁷ Напр., аккадск. *uḥḥuru* 'оставаться позади', *ugaritск. 'hr-* 'поздний', 'будущий'; арамейск. *'hrh* 'потомство', *'ah^arāyūtā* 'будущее' и др., в пределах др.-евр. языка — напр., *'ah^arōn* 'будущее' (Isa 30:8, Prov 31:25) и др. случаи с более тонкими оттенками футуральных значений. См.: *Cohen D. Dictionnaire des racines sémitiques ou attestées dans les langues sémitiques. Fasc. 1. P. 15. Как бы ни трактовать глагольную систему др.-евр. языка (синтез новых подходов — в статье: Десницкий А. Современные взгляды на систему глагольных «времен»...), позволительно ли сопоставить с этим грамматические особенности семитского глагола и такое явление, как «перевернутые формы» с *waw consecutivum* — «поворотным оператором» (И. И. Ревзин), дающим перфектной форме глагола статус имперфектной, и наоборот?*

⁸ Targum Onkelos // *The Bible in Aramaic*. P. 27.

⁹ Как мы увидим, форма муж. р. *-w* остается камнем преткновения для комментаторов по сей день. В некоторых рукописях Септуагинты после слова *οπίσω* ('назад') иногда добавляется местоимение м. р., иногда женского. См.: *La Bible d'Alexandrie. T. I. La Genèse. P. 182, note*. Суффикс ж. р. *-h* (*-hj*) мы только что наблюдали в Таргуме Онкелос. В средневековой еврейской традиции предложить (под вопросом) женскую форму суффикса решился лишь

текстами, предоставляющими формы с местоименными суффиксами обоих родов и разных лиц (ср. м. р.: *mē'ah^arāw* — ‘с задней стороны <трона>’, 1 Kgs 10:19; ж. р.: *mē'ah^arāhā* — ‘с тыла <города>’, ‘с обратной стороны <города>’, Josh 8:2).

Проблемы, связанные с этим стихом и на протяжении более двух тысячелетий неизбежно вызывавшие затруднения и у переводчиков, и у еврейских, христианских и академических ученых, по сей день не получили разрешения. Хотя внимание стиху Gen 19:26 уделялось во множестве комментариев на Книгу Бытия, нам известен лишь единственный специально посвященный ему труд — это «автореферат» (*dissertatio philologica breviter delineata*) диссертации на латинском языке под названием *N^ošīb melah sive Statua salis, in quam Lothi uxor est conversa*, в 1704 г. представленный на рассмотрение Упсальской королевской академии Петром Никандером и удостоенный высочайших похвал ученойшего Совета¹⁰.

На «отсутствие денотата» притяжательного суффикса *-w*, разумеется, обращала внимание и библейская критика («повисает в воздухе» — Г. Хольцингер). Согласно гипотезе покойного эстонского поэта и ориенталиста Уку Мазинга (высказанной в частном письме), в стихе инкорпорирован фрагмент, заимствованный из иного повествования¹¹. На это может указывать и своего рода непоследовательность в изложении событий в ст. 22—26. Проследим порядок их развития.

Итак:

Ст. 12—13. Вечером накануне гибели городов Ангелы, посланные Богом для суда над Содомом, объявляют Лоту, что истребят «сие место», и предлагают ему вывести из него всех его родных.

Ст. 15. На заре следующего дня Ангелы торопят Лота, чтобы ему «не погибнуть за беззакония города».

Ст. 16. Т. к. Лот медлит, «мужи те, по милости к нему Господней, взяли за руку его, и жену его, и двух дочерей его, и вывели его, и выставили его вне города».

экстравагантный составитель книги Зогар. См.: *Kasher Menachem M. Encyclopedia of Biblical Interpretation*. P. 75—76.

¹⁰ *Nycander P. N^ošīb melah sive Statua salis...* Ученый труд строится преимущественно на цитатах из средневековых еврейских комментариев, в частности, специально рассматривается слово *mē'ah^arāw*. Обсудив мнения Нахманида и Кимхи (см. ниже), автор присоединяется к последнему из них.

¹¹ Письмо автору от 20 марта 1972 г. Поскольку речь пойдет преимущественно о языковых возможностях такой контаминации внутри единственного стиха, оставляем в стороне специальные проблемы источников и истории формирования текста Пятикнижия, Книги Бытия и интересующего нас раздела. Сама мысль о соединении в гл. 19 Книги Бытия различных источников, разумеется, не нова — история разрушения Содомы и Гоморры считается отдельной «сагой», введенной в «историзированное» предание о патриархах. См.: *Westerman C. Genesis 12—36. Biblischer Kommentar...* P. 364—372. Более подробно о множественности источников см.: *Loader J. A. Sodom and Gomorrah in the Old Testament...* P. 40—48, и, включая новые подходы: *Тищенко С. Кто написал Тору? К литературной истории Пятикнижия // Библия — язык, текст, история*. С. 11—82.

Ст. 17. *Запрет на оглядку* ('*al tabbīt 'aḥ'rākā*) и на остановку в пути: «спасай душу свою; *не оглядывайся назад* и нигде не останавливайся в окрестности сей».

Ст. 19—21. Лот просит позволить ему бежать не на гору, а в ближайший город, и получает обещание, что этот город не будет ниспровергнут.

Ст. 22. «Поспешай, спасайся туда; *ибо я не могу сделать дела, доколе ты не придешь туда*».

Ст. 23. «Солнце взошло над землею, и *Лот пришел в Сигор*».

Ст. 24—25. Бог *ниспровергает Содом и Гоморру «и всю окрестность сию»*.

Ст. 26. «*Жена же Лотова оглянулась позади его и стала соляным столпом*».

Можно усмотреть некоторое противоречие в том, что оглядка и наказание Лотовой жены (ст. 26) могли произойти лишь во время бегства, т. е. на пути из Содома в Сигор, но описаны тремя стихами ниже, чем указание на приход Лота в Сигор (стих 23). Конечно, библейский текст, на протяжении своей истории подвергавшийся различным редакциям, необязательно должен придерживаться линейной последовательности событий: повествователь мог выделить историю Лотовой жены в отдельное микроповествование, вернувшись к ней после описания прихода семьи в Сигор со следующей за этим катастрофой. Но косвенным свидетельством редакции, перестановки или вставки может служить все тот же притяжательный суффикс *-w* в *mē 'aḥ'rāw* вместо имени Лота, которое в полной форме присутствует лишь до описания катастрофы.

Можно усмотреть противоречие и более существенное. При линейном чтении действительно возникает мысль, что Лотова жена оглядывается на катастрофу, т. е. на ниспровержение городов (ст. 24—25; отсюда — объяснения многих и средневековых, и новых комментаторов, что она наказана за то, что подглядела дела Божии). Но катаклизм не мог начаться, пока путники не придут в Сигор, поскольку Лоту обещано: «Поспешай, спасайся туда; *ибо я не могу сделать дела* (т. е. *ниспровергнуть два города*), *доколе ты не придешь туда*» (ст. 22). Столь явное противоречие, видимо, чересчур разительное, чтобы быть замеченным, ускользало и продолжает ускользать от комментаторов уже на протяжении двух тысяч лет¹². Учитывая слова Ангела, что он не может уничтожить Содом и Гоморру, пока Лот не придет в пощаженный город, едва ли можно предположить, что жена оглянулась и погибла, придя в то самое место, безопасность которого гарантирована тем же Ангелом; к тому же запрет на оглядку по всей очевидности распространяется именно на время бегства из Содома в Сигор («не оглядывайся назад и нигде не останавливайся в окрестности сей», ст. 17); наконец, это лишило бы смысла и этиологическую привязку соляного столпа. И тем не менее Рамбан (XII в.) объясняет превращение

¹² На него, однако, обратил внимание в своей забытой работе Р. Nycander, который, исходя из анализа текста, приходит к сходным выводам: превращение случилось до катаклизма и после прихода Лота в Сигор, и, по-видимому, не в Сигоре, а на пути туда, — но как в таком случае оно совершилось вследствие оглядки за спиной мужа? — *Op. cit.* Р. 20. Другой, католический комментатор уклончиво определяет место трансформации — «близ Сигора».

Лотовой жены в соляной столп ее уподоблением тому, что она, оглянувшись, увидела (т. е. проливающимся потокам серы и пламени)¹³; современный же комментатор, сравнивая это с тем, что произошло с жителями Помпей, описывает, как обернувшуюся Лотову жену охватывают пары серы, пролившейся с неба, под действием которых она превращается в соляной столп¹⁴. В классической европейской живописи эффектная сцена оглядки Лотовой жены на катаклизм во время бегства представлена повсеместно. У Рафаэля, Дюрера, Рубенса, у Якоба Йорданса (по Рубенсу), на рисунках Рембрандта действие разворачивается посреди горного пейзажа, т. е. в пути, у Веронезе, Коро или Джона Мартина жена при этом показана сильно отставшей, а чтобы подчеркнуть ее «привязанность к земному», она обычно изображается несущей корзину, или узел, или же, как у Гюстава Доре, кувшин. Жена Лота почти всегда следует за мужем и за его спиной (*mē'ah^arāw*) оглядывается на уничтожаемые катаклизмом «башни родного Содома»; странным образом, лишь на иллюстрации к Библии Марка Шагала на отставшую жену оглядывается Лот.

Некоторые комментаторы (напр., Гамильтон), а до них Абрабанель (XV в.) подчеркивают, что причина оглядки Лотовой жены нигде в тексте не обозначена, не запрещено смотреть и на разрушение городов, а единственная причина ее наказания — нарушение запрета на оглядку как таковую, данного в ст. 17¹⁵. Но как бы там ни было, библейское повествование, даже если его читать нелинейно, не позволяет заключить, что в тот момент, когда Лотова жена обернулась и окаменела, она действительно созерцала катастрофу.

Интересный материал к вопросу о том, как с этой точки зрения понимали данный эпизод еще в древности, дают не только переводы, но и позднеантичные латинские эпические переложения Библии, когда наследники античной культуры первых веков христианства стремились к созданию библейского эпоса наподобие Гомера и Вергилия, однако моралистического. Как запрет смотреть на гибнущий в огне город, запрет на оглядку представлен в «Родословной зла» (Hamartigenia) Пруденция (IV в.):

omnis ut e portis iret domus atque in apertum
dirigeret constans oculos, nec pone reflexo
lumine regnantes per moenia cerneret ignes:
«nemo...ore
postergum verso respectet funera rerum»

(ст. 732—737)¹⁶, далее на протяжении еще тридцати стихов описывается, как праведный Лот не обернувшись на горящий город со всем, что в нем, а слабая женщина

¹³ Ramban (Nachmanides). Commentary on the Torah. Genesis. Ad 26:17.

¹⁴ Westerman C. Op. cit. P. 373.

¹⁵ Hamilton V. P. The Book of Genesis. P. 48.

¹⁶ «Выйдя из городских ворот, пусть вся семья устремляет непоколебимый взор вперед, а не глядит, устремив его назад, на огонь, воцаряющийся над городскими стенами... пусть никто не поворачивает лица, чтобы увидеть гибель всего» — Prudentius. Vol. 1. P. 256—257.

не удержалась и навсегда застыла в позе вполоборота. В уже цитировавшей в начале этой статьи и поэтически гораздо более сильной «Песни о Содоме» (возможно, Киприана Галла, V в.) Лот, в согласии с библейским текстом, приходит в Сигор с восходом солнца (19:22), чьи лучи Бог наделил силой воспламенить Содом (попутно приводятся параллели из античной мифологии, связанные с Фатоном и превращениями, постигшими его близких). Здесь семья оплакивает новую метаморфозу (так библейский текст искусно вводится в античный¹⁷) — жены и матери, потерявшей и погибшей, очевидно, до начала катастрофы или в самом ее начале, ибо «напрасно она в одиночестве обернула дерзкий взор на грохот, раздавшийся с высоты» (*ad murmura caeli / audaces oculos nequiquam sola retorsit*, ст. 116—117); дальше — замечательный прием: «превращенная в соль, она уже не сможет рассказать, что она увидела» — так автор мастерски показывает, что вопрос о том, где и как это произошло, остается открытым¹⁸. Наконец, в эпической поэме *Heptateuchos* «Семикнижие» (здесь авторство Киприана Галла несомненно) на протяжении всего пяти стихов поэтически выстроена целая новелла: дочери и жена *следуют за Лотом* (*eduxit natas coram genetrice sequentes*), далее Лот, достигнув вершины холма, полагает, что жена идет по другой его стороне, и так приходит в Сигор (другими словами, Лот и его жена разделились, что не мешает ей оставаться «позади него»), после чего начинается катаклизм, жена же тем временем оборачивается и каменеет — вопрос, случилось ли это до или после катастрофы, автором тоже искусно замаскирован (ст. 655—665)¹⁹.

В коранической же версии гибели Содома зафиксировано, по всей вероятности, восходящее к Книге Бытия устное предание, известное, несомненно, и слушателям²⁰. Милость Аллаха по отношению к Лоту (Луту) упоминается в Коране около 30 раз, его жена — 6 раз, более полный вариант изложен в трех сурах. В отличие от лаконичного библейского текста, коранический пересказ радикально морализирован. Запрет на оглядку во время бегства Лота высказан, но не получает развития, т. к. здесь жена осуждена заранее и мотив ее трансформации отсутствует. В сурах 11 и 15 повествуется о том, как посланцы Аллаха (т. е. библейские Ангелы) сообщают сначала Ибрахиму (т. е. Аврааму), потом самому Лоту, что спасут его семью — за вычетом жены, которая, как обычно понимают это

¹⁷ Для описания бегства и оглядки Лотовой жены все эти поэты заимствуют лексику из описания оглядки Орфея у Вергилия (*pone sequens; victusque animi respexit* — IV Georg. 485—491; *respectus...* Orpheos; *nec rettulit intus lumina* (об Эвридике) — *Culex* 269—290), а также у Овидия (*ne flectat retro sua lumina, flexit amans oculos* — Met. X. 51, 56) и их подражателей: *dum respicit* уxor (Sedulius, Paschale carmen, I, 121); *nec pone reflexo lumine; ne respectet* funera rerum; *nec moenia respicit; non respicit ultra / Loth noster, fragilis sed conjunx respicit* (Prud. Hamart. I, 733—765); *sequentes; sequatur; respicit* (Cypr. Galli Heptateuch.).

¹⁸ *Carmen de Sodoma // Cypriani Galli poetae Heptateuchos*. P. 217—218. Поразительно следующее далее описание «живого камня», в который превратилась Лотова жена.

¹⁹ Ibid. Heptateuchos. Genesis 19. P. 25.

²⁰ Speyer H. Die biblischen Erzählungen im Qurān. P. 146—158.

место (см. ниже), будет *среди оставшихся позади* (*'innahā lamina 'al-ġābirīna* — 15:60, та же формула при всех ее упоминаниях). Шествие семьи замыкает Лот (возможно, так трансформировался мотив следования жены за Лотом, который в библейском пассаже, напротив, перешел в контекст) — посланцы приказывают ему выйти ночью из города вместе с семьей: «*следуй* за ними *позади* (*wa-ittabī adbārahum*, 15:65) [и смотри], чтобы никто из вас не оглядывался» (*wa-lā yalṭaftit minkum 'aḥadun*, 11:81; 15:65). Вариант 11:81 несколько ближе к библейскому — в обещании спасти семью слова «за вычетом жены» примыкают непосредственно к запрету на оглядку («ибо ее постигнет то, что постигло их», т. е. жителей Содомы)), однако ни о том, что она оглянулась, ни о превращении ничего не говорится. Вина же Лотовой жены — в том, что и она, и жена Ноя «не поверили» (*kafarū*) и «изменили» (*fakhanatāhumā*, 66:10). В хадисах (сведениях о Мухаммеде) и тафсирах (толкованиях Корана), как и в аггадической традиции и мидрашах (см. ниже), объяснения происшедшему могут даваться весьма произвольные. Лотовы дочери получают имена — Рита и Заруда; это жена известила содомлян о приходе Ангелов; она погибла, оставшись в городе, однако в одном из тафсиров всплывает мотив оглядки: услышав позади шум, она обернулась (все-таки выйдя с Лотом из города?) и была убита попавшим в нее камнем²¹.

Тексты о спасении семьи Лота (суры 7, 11, 15) пронизаны лексикой, выражающей оппозицию «следовать за» (*taba'a*, в переносном значении ‘быть сторонником’; напр., 7:3) — vs. «оставаться позади» (*ġābir*, 15:60²²). Значения соответствующих слов, связанные с понятием «поворота», амбивалентны. С глаголом *taba'a* в приказании Лоту *следовать* (*wa-ittabī*) позади своей семьи сочетается *adbārahum*, букв. ‘им в спины’ (общесемитский корень *dbr* — ‘спина’, ‘зад’, отсюда «поворачиваться задом», но и «следовать за кем-то»). Сам глагол *taba'a* ‘следовать’ употреблен в прямом значении ‘идти за кем-то’, однако в переносном может также означать ‘быть последователем, приверженцем’ (напр., 7:3). Мотив оглядки вводится глаголом *lafata* ‘поворачивать’, в VIII породе — ‘оборачиваться’, ‘оглядываться’ (с предлогом ‘*am* он приобретает значение ‘отвратить’, ср.: «Не для того ли пришел ты, чтобы *отвратить нас от того* (*litalfitanā 'ammā*), в чем мы нашли наших отцов?» — 10:78).

Так или иначе, анализ самого библейского повествования недвусмысленно подводит к выводу: оглядка и наказание совершились, по всей очевидности, во время исхода семьи из Содомы в Сигор и, таким образом, до катастрофы. Все

²¹ См. также: *Leemhius F.* Lūt and His People in the Koran and Its Early Commentaries // *Noort E., Tigchelaar E.* (eds). *Sodom's Sin: Genesis 18—19*. P. 109. Ср. ту же мотивировку оглядки услышанным позади шумом в ближайших к нашему сюжету индийской и корейской сказках (см. ниже и примеч. 27, 28), а также у Киприана Галла («обернула дерзкий взор на грохот, раздавшийся с высоты») — см. выше.

²² Этимологическое значение — ‘проходить’ / ‘пройти’, ‘уходить’ / ‘уйти’. Некоторые переводы избирают другое значение этого полисемичного глагола — ‘погибнуть’. Можно предположить, что формула несет в себе след библейского ‘*hr* ‘позади’ из Gen 19:26.

же позднейшие изображения Лотовой жены, оглядывающейся на катаклизм, будучи то в живописи, поэзии или у комментаторов, основаны на невнимательном чтении библейского текста, затем были подхвачены традицией и закреплены установкой на наибольшую эффектность.

Позволяют ли оба отмеченных сюжетных противоречия (в особенности второе) в сочетании с «повисшим в воздухе» притяжательным суффиксом -w ('его') согласиться с гипотезой У. Мазинга относительно контаминации в ст. 26 фрагментов двух различных повествований? Стих, повторим, действительно помещен не только после ст. 23 (приход Лота в Сигор), но и вслед за немедленно следующим затем описанием катаклизма (ст. 24—25), что нарушает и связность повествования, и отчасти связность грамматическую, и без того осложненную спецификой конструкции *wattabbēṭ ištō mē'ah'arāw*. Но прежде чем перейти к ее грамматическому анализу, позволительно задать вопрос: если стих контаминирован, то из какого повествования мог быть заимствован выраженный в ст. 17 и 26 мотив запрета на оглядку и его нарушения или, по крайней мере, каковы к нему параллели?

Как ни странно, и в традиции, и в библейской критике интерпретация мотива оглядки Лотовой жены разработана сравнительно мало²³. Много раз указывалось, что мы имеем дело с мотивом, типологически сходным с мотивом оглядки Орфея и рядом подобных (Th. Mot. C331), однако и в библейских комментариях, и в специальных работах повторяются, как правило, более или менее одни и те же сведения, полученные из вторых или третьих рук. Наиболее полный свод параллелей приведен в книге Гастера²⁴, однако с запретом на оглядку здесь нередко смешивается мотив запретного взгляда — например, при требовании, чтобы Одиссей, принося жертвы перед посещением Аида, т. е. **соприкасаясь с хтоническими силами, «отвернулся в сторону»** — ἀπονόσφι τραπεέσθαι (X, 528, ср. лат. *aversio oculorum*, русск. *отвести глаза*, но та же самая формула встречается и в другом требовании, где она обозначает оглядку как таковую: Одиссей, спасшись от бури с помощью данного богиней Ино волшебного покрывала, должен, не оглядываясь, выбросить его с берега обратно в море — V, 350). То же смешение и в указываемом Гастером

²³ Наряду с библейскими комментариями, большее или меньшее внимание нашему стиху уделяется в специальных работах, посвященных всему эпизоду гибели Содомы и Гоморры, шире — истории Авраама (гл. 11—24): *Letellier R. I. Day in Mamre, Night in Sodom: Abraham and Lot in Genesis 18 and 19*, и *Rudin-O'Brasky T. The Patriarchs in Hebron and Sodom (Genesis 18—19)*. Jerusalem: Jerusalem Biblical Studies, 1982. P. 132 sq.; *Gordon J. W. Genesis 16—50 // Word Biblical Commentary. Vol. 1. Genesis*; *Sarna Y. The Salt Saga: Lot's Wife or Sodom Itself*; *Tomson P. Mercy without Covenant: A Literary Analysis of Genesis 19*; *Fields W. W. Sodom and Gomorrah: History and Motif in Biblical Narrative*; *Loader J. A. Sodom and Gomorrah in the Old Testament...* P. 116—117, 138—140. *Noort E., Tigchelaar E. (eds). Sodom's Sin: Genesis 18—19 and its Interpretation* (там же см.: *Bibliography of Genesis 18—19 and Judges since 1990*. P. 189—193).

²⁴ *Gaster Th. H. Myth, Legend and Custom in the Old Testament. Ch. 57, Taboo on looking back (Gen 19:17, 26)*. P. 159—160 и 365, примеч.

японском мифе об Идзанаки и Изанами в царстве мертвых, а также в упомянутом Гастером эпизоде возвращения Энея из Аида мотив оглядки и вовсе отсутствует. Среди параллелей в различных культурах упоминают, среди прочего, ведийский погребальный ритуал²⁵, но больше всего приводят ссылок на античные тексты, в том числе гомеровские. В новейшем же сборнике статей, посвященных гл. 18—17 Книги Бытия, мотив оглядки Лотовой жены рассматривается в единственной статье Й. Бреммера, но скорее как параллель к многочисленным манифестациям того же мотива в античном мире. На этом материале он разрабатывает следующую классификацию (несколько беспорядочную) мотивов запрета на оглядку (на практике часто переплетающихся): 1) при общении с хтоническими силами, шире — с силами потусторонними, превосходящими мир человека и вызывающими ужас; 2) при магических действиях; 3) при очистительных обрядах; 4) отправляясь в путь (добавим, в том числе в изгнание) — при этом варианте мотив сопряжен с требованием поспешности (ср. русск. *бежать без оглядки*)²⁶; 5) как сопровождающий акты творения (наиболее известен миф о Девкалионе и Пирре). Подробнее же всего Бреммер анализирует миф об оглядке Орфея, впервые получивший выражение в IV Георгике Вергилия (а до этого — в его юношеской поэме «Комар», подлинность которой оспаривается) и вскоре затем в «Метаморфозах» Овидия (X) и, добавим, ставший благодаря им одним из «европейских мифов» нового времени. Тем не менее, несмотря на упреки, сделанные Библистам, сам автор сводит случай Лотовой жены едва ли не к единственному мотиву поспешного бегства с учетом долженствующего произойти за ее спиной устрашающего акта возмездия.

Мотив собственно оглядки примыкает к исключительно емкому мотиву возвращения, который может насыщаться самым различным содержанием. Запрет

²⁵ Гастер ссылается на исследование: *Caland W. Die altindischen Toten- und Bestattungsgebräuche*. Amsterdam, 1896. S. 23, 73—75. Действительно, при описаниях погребального шествия, затем перехода к месту очистительных обрядов, в источниках, в частности в Бхарадваджа Грихьясутра и Манава Грихьясутра, употребляются соответственно формулы *pr̥ṣṭhato anavekṣamāṇah* ('не оглядываясь назад') и *kṛtvānapekṣamāṇah* ('совершив [сожжение останков], не оглядываясь...'); однако эти формулы, как и *hibbī 'aḥarā-*, могут также иметь переносное значение 'не заботясь (о том, что) позади'.

²⁶ *Bremmer J. Don't Look Back: From the Wife of Lot to Orpheus and Eurydice* // Noort E., Tigchelaar E. (eds). *Sodom's Sin: Genesis 18—19 and its Interpretation... P. 131—148*. Автор упоминает среди прочего восходящий к пифагорейской традиции пассаж, к которому мы сочли за благо обратиться специально, поскольку он воспринимается почти как психологический подтекст многочисленных морализаторских интерпретаций истории оглядки Лотовой жены, в том числе в Евангелии от Луки 17:26—32: «Если кому-то приснится голова, повернутая назад, чтобы видеть то, что позади (*ἀπεστραμμένην ἰδεῖν τὴν ἑαυτοῦ κεφαλὴν, ὥστε τὰ ὀπίσω βλέπειν*), то это не только не даст ему покинуть родину, предвещая, что решение удалиться из дому он изменит, но и вообще не позволит ничего предпринять, ибо требует устремить взгляд не на то, что пристало сейчас, а в будущее» (*τὰ μέλλοντα βλέπειν*). — *Artemidori Daldiani Oniroticon*, I, 36. Ср. примеч. 31.

на оглядку (частный случай запрета смотреть на что-либо) следует истолковывать как форму испытания, а наказанием за его нарушение могут быть различные трансформации. В фольклоре представлен мотив, как правило, также этимологический, такого наказания в виде петрификации (Th. Mot. С961.1). Легенда, достаточно близкая к истории Лотовой жены (она включает мотивы гостеприимства, вознагражденного спасением от катастрофы, запрета на оглядку при бегстве и окаменения как наказания за его нарушение) выявлена в индийском фольклоре²⁷, а совсем недавно был указан корейский ее вариант²⁸.

В истории Лотовой жены присутствует, разумеется, мотив соприкосновения со сферой сакрального, который систематически сопровождается запретом на оглядку. А. Серпье указывает на существование подобных запретов в восточном Средиземноморье, соотносимых со священным актом начала весенней пахоты: «вспахивая первую борозду, пахарь... не должен оглядываться и возвращаться назад» (ср. то же, что и в Gen 19:26 в Септуагинте, выражение — βλέπων εἰς τὰ ὀπίσω — в ответе Христа на просьбу некоего человека разрешить ему, прежде чем следовать за Ним, проститься с домашними: «положивший руку на плуг и озирающийся назад неблагонадежен для Царства Божия», Lk 9:62. — М. М.)²⁹. Точно так же не могут оглядываться участники погребального шествия: «здесь присутствуют невидимые силы, которые... могут быть раздражены, если их, обернувшись, заметят при взгляде через плечо»³⁰. Другого рода мотивировка сводится к тому, что оглядывающийся попадает во власть злых духов, скрывающихся у него за спиной (применялась она и по отношению к Лотовой жене — см. немного ниже). В вырожденной форме запрет на оглядку при магических действиях дошел до наших дней в отражении правил этикета, поведения в церкви, воспитательных навыков («не вертись!») и т. п.

В семитских культурах запрет на оглядку встречается в аккадских магических текстах ритуалов Намбурби, нейтрализующих дурные влияния (VIII—VI вв. до н. э.). В них мы находим повторяющиеся формулы *ana EGIR-šú NU IGI-mar* (в обряде защиты от зла, наносимого воющей собакой: бросив в воду глиняную фигурку собаки и прочитав заклинания, человек «не оборачивается» и уходит); *ana EGIR-šú NU IGI. BAR* — «не глядя назад» уходит по дороге иной, чем та, по какой

²⁷ Hartland A. The Legend of Perseus. Vol. III. P. 132.

²⁸ Cheon S. Filling the Gap in the Story of Lot's Wife... P. 14—23.

²⁹ Реминисценция эпизода призвания пророком Илией Елисея, в котором на протяжении четырех стихов четырежды употребляется интересующее нас слово. Елисей в тот момент пахал, но тотчас «оставил волов и побежал за Илиею» (*wjrs 'hrj 'ljhu*), однако просил разрешения поцеловать мать и отца, а затем следовать за ним (*w'lkh 'hrk*). Елисей возвратился [домой «от следования за ним»] (*wjšb m 'hrw*), устроил прощальный пир и, наконец, «пошел за Илиею (*w'lkh 'hrj 'ljhu*) и служил ему» (1 Kgs 19:20—21). Христос такого разрешения не дает не только человеку, пожелавшему сделать то же самое, но и другому, хотевшему «прежде пойти и похоронить отца своего» (Lk 9:59—60).

³⁰ Serpier A. Les portes de l'année. P. 162. Ср. выше и примеч. 25.

пришел; обрызгивает себя водой из реки и уходит³¹. Аналогичная формула [*lē*] *āppa uizzi* — ‘пусть не оборачивается назад’ (‘не возвращается обратно’, далее — *uēhzi UL, hūwarti UL* — ‘пусть не поворачивает(ся), не прокликает’) — встречается в хеттских ритуалах Амбатси (XV—XIV вв. до н. э.), где зло (демон) перемещается в животное, которое должно его унести прочь (ср. библейский обряд «козла отпущения» — Lev 16:21—22, описание изгнания бесов, которым Христос приказывает войти в стадо свиней — Lk 8, 26:39 и др. Интересно — память жанра? — что глагол *στρέφω*, употребляемый, как мы видели, с различными префиксами для обозначения мотива оглядки, здесь, хотя и в другом контексте и со значением ‘возвратиться’ (с *ὑπο-*), трижды встречается на протяжении четырех стихов, следующих немедленно за эпизодом изгнания бесов — Lk 8:37—40)³².

Заметим, что на месопотамских цилиндрических печатях события, относящиеся к прошлому, изображались перед лицом персонажа, как ему уже известные, тогда как относящиеся к неведомому будущему — *scire nefas* — позади его (см. выше по поводу амбивалентности производных корня **hr*, сочетающих основное значение ‘позади’ со значениями, связанными с будущим временем)³³, потому оглядка может приобретать и значение нечестивого заглядывания в будущее, которое является прерогативой богов.

Запрет Лоту (а следовательно, и всем, кто с ним) оглядываться во время бегства из Содома некоторые старые библейские комментаторы также истолковывали, исходя из симпатической магии. Раши (XI в.) поясняет, что семья Лота, которая получает

³¹ *Caplice R.* Namburbi Texts... № 12, l. 21 (36, 1967, p. 4); № 15, l. 12 (ibid., p. 15), №35, l. 14 (39, 1970, p. 113). То же требование после молитвы Мардуку об исцелении: *King L. W.* Babylonian Magic... P. 63. Близкие параллели в поверьях североамериканских индейцев: *Looking taboo*, in: Funk & Wagnalls... P. 643.

³² KUB XXVII.67. iv. 3; ANET, 348; *Christiansen B.* Die Ritualtradition der Ambazzi. P. 56—57. Хеттское *āppa* соответствует и.-е. **e/opi* (Chantraine, Szemerényi, Melchert), а не **apo* (Рокну, р. 53). Хеттскому *appizziya* (‘позже’) соответствует многократно цитировавшееся в наших контекстах греческое *ὀπίσσω* (‘назад’) < **orityō*.

³³ См. примеч. 7. Ср. «злато слово» Святослава в «Слове о полку Игореве»: «мужаимъся сами, преднюю славу сами похитимъ, а заднюю ся сами подѣлимъ!» (текст А. Зализняка) и другие примеры. См.: *Лихачев Д. С.* Слово о полку Игореве и культура его времени. Л., 1985. С. 254—261; *Лотман Ю. М.* Звонячи в прадедную славу // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи: В 3 т. Т. II. Таллин, 1992. С. 107—110. Здесь, может быть, уместно вспомнить идеи о многомерности времени Гюрджиева — Успенского (*Ouspensky P. D.* The New Model of the Universe). Свидетельство того, что эти вопросы еще в древности были предметом восходящей к пифагореизму рефлексии, можно найти все в том же «Соннике» Артемидора (III—IV вв.) — см. окончание цитаты в примеч. 26, а также: «Если кому-то приснится лысина на затылке, это означает, что в старости его ждет бедность и полная нищета, ибо все, что позади, является знаком будущего» (πᾶν μὲν γὰρ τὸ ὀπίσω τοῦ μέλλοντος ἐστὶ σημαντικὸν χρόνου). — *Artemidori Daldiani Onirocriticon*, I, 21. Значение *ὀπίσω* ‘назад’, ‘позади’, ‘после’ во временном употреблении может также относиться к тому, что наступит после, т. е. к будущему (у Гомера, Сафо, см.: Chantraine, p. 808).

спасение за заслуги Авраама, не должна видеть гибель грешного Содома. Развивая его мысль и выражая распространенное убеждение, что заразные болезни, как чума и проказа, передаются через созерцание больных и что больной водобоязнью видит в зеркале вместо своего лица укусившую его бешеную собаку, Рамбан, как мы видели, трактует превращение Лотовой жены в соляной столп ее уподоблением тому, что она, оглянувшись, увидела (в pendant потокам серы и пламени)³⁴. Далее, однако, ссылаясь на Предания Отцов, он говорит о запретности оглядки в силу Божьего присутствия при акте наказания Содома, сам же, по аналогии с эпизодом, где Ангел Господень, готовый за грех царя Давида уничтожить Иерусалим, стоит «между небом и землей» (1 Chron 21:16), полагает, что Ангел-истребитель стоял и здесь и что Лотова жена, обернувшись, окаменела, т. к. **его увидела (другие комментаторы говорят о присутствии при уничтожении городов Шехины, или Славы Божией)**. В библейском контексте мотив запрета на оглядку соотносится с чрезвычайно резко выраженными мотивами абсолютной трансцендентности Бога и потому невозможности для смертных видеть Его. В книге Зогар содержится более приземленное объяснение: ангел-истребитель, встретившись лицом к лицу с грешником, чьи грехи написаны у него на лбу, имеет право его убить.

Однако уже позднейшие библейские книги, потом мидраши, затем в равной степени и христианская патристическая традиция дают эпизоду истолкование моралистическое *par excellence*.

Выше цитировалась Книга Премудрости Соломона, где соляной столп назван «памятником неверной души» (10:7). Позднейшая еврейская традиция не пощадила Лотову жену, привязав к ее личности всяческие небылицы. Без каких-либо на то оснований предание объявило ее содомлянкой по имени Адит (иногда Ирит, вследствие смешения схожих букв далет и реш). Во время бегства она стала думать о своих замужних дочерях, оставшихся в Содоме (так как зятьям Лота, которых он звал с собой, «показалось, что он шутит»), и оглянулась, чтобы поглядеть, не пошли ли они следом. Хуже того, для объяснения ее превращения в соляной столп Раши приводит часто цитируемую причину: когда Лот попросил для гостей соли, она стала с ним препираться. По другим объяснениям, милосердие — соль жизни, а она милосердна якобы не была.

Что же касается Отцов Церкви, то Ориген, например, противопоставляет Лотову жену, как поступающую «по плоти», самому Лоту, а бл. Августин — ап. Павлу, навсегда порвавшему со своим прошлым. Оба ссылаются на вышеприведенные слова Христа (Lk 9:62) и на эпизод, где по поводу грядущего второго пришествия и конца света Он вспоминает историю Ноя, потом историю Лота, предупреждая: «тот, кто будет в поле, не обращай назад» (*μη ἐπιστρέψῃς εἰς τὰ ὀπίσω*),

³⁴ См. примеч. 13. Подобное толкование, но без мотива превращения, в кораническом пересказе отсутствующего, а в связи с гибелью в потоках серы, изливающейся на Содом — в некоторых тафсирах к Корану. Более тонко, современный комментатор поясняет, что, превратившись в соляной столп, Лотова жена стала частью того, о чем сожалела, т. е. уничтоженного города. — *Letellier R. I. Day in Mamre, Night in Sodom. P. 173.*

и завершая ее словами: «Вспоминайте жену Лотову» (Lk 17:26—32). Нетрудно заметить, что в обоих евангельских пассажах воспроизводится лексика библейского эпизода, которому Беда Достопочтенный впоследствии противопоставит апостола Павла: «Братия, я не почитаю себя достигшим; а только, *забывая заднее* (τὰ μὲν ὀπίσω ἐπιλανθάνόμενος) и *простираясь вперед* (τοῖς δὲ ἔμπροσθεν ἐπεκτεινόμενος), стремлюсь к цели...» (Phil 3:13—14)³⁵. Подобное же понятие ἔκτασις — нечто вроде «напряженного усилия, направленного вперед», разрабатывал, в частности, в своем комментарии к «Песни песней» (2:13) Григорий Нисский, говоря об «упоении, в котором человек от вещественного осуществляет свою тягу к Божественному»³⁶.

Если фольклорные и мифологические параллели к истории Лотовой жены в основном прослежены, а традиционные интерпретации в большой мере выявлены и обследованы, то, насколько нам известно, мысль У. Мазинга о контаминации непосредственно в ст. 26 фрагментов двух повествований: истории спасения семьи Лота, с одной стороны, и с другой — ее оглядки, никем ранее не высказывалась и не обосновывалась. В области же лингвистики текста здесь происходит путаница не меньшая, чем по поводу того, оглянулась ли Лотова жена на родной город до или во время катастрофы. Для того чтобы попытаться в меру наших сил в ней разобраться, необходимо провести анализ дистрибуции значений (*mē*) *'ah^arä-* в сочетании с различными морфологическими, лексическими и синтаксическими элементами.

В качестве предложного слова *'ahar*, с его этимологическим значением 'сзади', 'позади', 'назад' (акк. *'uhḫuru* и ар. *'ahḫara* 'оставаться позади', *'uhḫurun* 'задняя часть', угар. *'hr* 'позади' и 'позже' и др.), обладает примечательной семантической амбивалентностью. Помимо того что слово употребляется и в пространственном, и во временном значении, на оформление его семантики влияют разнообразные элементы — значение управляющего глагола, присоединение дополнительных предлогов — *me-* (*min*) — 'от', *l^e* — 'к', *b^e* — 'у', 'в', например, *šwb* ('возвращаться')... *mē'ah^arä-* в противопоставлении к *b'*, *hlk* ('идти')... *'ah^arä-*. С *verba movendi*, в зависимости от заложенного в глаголе вектора направленности движения, его значение развивается от 'назад' — к 'после', вплоть до прямо противоположного значения 'следования за': таковы многочисленные примеры типа *wjb 'w 'p- 'hrjw* — 'и тоже шли за ним' (2 Sam 20:14). Дистрибуция значений *'ah^arä-*, *mē'ah^arä-* по признаку направленности меняется исходя не только из семантики глагола, но и за счет его грамматической формы — породы, склонения, залога. Значение их зависит не только от семантики и формы управляющего глагола, но

³⁵ См. сводку: Biblia. I libri della Bibbia interpretati dalla grande Tradizione. P. 273—374; Cornelii a Lapidi Commentarii in Sacram Scripturam. P. 191—194.

³⁶ *Gregorii Nysseni. Commentarius in Canticum Canticorum*. P. 156. В рукописях, а вслед за ними в изданиях и в переводах наблюдается неизбежная путаница ἔκτασις (от ἐκτείνω) с ἔξτασις (ἐκ-στάσις, от ἵστημι).

и от субъектно-объектных отношений, выражаемых присоединяемыми к нему притяжательными суффиксами. Так, совпадение субъектов подлежащего и дополнения (соответствующее категории возвратности) обеспечивает значение ‘назад’ (как в формуле запрета — *'al tabbīt 'ah^arākā* Gen 19:17, — «не смотри назад», букв. ‘позади себя’, т. е. ‘не оглядывайся’), тогда как при несогласовании объекта с субъектом возникает значение ‘вслед’ (напр., *wtbjtw 'hrj mšh* — Exod 33:8 — «смотрели вслед Моисею»). Что касается предлогов *me-* (*min*) — ‘от’, заметим, что *verba respiciendi* часто употребляются в Библии с *'aḥar/'ah^arā-*, тогда как *me 'aḥar/me 'ah^arā-* встречается преимущественно при *verba movendi*; ср. особенно такую группу примеров на протяжении девяти стихов, как: «лук Ионафана не возвращался назад» (Синод. перевод), букв. ‘из <мест, что> позади’, 2 Sam 2:22; «отстань от меня» — ст. 21; «преследовать» — ст. 19 и 26, «возвратился от преследования» — ст. 30.

Далее начинается область переносных значений, которая еще более обогащает семантическую палитру этого предложного слова. Так, в ст. 17 — «...спасай душу свою; не оглядывайся назад и не останавливайся» (Синод. перевод) — слова *'al tabbīt 'ah^arākā* могли иметь не прямое значение ‘не оглядывайся назад’, а переносное — ‘не оглядывайся (на прошлое)’, ‘не обращай внимания на то, что ты оставил позади’³⁷ (ср., напр., совершенно аналогичный разброс значений между англ. *to look back* — ‘оглянуться’ и *to look after* — ‘заботиться’, ср. выше об арабском глаголе *taba 'a*), либо просто «не медли», «не теряй времени»³⁸. Если в ст. 17 запрет на оглядку имел переносное значение, гипотеза о том, что в ст. 26 он был переосмыслен под влиянием мотива, сходного с «орфическим мифом», приобретает большую вероятность.

Изложенное позволяет заключить, что значение *'hr* исключительно подвижно — потенциальные его значения колеблются в пределах противоположностей, что, в частности, объясняет обилие различных толкований Gen 19:26 в истории экзегетики, некоторые из которых вступают в противоречие с функцией предлога *min* (*mē-*). Обсуждавшиеся интерпретации и переводы первой части стиха

³⁷ Из старых комментаторов Исаак бен Иуда Абрабанель (ок. 1500) специально указывает, что смысл запрета — не сожалеть об оставляемом имуществе и что Ангел не запрещал смотреть на уничтожение городов.

³⁸ *Plaut W., Gunther et al. The Torah. A Modern Commentary. P. 130.* Насколько легко такой перенос совершается и в живых языках, прекрасно видно из того, что опубликованное в 1924 г. стихотворение Ахматовой, посвященное оглядке Лотовой жены, социологически интерпретировалось критикой того времени как «оглядка» самого поэта на собственное прошлое, доказывающая ее «органическую связанность с погибшим старым миром» и «нутряную антиреволюционность». — *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е гг. С. 433; *Тименчик Р.* Из «Именного указателя...» С. 215—224. Но мотив оглядки как «оглядки на прошлое» действительно занимает большое место в творчестве Ахматовой. См. в этой книге: *Мейлах М. Б., Топоров В. Н.* Ахматова и Данте. С. 299—302.

Gen 19:26 (*wattabbēt 'ištō 'ah^qrâw*), зависящие и от различных значений предложного слова 'hr (с соответствующими суффиксами и предлогами), и от семантики глагола, можно суммировать следующим образом:

А. Прямые значения

1) Возвратное: жена его *оглянулась* [позади себя]: *wattabbēt* [*'ah^qrâhā*]. — Септуагинта, Вульгата, Славянский перевод и др. Значение тексту не соответствует и его обедняет.

2) Значения, по-разному располагающие Лотову жену в пространстве по отношению к Лоту:

- а) Лот замыкает шествие, жена, находясь впереди Лота, бросает взгляд на то, что позади него ([*'ah^qrâw*]). — Рамбан. Также игнорируется предлог *min* (*mē*-). Лоту приказано также следовать за его семьей в кораническом пересказе (сура 15:65);
- б) жена его бросила взгляд, посмотрела, взглянула [назад], [находясь] *позади него*, т. е. за спиной своего мужа (*wattabbēt... mē 'ah^qrâw*). — Синодальный и мн. др. переводы и комментарии. Предлог *min* (*mē*-) учитывается, а глагол *быть*, *находиться* закономерно опускается;
- с) Лотова жена бросила взгляд, посмотрела, взглянула [назад], следуя за своим мужем. Близко к 2б), но домысливается отсутствующий глагол движения. В последних трех случаях *hiph'il* глагола *nbṭ* истолковывается в прямом значении 'смотреть'. Поскольку значение 'ah^qr- поглощается обозначением положения Лотовой жены по отношению к мужу, в этих трех случаях направление оглядки, восстанавливаемое по аналогии со ст. 17, выражается от обратного через предлог *min* (*mē*-).

3) Значения, по-разному располагающие Лотову жену в пространстве по отношению к Ангелу:

а) Лотова жена бросила взгляд, подсмотрела, взглянула [назад], следуя за Ангелом. — Таргум Неофити, Таргум Йонатан;

б) Лотова жена окаменела, когда, оглянувшись, увидела позади Ангела-истребителя. — Рамбан.

4) Значение временное: жена его заглянула [во времена] *после него*. — Только в позднем трактате К'li Yaḳar (см. выше) толкование представляется натянутым, но предлог допустим.

В. Контекстуально имплицированные переносные значения предложного слова 'ahr

5) Бытовое значение: Лотова жена *замешкалась*, «потеряла время» (*wattabbēt... ['hrjh]*). — Абрабанель, современные комментарии.

6) Морализирующее значение: Лотова жена *оглянулась* [«на свое прошлое» в греховном городе, которое следовало оставить позади], т. е. *вернулась к прошлому* (*wattabbēt... ['hrjh]*). — Ряд комментариев (см. также ниже).

Дополнительное примечание. Иосиф Флавий, следуя за библейским текстом, помещает описание катастрофы до оглядки жены. Только у него (за вычетом поэтов) мы встречаем уникальную интенсификацию и, по смыслу, мультипликацию мотива оглядки: «Жена Лота, которая во время бегства, вопреки запрещению Господа Бога, *постоянно обращалась назад* в сторону города, выражая страшное любопытство (ἀναστροφόμενῃ καὶ πολυπραγμονοῦσα), была обращена в соляной столп» (перевод Г. Генкеля)³⁹.

Подходы А1 и 2б пробовал примирить еще традиционный французский раввин и писатель-эзегет рабби Давид Кимхи (Радак, XII—XIII вв.), один из основоположников филологического анализа библейского текста, который поясняет: «*ʔštw šhjt m'hrjw hbjt ʔhrjha*, — ‘жена его, будучи позади него (*mē'ah^arāw*), поглядела позади себя (*'ah^arāhā*)’. Но почему ‘будучи позади него’ он передает как *mē'ah^arāw*, а не *ah^arāw*, остается непонятным. Все то же смешение *mē'ah^arāw*, *me'ah^arāhā*, *'ahar / 'ah^arāhā* продолжается и сейчас, семьсот лет спустя. Автор научного перевода и комментатор Книги Бытия В. П. Гамильтон в примечании к стиху 19:26 замечает, что *mē'ah^arāw* не может иметь возвратного значения, т. к. тогда форма была бы *mē'ah^arāhā*⁴⁰, хотя на невозможность этого обратил внимание еще Гезениус, а, например, в католическом комментарии, выполненном под эгидой Societatis Jesu при папе Льве XIII, пояснялось: «Non *mē'ah^arāhā*, “post se ipsam”, neque enim id commendat parallelismus cum v. 17 ... cum ibi habeatur *'ah^arākā* sine praepos. *mn*; sed *mē'ah^arāw*, “de post ipso” sc. Lot... qui jam paulo fuit progressus, respexit», т. е. ‘оглянулась не позади себя, а [находясь] позади него (Лота), ушедшего вперед’⁴¹. Если бы смысл Gen 19, 26 сводился к обозначению простой оглядки Лотовой жены позади себя (подразумевающей нарушение запрета, данного Ангелом), то по аналогии с Gen. 19, 17 (*'al tabbī ʔah^arākā* — ‘не смотри позади себя’, т. е. ‘не оглядывайся’, ср. также 2 Sam 2:20 — *wjpn 'bnr 'hrjw* ‘и оглянулся Авенир назад’, или же 1 Sam 24:8 — *wjbt š'wl 'hrjw* ‘Саул оглянулся назад’) мы ожидали бы здесь формы **'ah^arāhā* (позади себя), но никак не предложенной в качестве конъектуры⁴² *mē'ah^arāhā*, логически абсурдной. Тем не менее, несмотря на то что предлог *min* несовместим с возвратным значением, конъектура *mē'ah^arāhā* продолжает обсуждаться по сей день — вплоть до столь авторитетного издания, как BHS.

Как видим, каждая из перечисленных интерпретаций страдает своими недостатками: все они, за вычетом А 2b, с, в наибольшей степени удовлетворяющих

³⁹ Иосиф Флавий. Иудейские древности, I, 11, 4. Для мотива оглядки Флавий употребляет иной глагол, нежели в Септуагинте. Мотивировка любопытством, почерпнутая, как можно предполагать, из аггадической традиции, утвердилась, через ранних христианских писателей, в европейской традиции вплоть до Джойса (см. примеч. 53). См. также: Avioz M. Josephus's Portrayal of Lot and His Family. P. 9—10.

⁴⁰ Hamilton V. P. The Book of Genesis. Chapters 18—50. P. 45, примеч. 3.

⁴¹ Hummelauer F. de (auctor). Commentarius in Genesim auctore. P. 416.

⁴² Однако в Таргуме Онкелос мы находим соответствующую арамейскую форму с суффиксом ж. р. и предлогом *m-*: *mbtrwhj*. См. выше и примеч. 8.

масоретскому тексту, требуют иной формы предложного слова *aḥʳā-*, *meʳaḥʳā-* (без предлога и/или с женским суффиксом). Но и А 2а отличается известной натянутостью (сочетание *hiḥʳil* глагола *nbṭ* в сочетании с *meʳaḥʳā-* — единственный в библейском тексте случай), кроме того, если значение *mēʳaḥʳāw* — пространственное и определяет, откуда посмотрела Лотова жена («позади, за спиной своего мужа»), то значение собственно оглядки (контекстуально совершенно ясное и легко восстанавливаемое по аналогии со ст. 17) во фразе остается непроявленным, как невыявленным остается собственно грамматическое значение конструкции, о чем немного ниже. Пока же повторим — именно потенциальное семантическое богатство предложного слова *ʳaḥʳ-*, его способность принимать разнообразные значения вплоть до прямо противоположных (и, как обратная сторона этого, его собственная смысловая аморфность) и обеспечили столь разительное многообразие интерпретаций. Более того, значения, даже не обеспеченные соответствием грамматическому узусу, но смутно присутствующие в сознании, в силу как раз этой аморфности могут выступать в сочетании друг с другом, расплываясь и диффундируясь. Такой разброс значений и вызвал множество разнообразных объяснений.

Вернемся к гипотезе У. Мазинга, видевшего в Gen 19, 26 контаминацию двух различных текстов, т. е. фрагмента, заключающего более обычную конструкцию *aḥʳāw* с одним из *verba movendi* («шла за ним») — с другим, содержащим мотив запретной оглядки позади себя («оглянулась»), за девять стихов до этого обозначенный приказанием *ʳal tabbīʳ aḥʳākā* («не оглядывайся!»). По этой логике, изначально (в основном повествовании) глагол движения мог стоять с *ʳaḥʳāw*, а во вставном фрагменте из истории об оглядке глагол *nbṭ* мог стоять с *ʳaḥʳāhā* («поглядела назад / оглянулась»). Другими словами, форма *meʳaḥʳāw* могла появиться для обозначения направления взгляда как противоположного направлению движения (нечто вроде: «[шла *позади* мужа...] и оглянулась *в обратную сторону*»). Далее глагол движения мог подвергнуться эллипсу, а *meʳaḥʳāw* стало относиться к *wattabbēʳ* («оглянулась»).

Необязательно, однако, пытаться реконструировать реальную контаминацию текстов, поскольку на грамматическом уровне случай может укладываться в фигуру *constructio praegnans*, окрашенную значением невыраженного в тексте, но сопутствующего по смыслу глагола⁴³ и служащую примером присущей древнееврейскому языку тенденции к грамматической и семантической компрессии. Приведем лишь примеры с интересующими нас предлогами *min* + *ʳaḥʳā-*, как Hos 1:2 : *kjʳznh tznh ḥʳṣ mʳḥʳj jhwh* — «...ибо сильно блудодействует земля, от[ступив] от [следования] за Яхве», ср.: *kjʳznt mʳl ḥjk* — «блудодействуешь, [удалившись] от [следования] за Господом твоим» (Hos 9:1). *Constructio praegnans* часто употребляется с этими предлогами при *verba movendi* — так, в 2 Chron 28:32 описывается, как, когда начальники колесниц, преследовавшие Иосафата, царя Иудейского, увидели, что это не царь Израильский — *wjšbw*

⁴³ См.: Gesenius W., Kautzsch E. Hebrew Grammar. § 119, x, ff, gg. P. 382—384.

mē'ah^arāw, букв. ‘поворотили от-за-ним’, т. е. повернули, прекратив его *преследовать* (King John Version: «...they turned back again *from pursuing him*»); *wjkħnj jhwh m'hrj hš'n* — ‘И Яхве взял меня от [*пасомого мной*] стада’ (*от стада, за которым я ходил*, «And the LORD took me as I followed the flock», KJV), Amos 7:15. *Constructio praegnans* постоянно встречается с этими предлогами при глаголах *šwb*, *swr* при выражении мотива отступничества от Бога, как в Deut 7:4 : *kj'jsjr 't bnk m'hrj* — ‘ибо он отвратит сына твоего от *служения* Мне’ (букв. ‘от-за-Мной’, т. е. ‘от *следования* за мной’, «For they will turn away thy son from *following me*», KJV). Ср. Deut 7:4, Num 14:43, Josh 22:16, 1 Sam 15:11, 2 Sam 2:22, 1 Kgs 9:6 и мн. др. («it is used especially when one leaves what he has before followed» — помета в BDB, s. v. *'aħar*).

Можно только удивляться тому, что ни один библейский комментатор не рассмотрел с этой точки зрения полуститие *wattabbēt 'ištō mē'ah^arāw*, хотя к подобному его прочтению (обычно при сочетании *mē'ah^arāw* с *verba movendi*) интуитивно подходили переводчики. Ближе к такому решению подошли упоминавшийся уже В. П. Гамильтон, а ранее лингвист-семитолог Э. Спайзер, автор комментария и перевода Книги Бытия в монументальной серии «Anchor Books». Оба они — Гамильтон в самом переводе «His wife, [who followed] behind him, looked back...», а Спайзер — в комментарии — вставляют в скобках «who followed», причем едва ли не с извинениями: «I inserted ‘who followed’ in parentheses only for sense»⁴⁴; «Unless something like ‘who followed behind him’ is intended, the pronominal suffix was originally feminine; cf. also vs. 17. *The present translation leaves the matter open*»⁴⁵.

Но можно пойти еще дальше, как это сделала петербургский семитолог А. В. Немировская, которая находит более простое решение:

Если сравнить Gen 19:26 с контекстом Exod 33:8 (*whbjtw 'hrj mšh* — «смотрели вслед Моисею»), то *hibbūt 'ah^arā-* означает дословно «смотреть (кому-л.) вслед». В Gen 19:26 составной предлог — с типичным использованием предлога *min* для передачи аблативности — передает то, что жена Лота, по всей видимости, шедшая за ним и, соответственно, смотревшая ему вслед, взглянула дословно ‘от-вслед ему’, т. е. отвернулась от него, посмотрела в обратную сторону, или, давая эквивалентный данному контексту перевод, «обернулась позади него»⁴⁶.

При такой интерпретации мотив следования жены за Лотом остается в контексте (что все же вписывается в *constructio praegnans*, ср. выше Deut 7:4), а предлог *min* меняет направление взгляда на обратное.

Выше уже указывались возможные аналоги мифа, фрагмент которого мог инкорпорироваться в историю Лота тем легче, что исход его семьи не только происходит при участии сакральных вестников, но и самое уничтожение Содома является

⁴⁴ Hamilton V. P. Loc. cit.

⁴⁵ Speiser E. A. Genesis. P. 141.

⁴⁶ Письмо автору от 15 сентября 2010.

непосредственным и прямым актом Божественного возмездия (Gen 19:24). Притом что во фрагменте *wattabbēt 'ištō mē'ah^arāw* неизбежно домысливается элемент движения (действие происходит, так сказать, на ходу), на формирование морализирующего подхода могли повлиять переносные значения сочетаний глаголов движения с *'ah^arāw / mē'ah^arāw*. Вспомним имплицитированный в Gen 19:26 восточный обычай следовать в пути друг за другом, окрасивший семантическую трансформацию конструкции типа *hlk 'hrj-*, приобретающую моралистическое значение 'быть сторонником', 'следовать за кем-то'⁴⁷ (ср. Exod 23:2; 2 Sam 2:10; 1 Kgs 12:20). Точно так же конструкции типа *šwr, swr... m 'hrj-* получают, как мы только что видели, переносное значение 'измены', 'отступничества', особенно от Бога или его предначертаний; именно эти значения могли служить фоном, на котором, возможно, происходила контаминация собственно истории исхода семьи Лота, изначально морализаторская, с вариантом «орфического» мифа. В дошедшем до нас тексте стиха 26, с его обычным для фольклора (особенно для волшебной сказки) мотивом нарушения запрета, оглядка развивает мотив запрета из ст. 17, где Ангел, обещая Лоту вывести его и его семью из обреченного города, запрещает оглядываться на пути. Возможно, однако, что мотив собственно оглядки Лотовой жены (как нарушения запрета и понесенного за это наказания) мог изначально «не предусматриваться», но был подсказан двусмысленностью *'al tabbīt 'ah^arākā* в ст. 17, где, как уже пояснялось, выражение могло изначально иметь переносный смысл 'не медлить', 'не задерживаться', 'не думать о прошедшем'. Но остается вопрос, не является ли такой же вставкой и сам запрет на оглядку, высказанный в ст. 17 и нарушенный в ст. 26? Ответ на него может зависеть от того, был ли *hiph'il* глагола *nbṭ* в сочетании с *'ah^arākā* употреблен в ст. 17 в расширенном смысле 'не медлить', 'не задерживаться' или же в прямом значении запрета на оглядку (именно так ссылаются на это место словари). Если изначально эти слова здесь присутствовали в их широком значении, то для присоединения мотива оглядки (в прямом смысле) достаточно было их всего лишь переосмыслить, однако при переносе их в ст. 26, где, вероятно, описывалось шествие семьи Лота и который мог изначально стоять до описания катастрофы, возникли вышеописанные грамматические неясности, на которые дополнительно наложились затруднения, связанные с примысленным соотношением оглядки с катастрофой (повторим — катаклизм не может произойти до прибытия путников, в том числе и Лотовой жены, в Сигор, но настигает ее по пути в Сигор). Зато повествование обогатилось сразу несколькими чрезвычайно емкими мотивами, образующими самостоятельный мифологический сюжет (испытание, запрет на оглядку — метаморфоза как наказание за его нарушение), имеющий к тому же дополнительную этимологическую привязку (соляной столп) и колоссальную этическую нагрузку; по поводу Gen 19:26 удачно

⁴⁷ По поводу перевода сочетания *hlk 'hr* словарь Келера — Баумгартнера специально поясняет: «whereas in Palestine people walk behind the other, we prefer to say 'walk together'». — Koehler L., Baumgartner W., Richardson M. E. J. The Hebrew and Aramaic Lexicon of the OT: s. v. 'hr B, d.

замечено, что «широта и энергия психологического обобщения в этом стихе не имеют себе равных»⁴⁸.

Какое же место, в свете рассмотренного материала, занимает история оглядки Лотовой жены в ряду многочисленных параллелей к этому сюжету? Ответ, конечно, будет заключаться в определении того, на что запрещено оглядываться и при каких обстоятельствах это происходит. Очевидно, что оглядка Лотовой жены отличается и от оглядки, запрещенной после магических действий в вавилонских ритуалах, и от оглядки Орфея на Эвридику (как еще принадлежащую к миру хтоническому), и от оглядки в наиболее близкой по сюжету индийской (корейской) сказке, где женщина спасается одна. Не является в данном случае запрет на оглядку и запретом на созерцание сакрального присутствия при творимом Богом разрушении городов, т. к. оно происходит позже. Лоту (и тем самым всем, кто с ним) запрещено оглядываться не на что-либо, а оглядываться в ситуации осуществления акта спасения. При предельной лаконичности библейского текста («не оглядывайся!», ст. 17 — «оглянулась позади него», ст. 26) решающее значение приобретает противопоставление *mē'ah^arāw* — простому *'ah^arāhā* с возвратно-притяжательным суффиксом 3-го лица ж. р. *-hā* (в который должен был бы перейти в повествовании возвратно-притяжательный суффикс 2-го лица *-kā* из прямой речи запрета и который напрасно пытаются восстановить комментаторы). Суффикс мужского рода позиционирует Лотову жену по отношению к праведнику-мужу (исполняющему Божественное предназначение, а именно, быть спасенным из осужденного места) как смотрящую ему вслед (т. е. вперед, к спасению), *следуя за ним* и, стало быть, исполняя это предназначение вместе с ним. Функция же «поворотного оператора», разворачивающего ее направленный *вслед за мужем* взгляд *в обратную сторону*, ложится на предлог *min*. Взгляд, обращенный в сторону, обратную пути к спасению, равносильен выпадению из акта спасения, и метафорой этого является трансформация в соляной столп. Так простейшие грамматические значения насыщаются сложнейшими контекстными смыслами.

Заметим в заключение, что невозможно, разумеется, установить, когда и в каком порядке возникали эти элементы в повествовании и как они трансформировались. В тексте же памятником этого процесса осталось «окаменевшее», подобно самой Лотовой жене, слово *mē'ah^arāw*⁴⁹.

Если история Лотовой жены послужила в свое время для Григория Сковороды отправной точкой для толкований в духе крайнего аллегоризма⁵⁰, то в литературе двадцатого века морализирующее осмысление оглядки Лотовой жены оказывается

⁴⁸ Жажоян Манук. Случай Орфея. С. 221.

⁴⁹ Выражаю искреннюю благодарность А. В. Немировской и Л. Е. Когану за консультации и ценные советы при подготовке этой работы.

⁵⁰ Григорій Сковорода. Книжечка о чтеніи Священнаго Писання, нареченна Лотова жена // Повне зібрання творів: У 2 т. Киев, 1973. Т. 2. С. 32—58.

по преимуществу утраченным⁵¹. У обоих величайших писателей двадцатого века, Пруста и Джойса, история эта служит лишь отправной точкой — у первого для одной из его остранными-иронических дигрессий, в которой он предлагает свою версию судьбы жителей осужденного города⁵², у второго, вслед за Иосифом Флавием и Мильтоном, для пассажа по поводу женского любопытства⁵³. В своем знаменитом стихотворении «Лотова жена» (по поводу которого хочется сказать нечто подобное тому, как кто-то отозвался о фильме Пазолини «Медя»: наконец-то мы узнали, как это было на самом деле) Ахматова полностью сочувствует героине, отдавшей «жизнь за единственный взгляд», причем превращение в соляной столп постигает ее не в качестве наказания за нарушение запрета, а вследствие горечи, испытываемой после изгнания из «родного Содома» (Пастернак в посвященном Ахматовой стихотворении связывает, хотя и от обратного, воспетый ею «испуг оглядки» с нею самой). Заметим, что вопреки традиции Ахматова не только не делает героиню свидетельницей катастрофы, но и вызываясь мотивирует ее оглядку привязанностью к обреченному городу — *Не поздно, ты можешь еще посмотреть / На площадь, где пела, / На красные башни родного Содома, / На площадь, где пела, на двор, где пряла, / На окна пустые высокого дома, / Где милому мужу детей родила*⁵⁴. (Прибегать к авторитету Ахматовой как интерпретатора Библии нам представляется тем более позволительным, что, как нам рассказывал И. Д. Амусин, для своих истолкований ветхозаветных апокрифов она сама могла обращаться, наравне с текстами, к гравюрам Гюстава Доре.) Из поэзии XX в. отметим также написанную во время Второй мировой войны поэму «**Lot's wife**» американского поэта-сюрреалиста Эдуарда Родита и стихотворение Виславы Шимборской «*Zona Lota*».

С подобных же гуманистических позиций описывает Лотову жену Мария Лей-Пескатор в одноименном романе, а Эфраим Кишон дает своему сатирическому роману иронизирующее название «Оглянитесь, миссис Лот!». Роману предшествует эпиграф:

⁵¹ См., в частности: *Harris Martin. Forgetting Lot's Wife. On Destructive Spectatorship.* Fordham University Press. NY, 2007.

⁵² «Au contraire, on laissa s'enfuir tous les Sodomistes honteux, même si, apercevant un jeune garçon, ils détournèrent la tête, comme la femme de Loth, sans être pour cela changés comme elle en statues de sel. De sorte qu'ils eurent une nombreuse postérité chez qui ce geste est resté habituel, pareil à celui des femmes débauchées qui, en ayant l'air de regarder un étalage de chaussures placées derrière une vitrine, retournent la tête vers un étudiant». — *Marcel Proust. «Sodome et Gomorrhe».*

⁵³ «I suggested to him about a transparent show cart with two smart girls sitting inside writing letters, copybooks, envelopes, blotting paper. I bet that would have caught on. Smart girls writing something catch the eye at once. Everyone dying to know what she's writing. Get twenty of them round you if you stare at nothing. Have a finger in the pie. Women too. *Curiosity. Pillar of salt*». — James Joyce. «Ulysses». 8 («Lestrigonians»).

⁵⁴ Пользуемся случаем указать на не отмечавшийся до сих пор анаколупф в первых двух строках: И праведник шел за посланником Бога, // Огромный и светлый, по черной горе. По смыслу определение относится к посланнику Бога, а отнюдь не к праведнику (Лоту).

Mrs Lot could safely look back nowadays.
 On the site where sinful Sodom and Gomorrah stood,
 She would see only the Dead Sea Potash Works,
 Whose sole sin is that they are loosing money.

[Примечание 2017 г.: При обсуждении этой статьи И. Г. Левин поставил вопрос «о «повествуемом времени» и о «времени написания повествования», вообще о проблеме времени в контексте телеологии словесности, проблемы кардинальной не только в библеистике. Если в масоретской библии содержатся реликты разных версий, то это очень важно. Эпизод с женой Лота и вопрос о запрете оглядываться назад кажутся таинственными лишь потому, что эпизод этот насильно вырезан из более широкого контекста «все-ленской катастрофы» наподобие вавилонского предания о Потопе. Потому понадобилось избавиться от жены Лота, что привело к мотиву инцеста с пьяным отцом. Сюжет в своей целостности сложнее и вероятно древнее, чем рассказ о Содоме, который был искусственно, хотя искусно привязан к истории Авраама».]

Литература

- ANET — *Goetze A. Hittite Myths, Epics, and Legends // Ancient Near East Texts Relating to the Old Testament / Ed. James Pritchard. Princeton University Press, 1955.*
- Artemidori Daldiani Onirocriticon Libri V / Ed. R. Pack. Teubner, 1963.
- Avioz M. Josephus's Portrayal of Lot and His Family // *Journal for the Study of the Pseudepigrapha*. 2006. Sep. Vol. 16. P. 3—13.
- La Bible d'Alexandrie. T. I. La Genèse / Traduction, introduction et notes par Marguerite Harl. Paris: Ed. CERF, 1986.
- The Bible in Aramaic. I. Pentateuch / Ed. A. Sperber. Leiden, 1959.
- Biblia. I libri della Bibbia interpretati dalla grande Tradizione. AT 1. Genesi, a cura di U. Neri. Gribaudi, Torino, 1986.
- Biblia Hebraica Stuttgartensia / Ed. K. Elliger, W. Rudolph. Deutsche Bibelgesellschaft, 1990.
- BDB — *Brown F., Driver S., Briggs C., Gesenius W.* Hebrew-English Lexicon. Hendrickson Publishers, 1996.
- Caplice R. Namburbi Texts from the British Museum // *Orientalia*. 1965. Vol. 34. P. 105—131; Vol. 36. 1967. P. 1—38, 273—298; Vol. 39. 1970. P. 111—151.
- Cheon S. Filling the Gap in the Story of Lot's Wife (Genesis 19:1—29) // *Asia Journal of Theology*. 2001. 15.1. P. 14—23.
- Cohen D. Dictionnaire des racines sémitiques. Fasc. 1—9. Peeters, 1994—2010.
- Cornelii a Lapidis R. P. C. Commentarii in Sacram Scripturam. T. I. Pentateuchum complectens. Melitae, 1843.
- Christiansen B. Die Ritualtradition der Ambazzi. Studien zu den Bogazkoy-Texten. Vol. 48. Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2006.
- Culi Rabbi Yaakov. Genesis // *The Torah Anthology (Me'am Lo'ez) / Trans. by Rabbi Aryeh Kaplan. Maznaim, NY; Jerusalem, 1977.*

- Cypriani Galli poetae Heptateuchos / Ed. R. Peiper // Corpus scriptorum ecclesiasticorum latinorum. Vol. 23. Praga, 1891.
- Encyclopaedia Biblica: a critical dictionary of the literary, political and religious history, the archaeology, geography, and natural history of the Bible / Ed. by T. K. Ceyne, J. S. Black. NY; London, 1899—1903. S. v. Lot, vol. 3; s. v. *Sodom*, vol. 4.
- Fields W. W.* Sodom and Gomorrah: History and Motif in Biblical Narrative (JSOTSS 231). Sheffield Academic Press, 1997.
- Flavii Josephi Opera graece et latine / Rec. G. Dindorfius. Paris, 1929.
- Funk & Wagnalls* Standard Dictionary of *Folklore*, Mythology, and Legend. Harper & Row, 1984.
- Gaster Th. H.* Myth, Legend and Custom in the Old Testament. London: G. Duckworth, 1969.
- Gesenius W., Kautsch E., Cowley A. E.* Hebrew Grammar. 2nd ed. 2009 (1910) reprint, Dover Publications, s.a.
- Gordon J. W.* Genesis 16—50 // Word Biblical Commentary. Vol. 1. Genesis. Word Books, Dallas, 1998.
- Gregorii Nysseni Commentarius in *Canticum Canticorum* // Gregorii Nysseni Opera / Ed. H. Langerbeck. Vol. VI. Leiden: Brill, 1960.
- Hachut hameshulash: commentaries on the Torah by... rabbi David Kimchi... translated and annotated by Eliyahu Munk. Vol. I — VI. Jerusalem; NY: Lambda Publishers, 2003.
- Hamilton V. P.* The Book of Genesis. Chapters 18—50. W. B. Eerdmans Publ, Grand Rapids, Mich, 1995.
- Hartland A.* The Legend of Perseus. Vol. I—III. London, 1894.
- Hummelauer F. de.* Commentarius in Genesim. Parisiis, 1895.
- King L. W.* Babylonian Magic and Sorcery. London, 1986 (reprint 2000).
- Kishon Ephraim.* Look Back, Mrs. Lot! / Translated from the Hebrew by Y. Goldman. London: André Deutsch Ltd, 1961.
- Kasher M. M.* Genesis // Encyclopedia of Biblical Interpretation. A millennial anthology. Vol. III. NY, 1957.
- Koehler L., Baumgartner W., Richardson M. E. J.* The Hebrew and Aramaic Lexicon of the Old Testament. Leiden: Brill, 1994.
- Letellier R. I.* Day in Mamre, Night in Sodom: Abraham and Lot in Genesis 18 and 19 (Biblical Interpretation Series 10). Leiden: Brill, 1995.
- Loader J. A.* Sodom and Gomorrah in the Old Testament. Early Jewish and Early Christian Traditions. Kok, Kampen, 1990.
- Noort E., Tigchelaar E.* (eds). Sodom's Sin: Genesis 18—19 and its Interpretation (Themes in Biblical Narrative, 7). Leiden: Brill, 2004.
- Nycander P.* N^ošt̄b melah sive Statua salis... Uppsala, 1707.
- Ouspensky P. D.* The New Model of the Universe. Dover Publications, 1997.
- Plaut W. G. et al.* The Torah. A Modern Commentary. Union of American Hebrew Congregations. NY, 1981.
- Prudentius. Works / Ed. T. E. Page et al. Vol. 1—2. The Loeb Classical Library. London, 1949.
- Ramban (Nachmanides).* Commentary on the Torah. Genesis / Transl. an annotated... by Rabbi Dr. Ch. B. Chavel. Shilo Publ., NY, 1971.
- Sarna Y.* The Salt Saga: Lot's Wife or Sodom Itself // *Nachalah*: Yeshiva University Journal for the Study of Bible. 1. 1999.

- Serpier A.* Les portes de l'année. Paris, 1962. P. 162.
- Speiser E. A.* Genesis: Introduction, Translation and Notes. *The Anchor Bible*. Vol. 1. NY: Doubleday and Co, 1964.
- Sperber A. A.* Historical Grammar of Biblical Hebrew. Leiden: Brill, 1966.
- Speyer H.* Die biblischen Erzählungen im Qurān. Gräfenhainichen, 1931 (reprint 1961). P. 146—58.
- Targum Neophiti 1. Genesis / Ed. M. McNamarra. Edinburgh, 1992.
- The Targums of Onkelos and Jonathan ben Uzziel on the Pentateuch / Ed. J. W. Etheidge. NY, 1968.
- Tomson P.* Mercy Without Covenant: A Literary Analysis of Genesis 19 // *Journal of the Study of the Old Testament*. 2001. 95. P. 95—116.
- Westerman Claus.* Genesis // *Biblischer Kommentar Altes Testament*. Neukirchner Verlag, 1974.

Дополнительная библиография. 2017 г.

- Десницкий А.* Современные взгляды на систему глагольных «времен» библейского иврита // *Библия — язык, текст, история. Литературные и лингвистические исследования*. Вып. 1. М.: РГГУ, 1998. С. 245—270.
- Жажоян Манук.* Случай Орфея // *Случай Орфея. Стихи, эссе, рецензии, дневники*. СПб., 2000. С. 319—234.
- Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Торонто, 2005.
- Тименчик Р.* Из «Именного указателя» к «Записным книжкам» А. Ахматовой // *Quadrivium. Festschrift in Honour of Professor Wolf Moskovich*. The Hebrew University of Jerusalem, 2006. P. 215—224.
- Тищенко С.* Кто написал Тору? К литературной истории Пятикнижия // *Quadrivium. Festschrift in Honour of Professor Wolf Moskovich*. The Hebrew University of Jerusalem, 2006. P. 11—82.

«ВОЗВРАЩЕНИЕ ЭРОТА»:

δηῦτε — КЛЮЧЕВОЕ СЛОВО ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЙ МЕЛИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ*

Памяти И. М. Тронского

Осенью 1967 г. И. М. Тронский обратил внимание слушателей семинара, который он в течение многих лет проводил у себя по четвергам для сотрудников тогдашнего Института языкознания, на необычное слово *δηῦτε* (*δη* + *αῦτε* in *crasi*), трижды повторенное в читавшемся тогда на занятиях гимне Сафо Афродите (1 L. — P.). Слово это, встречающееся у древнегреческих мелических поэтов свыше двадцати раз, постоянно ими употребляется для указания на то, что Эрот, любовные муки *снова, не в первый раз* посетили автора¹. Вскоре И. М. Тронский вручил каждому участнику семинара отпечаток статьи, толчком к написанию которой были, по его словам, эти занятия².

Хотя в статье, как и во всей исследовательской литературе, термин *δηῦτε* и его значение почти не обсуждаются сколько-нибудь специально³, в ней, однако,

* *Лингвистические исследования*. Институт языкознания АН. Ленинград, 1973. С. 97—104.

¹ Важнейшие примеры: Alc. 59 (a) 1 P.; Sappho 1.15, 16, 18; 127; 130. L. — P.; Anacr. 358. 1; 376.1; 413.1; 428.1 P.

² *Тронский И. М.* Заметки к Сафо I // *Acta Antiqua Academiae Scientiarum Hungaricae*. XVI. 1968. P. 133—134.

³ И. М. Тронский ограничивается замечанием, что «древнегреческий лирический поэт не ищет оригинальных положений и даже стремится подчеркнуть их повторность, стандартность» (Указ. соч., с. 134, примеч. 2). Между тем категория повторения, обозначаемая неологизмом *δηῦτε*, в истоках своих восходит, несомненно, к некоторым архаическим моделям сознания, связанным с циклическим восприятием времени и мифологизацией вечного возвращения (*retour éternel*), с отражением которой мы встречаемся в самых разнообразных поэтических традициях. Так, аналогии к *δηῦτε* можно обнаружить в поэзии библейской (среди производных корня *šwb*, например, в «Песни песней» 7.1, ср. угаритское *l(w)b*, 2 Акхат VI, 42), древнеиндийской (в ведической поэзии — Заговор на возвращение коров, Rg. X.19, со сквозными повторами

содержится ряд мыслей, исходя из которых можно попытаться приблизиться к пониманию этого слова. Речь идет, прежде всего, о сквозной идее статьи о неотграниченности ранней мелической поэзии от поэзии религиозной, обрядовой, магической и т. п. — в частности, поэзии, относящейся к типу «призывных гимнов».

Элементы призывного гимна (ῥῦμος κλητικός) в молитвенном обращении Сафо к Афродите, отмечавшиеся, впрочем, многими исследователями, изучены в статье весьма подробно. Одним из таких элементов является мотивировка просьбы «прецедентом». Категория повторного призывания божества со ссылками на предыдущие эпифании, общая для самых разнообразных шаманских традиций, выражена, однако, в этом тексте многообразно. Это, прежде всего, само описательное обоснование просьбы предшествовавшими явлениями богини ('если уже прежде в других случаях' — αἶ ποτα κάτέρωτα κτλ., ст. 5 и далее) с вытекающим отсюда призывом явиться точно так же и теперь — ἔλθε μοι καὶ νῦν в ст. 25. Внутри «мотивировки прецедентом» выделяется тоекратное употребление δηῦτε, вложенное в уста самой Афродиты, сначала в ее косвенных вопросах — почему Сафо *снова* страдает и, что особенно важно, *снова* ее зовет (ст. 15—16), а затем и в прямом ее вопросе — кого (т. е. которую девушку) ей *снова* просить, чтобы та возвратилась назад в ее любовь (ст. 18—19):

τίνα δηῦτε πείθω
ἄψ ἄγην ἐς σάν φιλότατα;

Наконец, в этом последнем стихе, который мы приводим в форме, восстанавливаемой согласно оксиринхскому папирусу 2288, всяческого внимания заслуживает и то обстоятельство, что речь идет и о *повторном* (ἄψ) *возвращении* самой любви, притом что у мелических поэтов самый мотив повторения, выражаемый δηῦτε, принимает по преимуществу именно эротический смысл. В гимне Сафо сакральное значение категорий повторения уже сочетается с эротическим, которое впоследствии (у Анакреонта) вовсе вытеснит сакральное, пока же некоторая рискованность такого сочетания здесь уравнивается давно замеченными в нем элементами иронии в речи Афродиты.

Уже хотя бы из этих примеров можно видеть, что категория повторения представлена у древнейших поэтов различными терминами. К встретившимся только что у Сафо καὶ νῦν, ἄψ и, конечно, δηῦτε можно добавить примеры употребления синонимических сочетаний, таких как κατ' τὸ πάλαιον (L. — P. 17); в различных сочетаниях встречаются варианты αὔ, αὔτε, αὔτις (αὔθις), πάλαιν. С точки зрения содержательной все эти последние термины в текстах мелических поэтов имеют, однако, значение скорее периферийное. Совершенно очевидно — как по общему

наречия *punah* 'снова' и глагола *vart-* 'возвращать(ся)' в разных формах; ср. редуцированное *punah-punar* в гимне, призывающем Агни снова обновить мир — Rg. III. 5, 7), древнекитайской (корень *зуй* в поэме Цюй Юаня о призывании души разума «хунь» умершего человека вернуться назад) и мн. др.

числу употреблений $\delta\eta\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$, так и по важности фрагментов, в которых фигурирует это слово, — что у этих поэтов именно $\delta\eta\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$ является ключевым термином со значением повторения, вытеснившим все конкурирующие синонимы и формы.

Для объяснения этого факта мы хотим предложить следующую гипотезу. Представляется, что термин $\delta\eta\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$ получил особый стимул к преимущественному употреблению, а может быть, даже возник как поэтический неологизм в силу схождения ряда обстоятельств, одновременно содержательного, мифопоэтического и лингвистического характера. К первым двум относится самая структура призывного гимна, к которому, как сказано, восходят утвердившиеся в лирике мотивы повторения вместе с выражающим их формульным набором. Речь идет в данном случае о том, что наряду с мотивом повторного призывания божества инвокация содержит в качестве постоянного мотива указание на то, что божество призывается «сюда», «в данное место». К обстоятельствам языкового порядка относится то, что среди формул, связанных с этим последним мотивом ($\tau\upsilon\acute{\iota}\delta\epsilon$, например, у Сафо 1.5; $\acute{\epsilon}\nu\theta\alpha$, *ibid.* 2.13 и мн. др.), выделяется $\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\rho\omicron$ (сюда) с классическими примерами, относящимися к призыванию муз в первых стихах «Трудов и дней» Гесиода или у Стесихора: $\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\rho\acute{\alpha}\ \acute{\alpha}\gamma\epsilon\ \text{Καλλιόπεια Λίγεια}$ (fr. 240 P.). У того же Стесихора мы встречаем это слово в сочетании с $\alpha\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$ (снова): $\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\rho\acute{\alpha}\ \alpha\tilde{\upsilon}\tau\epsilon\ \theta\epsilon\acute{\alpha}\ \phi\acute{\iota}\lambda\omicron\mu\omicron\lambda\pi\epsilon$ (193 P.). Решающее значение для нашей гипотезы имеет то обстоятельство, что употребление $\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\rho\omicron$ в качестве восклицания вызвало к жизни встречающуюся еще у Гомера и как раз, кстати, в указанном месте у Гесиода форму множественного числа $\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$, употребительную после соответствующей формы императива, наличествующего или подразумеваемого, с формантом $-\tau\epsilon$, перешедшим по аналогии из глагольного спряжения. Многочисленные примеры у лириков могут быть представлены призывом Сафо к нежным, прекрасноволосым Харитам, в котором элементы гимнического стиля обнаруживаются не только в сочетании обоих фундаментальных концептов, определяющих сакральное время и пространство гимна ($\nu\tilde{\nu}\nu = \kappa\alpha\acute{\iota}\ \nu\tilde{\nu}\nu$), но и в характерном нагнетании эпитетов: $\Delta\epsilon\tilde{\upsilon}\tau\acute{\epsilon}\ \nu\tilde{\nu}\nu\ \acute{\alpha}\beta\rho\alpha\iota\ \text{Χάριτες, καλλίκομοί τε Μοῖσαι}$ (128 L. — P.; cf. *ibid.* 53). В другом фрагменте Сафо концепты эти представлены сочетанием $\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$ и $\delta\eta\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$:

$\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\tau\epsilon\ \delta\eta\tilde{\upsilon}\tau\epsilon\ \text{Μοῖσαι}\ \chi\rho\acute{\upsilon}\sigma\iota\omicron\nu\ \lambda\acute{\iota}\pi\omicron\sigma\alpha\iota\ldots$ ⁴

Мы полагаем, что конвергенция обоих наречий, этимологически нимало между собой не связанных (ср. $\alpha\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$ и $\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\rho\omicron$ в исходных формах), доходящая, благодаря указанным модификациям обоих слов, до почти полной омонимии (противопоставление дифтонгов по долготе — краткости в мелосе могло стираться), и создала известные преимущества для утверждения обоих терминов в качестве пространственно-временных координат поэтического универсума мелической

⁴ 127 L. — P. Издатели, сохраняя в тексте $\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\rho\omicron$, замечают однако: L: pro $\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\rho\omicron$ fort. $\delta\epsilon\tilde{\upsilon}\tau\epsilon$ scribendum. Нет никаких оснований не последовать этому указанию, исправив тем самым ошибку переписчиков, избегавших, по-видимому, соседства двух похожих слов.

поэзии (число примеров можно умножить). Можно предположить также, что сами модификации, приведшие к такой конвергенции, не были вполне случайны, но направлялись (хотя бы в русле процессов, сопоставимых с биологическим отбором) определенными механизмами поэтической речи, в недрах которой языковые особенности означающего, по мысли покойного лингвиста И. И. Ревзина, активно участвуют в формировании означаемого. В конечном счете эту конвергенцию можно определить как выражение своеобразной тенденции к «сжатию», обратной одновременно наличествующим в древних индоевропейских поэтических языках процессам сочетания однокоренных и созвучных слов в соответствующие фигуры, в том числе так называемые фигуры этимологические (исследования Р. О. Якобсона, Вяч. Вс. Иванова), а также «расширительным», «диффузионным» процессам паронимии и открытого Ф. де Соссюром анаграмматизма, которые знаменуют противоположную тенденцию к насыщению фоникой (и через нее — семантикой) определенного ключевого понятия фрагментов текста, больших чем слово⁵. Здесь же мы, напротив, имеем дело с противоположным процессом, сближающим два разнокоренных и исходно совершенно различных слова, относящихся, однако, к одному и тому же семантическому полю — таким образом и настолько, что каждый из них (с очевидным преимуществом в пользу $\delta\eta\upsilon\tau\epsilon$ как члена не только со значением сакральной повторности, но и маркированного в плане выражения) начинает представлять одновременно и другой член, т. е. оба рода указанных координат как универсальную характеристику сакрального пространственно-временного единства⁶. Можно, однако, представить этот процесс как двуступенчатый: сначала оба интересующие нас элемента как бы образуют паронимическую пару или ложную этимологическую фигуру, в составе которой они приобретают изофункциональность, «заражая» (или «заряжая») друг друга каждый собственным значением, так что каждый становится представителем их обоих. Как бы

⁵ По поводу лесбийской лирики де Соссюр как раз склонялся к мнению, что при высокой степени ее звукописующей ориентации она, по всей вероятности, не включала анаграмм, т. е. в ней не было звукозаписи, направленной на определенное имя и стремящейся это имя воспроизвести. См.: *Иванов В. В.* Очерки по истории семиотики в СССР. М., 1976. С. 264. Ср., однако, такой стих Сафо, как 15. 2 L. — P: $\text{KY}]\text{ΠPI} \text{Ka}[\acute{\iota} \sigma] \epsilon \text{Π}[\text{K}\text{P}\text{ot}\acute{\epsilon}\text{P}]\alpha\nu \acute{\epsilon}\text{Π}\acute{\epsilon}\upsilon[\text{P}\text{o}]\iota$ с анаграмматическим повторением имени Киприды, или первую строку нашего гимна Афродите 1. 1 L. — P: с анаграмматической глубинной поэтической мотивировкой ее имени как контрастной к внутреннему состоянию поэтессы, выражаемому, как проясняется по аналогии с Феогнидом, словом $\acute{\alpha}\text{φ}\rho\omicron\nu$ — безумная, см.: *Wyatt W. P. Jr.* Sappho and Aphrodite // *Classical Philology* 69. 1974. P. 213—214.

⁶ Можно указать на аналогичные явления в старопровансальской поэзии, где этимологически никак не связанные ключевые слова, представляющие различные аспекты одной и той же системы куртуазных ценностей, образуют организованные в плане выражения ряды с взаимообуславливаемыми значениями составляющих их элементов (например, *jauzir, jazer, jovens, jois*). См. об этом в нашей книге «Язык трубадуров» (М., 1975, гл. III—IV). В исследуемом случае эта конвергенция может быть описана в терминах О. Н. Трубачева как «нейтрализация лексического противопоставления».

ни представлять себе «ступени» этого процесса, известная взаимозаменяемость обоих конвергировавших слов представляется несомненным фактом, подтверждением которого служит не только повышающаяся роль критерия метрической обусловленности той или иной формы, но и то обстоятельство, что рукописные чтения представляют собой невероятную путаницу обоих терминов в их исходных формах (αῦ, αῦτε, δεῦτε, δεῦρο), иллюстрируемую огромным числом примеров, как, скажем, δηῦτε: δεῦτε Athen., согг. Mehlhorn (Anacr. 356.6 P.); δηῦτε: δαῦτε, codd. согг. Seidler (130 L. — P.). Путаница эта, перейдя в науку XIX в., не вполне еще преодолена до сих пор.

«Тенденция к сжатию», как мы ее назвали, в случае δηῦτε проявляется не только в конвергенции двух терминов, но и в самой двусоставности δηῦτε, ошутимой в кразисной форме этого слова, которая сама по себе уже переключается со значением повторения (как удвоения; ср. сходную двусоставность δεῦτε с его глагольным окончанием, воспринимавшимся, по крайней мере, в побудительном значении). Эта двусоставность должна была осознаваться тем острее, чем долгий дифтонг ηυ, **вообще чрезвычайно редкий и позиционно ожидаемый только в начале слова** (в аугментных формах, например, ηῦδα от αὐδάω, ηῦγμαи от εὔχομαι, или в некоторых эпических формах, как ηῦ, ηῦς, ηῦτε, ηῦζωνος), маркирует здесь начало второго компонента. (Приносим благодарность А. И. Зайцеву, обратившему наше внимание на это обстоятельство.)

Проявление «тенденции к сжатию» не исчерпывается, однако, формой слова, но манифестировано и на уровне глубинной семантики. Чрезвычайно интересно, что уже первый ее элемент δη̄ если не этимологически, то, по крайней мере, ассоциативно включает в себя некоторое темпоральное значение, а именно завершенности, ср. ἤδη 'уже', ἐπειδὴ 'итак', 'после того, как'. Между тем в сознании носителей греческого языка и вторая часть слова (αῦτε) могла по народной этимологии ассоциироваться со значением тождественности в местоимении αὐτός. Более того, в том же ключе осмыслялось, по-видимому, созвучие δηῦτε и особенно δεῦτε с δεύτερος (по народной этимологии от δύω), куда могла входить и игра со словом Ἐρως, что подтверждает уже цитировавшийся в примеч. 5, построенный по эвфоническому принципу заклинания (σύνθεσις γλαφυρά) фрагмент Сафо 15 L. — P. — ее молитва к Киприде, чтобы гетера Дориха не могла похвалиться тем, что брат поэтессы Харакс «вторично вошел в желанную (ею?) любовь»:

...τὸ δεύ[τ]ερον ὡς πόθε[ν]νον
[εἰς] ἔρον ἦλθε.

Нахождение τὸ δεύτερον в контексте, вполне позволяющем ожидать δηῦτε, и паронимическая в нем реприза тут же стоящего ἔρον наводит на мысль о возможности для всех этих слов еще одной анноминативно закрепленной ассоциации (т. е. τὸ δεύτερον переключается одновременно и с δηῦτε, и с Ἐρως). Таким образом, внутренняя форма нашего слова предстает как многообразно мотивированная, по крайней мере в потенции, и морфологически, и этимологически,

и ассоциативно; поэтический же язык с его установкой на пробуждение латентных значений слов и их ассоциаций такую многоступенчатую мотивацию одновременно и направляет, и актуализирует.

На дистрибуцию δηῦτε и всех других наречий со значением повторения в греческой лирике проливает, кажется, некоторый дополнительный свет то обстоятельство, что у Сафо в гимне Афродите это слово трижды вложено в уста богине, тогда как сама Сафо прибегает только к другим синонимам. Обстоятельство это приобретает значение в свете исследований Г. Гюнтера, И. Фридриха, К. Уоткинса, с несомненностью выявляющих существование в индоевропейской поэтической традиции противопоставления «языка людей» (в частности, у Гомера) «языку богов», где одни и те же объекты обозначались различными словами. Эти исследования обнаружили, что в распределении синонимических слов между этими двумя подязыками к языку богов относятся семантически маркированные лексемы, нейтральные же — к языку людей. К критерию семантической маркированности можно, несомненно, добавить и критерий маркированности формальной — поэтизмы, относящиеся к «языку богов», являются обычно редкими, необычно звучащими словами, отмеченными не только содержательно (в частности, самой своей необычностью, «темнотой»), но и в плане выражения. Красивая форма δηῦτε, заведомо удовлетворяющая этим критериям, трижды, как сказано, встречается у Сафо в прямой речи Афродиты, тогда как поэтесса в своей речи довольствуется нейтральными описательными конструкциями и словосочетанием καὶ νῦν. Соотнесенность δηῦτε с «языком богов» объяснила бы настойчивое употребление этой формы преимущественно в призывании богов и муз как «обращение к богам на их языке», а вместе с этим возрастание ее концептуального значения, у последующих поэтов, однако, инволюционирующего до простого топоса вплоть до полной десакрализации у Анакреонта.

[Примечание 2017 г.: Эта статья была наброском, продолженным многолетними исследованиями, которые автор, сохраняя основную концепцию, надеется синтезировать и в обозримом времени опубликовать. Авторы книг и статей о Сафо и греческой мелической поэзии, вышедших со времени публикации настоящей статьи, по большей части интерпретируют термин δηῦτε достаточно поверхностно — см. обзор литературы последних десятилетий в обширном примеч. 8 в единственной специально посвященной δηῦτε статье, интересной преимущественно контекстными интерпретациями: *Mace S. T.* «Amour, Encore!» The Development of δηῦτε in Archaic Lyric // *Greek, Roman and Byzantine Studies*. 34, 1993. P. 335—364; см. также: *Ellen Greene* (ed.). *Reading Sappho: Contemporary Approaches*. Berkeley: **University of California Press, 1996.** С нашей гипотезой о сакральном значении δηῦτε в гимне Сафо Афродите согласуется его истолкование Г. Надем как относящегося не только к повторяющимся любовным переживаниям, но также в связи и с повторяющимся исполнением песен на сезонных праздниках — см. серию статей: *Nagy G.* *Sappho*, *Classical Inquiries*. *Studies of the Ancient World*, CHS, October 2015, а также черты сходства гимна с любовными заклинаниями, выявленными в книге: *Petropoulos J. B.* *Sappho the Sorceress — Another Look at fr. 1 (L. — P.)* // *Zeitschrift für Papyrologie*

und Epigraphik. 97. 1993. P. 43—56. См. также: *Ярхо В. Н.* Поэзия культового содружества: Сапфо и Алкей [1999] // *Он же.* Эпос. Ранняя лирика. М.: Лабиринт, 2001. С. 273—277.

Доп. к примеч. 3. См. свод примеров значений и употребления корня *šwb/ī(w)b* в семитских языках: *G. Johannes Botterweck et al.* Theological Dictionary of the Old Testament (Book 14), Eerdmans. P. 461—522.

По поводу противопоставления «языка богов» «языку людей» из отечественных работ укажем: *Гринцер П. А.* Тайный язык «Ригведы». М., 1998; *Иванов Вяч. Вс.* Зачатки исследования языка у хеттов // История лингвистических учений. Древний мир. Л., 1980 и др. работы; *Топоров В. Н.* Поэт // *Топоров В. Н.* Мифология. Статьи для мифологических энциклопедий. Т. 2. П—Я. М: ЯСК, 2014. С. 111—137 и др. работы; *Красухин К. Г.* Язык богов, язык людей, имя в индоевропейской поэтике // Критика и семиотика. 2015. № 1. С. 191—198.]

О НОВЫХ И НОВЕЙШИХ МИФОЛОГИЗИРУЮЩИХ СИСТЕМАХ*

Намечающийся с XVII в. кризис европейского традиционного сознания, а вместе с ним разочарование в ортодоксальных формах религии влекут за собой, начиная с этой эпохи, все возрастающую потребность в новых неконформистских мифологемах преимущественно сотериологического характера. С этого времени и по сию пору продолжают возникать и развиваться всевозможные сектантские движения, ереси и т. п., противопоставляющие себя ортодоксии, однако формирующиеся и рамках соответствующих религий, а также появляются учения, в которых преобладающую роль играет индивидуальное мифологизирующее творчество. Ярким примером первых являются саббагианская и франкианская мифологии, в которых традиционная мифология иудаизма прикладывается к определенной исторической личности, провозглашаемой Мессией. Примеры второго типа (о которых ниже) характерны главным образом для двадцатого века. На примере тех и других течений, как относящихся к новому времени и хорошо засвидетельствованных, могут быть вскрыты некоторые особенности мифологизирующего сознания в его отношении к истории, шире — как детерминированного, с одной стороны, общими мифологическими моделями данной культуры, с другой — опирающегося на комплекс более универсальных архетипических представлений, влияющих на формирование основного мифа данной системы. Такая двоякая обусловленность объясняет отчасти необычайную жизнеспособность мифологизирующих систем, приспособляющихся, как и все глобальные модели, к абсолютно любым обстоятельствам как положительного, так и отрицательного свойства, причем последние, как мы видим хотя бы на примере истории Саббатага Цеви, с его взлетами и падениями, тракуются либо как необходимое, по тем или иным причинам, вмешательство враждебных сил, либо как нечто

* Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 23. 1981. Александру Моисеевичу Пятигорскому в честь шестидесятилетия. С. 115—131.

необъяснимое на поверхностном уровне, однако оправданное на уровнях более глубоких и т. п. Более того, мифологизирующее сознание склонно считать реальностью именно те структуры, которые вписываются в его мифотворческие модели, любые же иные, хотя бы и объективно существующие с точки зрения обыденного сознания, для сознания мифологизирующего теряют реальность, представляются призрачными и т. п.

Антирационалистические и мистические тенденции в средневековом иудаизме, культивируемые на основе прежде всего каббалистической символики и практической каббалы, послужили благоприятной почвой для зарождения нескольких мощнейших мифологизирующих течений, потрясавших иудаизм на протяжении XVII—XVIII столетий. Исторически первым из этих течений, проливающих свет на функционирование новейших мифологизирующих систем, к числу которых они, несомненно, относятся, явилось так называемое саббатрианство. Саббатрианская мифология, с ее продолжением в позднейшем франкианстве, выросла из приложения, под углом зрения практической каббалы, одной из центральных мифологем иудаизма, а именно мессианской — к личности экзальтированного мистика Саббатая Цеви (1626–1676), каббалиста из Смирны, однако формировалась с использованием многообразных мифологических архетипов, выходящих далеко за пределы собственно иудаистической мифологии, вплоть до принятия ее носителями христианства или ислама (см. ниже). Проследим кратко основные моменты формирования и развертывания саббатрианского мифа и историю его стремительных, столь характерных для новейших мифологизирующих систем модификаций.

Саббатай Цеви, с детства отличавшийся мистической устремленностью и получивший хорошую каббалистическую подготовку «по писаниям Арии», с ранних лет привлекал к себе внимание экзальтированной молитвой, которую он практиковал со своими учениками на морском берегу, аскетическим образом жизни, самоистязанием и постами (он, в частности, отказывался от брачной жизни оба раза, когда его женили родители; тот же мотив мы находим в различных культурах святости, например он присутствует в христианском житии Алексия, человека Божьего). Ему слышались голоса и являлись видения. Между тем в каббалистическом учении восточной школы торжествовали мотивы личной святости, переходящие в мессианские идеи: считалось, что с помощью нравственной чистоты, аскетизма и каббалистических упражнений можно достичь святости, заключающейся в высвобождении чистого «ядра» — из «скорлупы» мира нечистого; божественных искр, заложенных во все существующее — от власти сил зла. Высшая мера святости должна была быть воплощена в Мессии, с помощью которого злые силы должны быть окончательно уничтожены, а Израиль должен возвратиться в свою прежнюю Землю. Настроения эти поддерживались каббалистическими вычислениями и операциями со словами Священного писания через числовые значения букв; с помощью подобных магических операций на протяжении этого времени пришествие Мессии неоднократно предсказывалось и даже магически «вызывалось». Дважды

в XVI в. некто Ашер Лемлин и Давид Реубейни объявляли себя Мессиями. Исходя из некоторых толкований священных текстов, пришествие Мессии приурочивали на этот раз к 1648 г., тогда как в христианских кругах такое пришествие относили, опираясь на Апокалипсис, к 1666 г.

Под влиянием этих и подобных чаяний Саббатай приходит к убеждению, что он и есть Мессия, каковым провозглашает себя сначала в кругу учеников, затем — публично путем серии символических действий. Первым из этих действий было провозглашение в синагоге, после семикратных ударов по кивоту Завета, произносимого четырехбуквенного имени Бога (тетраграммы) — прерогативы одного лишь первосвященника в праздник Йом-Кипур в эпоху иерусалимского храма. Вынужденный после этого покинуть Смирну, Саббатай прибыл в Салоники, где устроил свадебный пир и пошел под венец со свитком Торы (Пятикнижия Моисеева) в руках, символизируя этим мистический союз Торы — дочери неба — с Мессией, сыном Эн-Софа (бесконечного). Число последователей Саббатая, увеличивавшееся при каждом его передвижении, резко возросло в Константинополе, где был введен мотив исполнившегося пророчества от имени «отшельника Авраама», содержащегося в обретенной якобы старинной рукописи (типологически сходны мифологические сюжеты чудесного обретения книг откровения, икон, мощей и т. п.). Согласно этому пророчеству, содержащему, в частности, вариант основного змеборческого мифа, Авраам, предававшийся в течение сорока лет уединенному созерцанию «крокодила, расположившегося в реке Египетской», слышит голос, возвещающий рождение в 5386 г. от сотворения мира (1626 г. н. э.) истинного Мессии — Саббатая Цеви, который «усмирит великого крокодила и лишит силы извивающегося змия; он и есть истинный Мессия, его царство вечно и нет кроме него избавителя у Израиля». Далее в рукописи следует рассказ, представляющий собой вариант мифа о карлике, перевернувшем гору, аллегорически утверждающий в этом контексте превосходство духовных сил над материальными и завершающийся прославлением Саббатая. В пророчество вводится, однако, мотив грядущего его преследования со стороны современников, именуемых египетской чернью. Там же, в Константинополе, Саббатай предпринимает символическое действие с рыбой, которую он укладывает в колыбель, объясняя это, в частности, тем, что Израиль будет освобожден под зодиакальным знаком Рыб.

Тем временем популярность Саббатая, продолжающего свои странствия по городам Востока, продолжает расти. В Иерусалиме к нему присоединяется некий Натан Газати, принимаемый народом за пророка Илию, который, по преданию, должен сопровождать Мессию. Следующим символическим действием Саббатая явилась его свадьба с некоей Саррой, беженкой из Восточной Европы, похищенной якобы духом ее покойного отца из христианского монастыря, где она воспитывалась (по другому варианту — перенесенной духом в Персию), и провозгласившей себя невестой Мессии, однако вступавшей до того в связи с другими мужчинами. Саббатай, увидевший ее, в соответствии с известным фольклорно-

мифологическим мотивом, впервые во сне (Th. Mot. T 11.3), ссылаясь при этом на пример пророка Осии, которому Бог приказал взять в жены блудницу (Ос. 1:2); в этом можно видеть воплощение варианта мифа о Священном браке.

Между тем мессианская кампания, направляемая и пропагандируемая Натаном Газати, приобретала все более широкий размах. В форме экзальтированного пророчества «Илия» (Натан) дал Саббатаю программу действий, заключающуюся в низвержении турецкого султана и воцарении его самого в качестве Священного царя в Палестине, бывшей тогда турецким пашалыком. Согласно пророчеству, Саббатай будет возить за собой султана как пленника, покорит без пролития крови все народы и после того отправится к реке Самбатсион, где женится на тринадцатилетней дочери пророка Моисея и сделает ее царицей. Сарра же делается ее рабыней. Оттуда он приведет десять колен Израилевых в обетованную землю, совершая этот путь верхом на льве, в пасти которого будет находиться семиглавый дракон, по пути побеждая своим дыханием полчища Гога и Магога. В Иерусалиме Бог спустит ему с неба на колеснице, подобной иезекииловой, трон из драгоценных камней, которые озарят весь город. Затем Саббатай принесет жертвы, а после этого начнется воскресение мертвых. Начались приготовления. Возвращение Саббатая в Смирну сопровождалось уличными процессиями и демонстрациями публичного самобичевания и покаяния. Люди шествовали с плодами и вазами цветов в руках. Саббатай же носил веер, символизировавший жезл Аарона, которым касался тех, кого считал достойными войти в царство небесное, а детям раздавал сладости. Усиливалась волна истерической экзальтации и массового психоза, сопровождавшаяся невероятными самоистязаниями. Люди не спали ночей, чтобы с помощью каббалистических заклинаний в полночный час смывать совершенные грехи, зарывались в землю, купались в ледяной воде, а после очищения предавались оргастическому ликованию. Повсюду появлялись пророки, возвещавшие о пришествии Мессии в лице Саббатая Цеви и скором восстановлении храма. Для скорейшего завершения мессианской миссии, возможного, по учению каббалы, после воплощения в земные тела всех еще не родившихся небесных душ, многие спешили сочетать браком малолетних детей, и в одних Салониках было совершенно до семисот детских свадеб. По еврейским общинам всего мира рассылались циркулярные письма мессианского содержания. Вслед за Востоком саббатинское движение охватило и Европу. Прославление Саббатая по чину царя было введено в синагогальные обряды, немалый интерес вызывало саббатинство и в христианских кругах. Так, рассказывалось, что к берегам Северной Шотландии приходил корабль с шелковыми парусами и снастями и надписью на флаге «двенадцать колен Израиля».

По достижении апокалиптического 1666 г. Саббатай с целью свергнуть султана и стать палестинским царем отправляется в Константинополь, предварительно разделив мир на 26 частей, розданных им его приближенным. Остальным верным он каббалистически открывает, душа какого из прежних царей живет в их теле. Популярность его достигает апогея. Повсюду люди продают дома и имущество

и готовятся к переселению в Палестину, причем многие верят, что Мессия перенесет их на облаке в Иерусалим. Во время морского путешествия Саббатай попадает в бурю, и это дает сюжет для повествований о том, что ему повинуются морская стихия (ср. Мк. 4:39). В Константинополе его, однако, встречает стража, и при высадке один паша приветствует его пощечинами, но Саббатай подставляет другую щеку (ср. Матф. 5:39). В Константинополе Саббатай арестовывает великий визирь Ахмет Киприли и заключает его в Абидосскую крепость. Это, однако, еще не подрывает веры в него, — мифология саббатинства со свойственной новейшим мифологизирующим системам мобильностью мгновенно приспосабливается к новым обстоятельствам. Вожди движения объясняют случившееся недостаточной мерой народного покаяния, а мягкое обращение с пленником турецких властей используется именно как доказательство его мессианства. Подкупив стражу, вожди движения разукрашивают крепость, именуемую ими «башня могущества», наряжают Саббатай в царские одежды и сооружают ему в ней престол. У стен крепости собирается пятитысячная толпа. Из всех стран диаспоры приезжают делегаты, оказывающие Саббатаю царские почести. Распространяется аллегорическое письмо, в котором Саббатай именуется агнцем и обещающее приближающееся спасение.

Тем временем, однако, приближается крах. В Европе нарастает и антисаббатинское движение, и один видный каббалист, прибывший к Саббатаю на аудиенцию, объявляет ему, что тот не Мессия, и доносит о его «революционных настроениях» султану Мехмеду IV. Султан призывает Саббатай и спрашивает его, Мессия ли он, на что тот отвечает, что он этого не утверждает, но что так говорит народ. Султан, признав его самозванцем, присуждает его к смертной казни, однако Саббатай спасает свою жизнь, приняв мусульманство. Вслед за ним мусульманство принимает его жена и некоторые вожди движения.

История саббатинства, как самовосстанавливающейся мифологизирующей системы, на этом, однако, не кончается. Распространяются слухи, что не Саббатай принял мусульманство, а «тень его», сам же он вознесся на небо. Согласно другому мифу, Саббатай в качестве царя-Мессии въехал к султану верхом на льве, тот надел ему на голову корону и сделал своей правой рукой. Натан Газати рассылает новый циркуляр, в котором указывает на непостижимый тайный смысл отступничества Саббатай (тогда же он, не теряя веры, бросает в Тибр магическое письмо, которое должно вызвать гибель Рима). По одному из вариантов мифа, Саббатай якобы принял мусульманство, чтобы освободить божественные искры, тлеющие под покровом нечистоты в душах мусульман, происходящих от Исмаила, сына Авраама; подобно тому, как первый освободитель, Моисей, должен был жить при дворе фараона, соблюдая внешность египтянина, так и последний Мессия пробудет некоторое время как бы язычником при языческом дворе — «по наружности грешником, в душе праведником». Ссылались также на образ Эсфири, спасшей евреев только после того, как она решилась быть женой персидского царя-язычника и есть в его дворце запрещенную пищу. Говорилось, что народное представление о Мессии как о библейском бедняке, едущем на осле

(ср. Матф. 21:1—7), следует толковать в смысле временной духовной бедности вследствие необходимости носить маску чужой религии. По другому объяснению — Саббатай пошел на отступничество лишь из жалости к израильскому народу, которому пришлось бы без этого пройти сквозь страшные мессианские муки. Подлаживаясь под меняющиеся условия, саббатианское мифологизирующее сознание мгновенно превращает «Мессию торжествующего» в «Мессию отверженного», к нему применяется толкуемое обычно в христологическом смысле пророчество Исаяи о страждущем Мессии, который «от уз и суда был взят...», «отторгнут от земли живых» и «за преступления народа претерпел казнь» (Ис. 53:8). Саббатианцы проповедуют, вслед за мифами о сорокалетнем блуждании по Синайской пустыне и о сорокалетнем пребывании на небе Моисея, воскресение его через сорок лет, когда он явится снова и закончит начатое им дело. Возникают новые Мессии, объявляющие себя преемниками Саббатая, предпринимается попытка основать мессианскую династию. Подобно ветхозаветным отступникам, иерусалимские верные с плясками совершают саббатианское богослужение перед деревянным изображением Саббатая. Исходя из формулы «по наружности грешник, в душе праведник», саббатианцы в Смирне исповедуют доктрину, что грехи мира могут быть искуплены только высшей ступенью внешней греховности (принцип *similia similibus*) и чем грязнее тело, тем чище душа; согласно этой доктрине, Саббатай достиг единения с Богом, только когда он окунулся в ритуальную нечистоту ислама. Опираясь на старую каббалистическую идею о необходимости «скорлупы» (в данном случае — ислама) для сохранения «ядра» (т. е. саббатианства), члены этой группы сами принимают ислам, положив начало дожившей в законсервированном виде до наших дней мусульманско-саббатианской религиозной общине Денме (турецк. *Dönme* — отступники, в смысле сомнительности их приверженности как иудаизму, так и мусульманству), с ее основным догматом: Нет Бога, кроме Бога, и Саббатай Цеви пророк его. Особое значение придают денмехи «Песни песней», которая ставится выше Пятикнижия Моисеева и Корана и толкуемой ими в эротическо-мистическом смысле, исходя из каббалистической теории, объяснявшей последовательные эманации божества и возвращение существ к своей первопричине в терминах супружества и совокупления. По верованиям денмехов, библейские праотцы и цари содержали в себе лишь частицы души Саббатая, который восемнадцать раз появлялся под различными именами. Праздники денмехов приурочены к памятным дням из жизни Саббатая — его рождения, обрезания, появления в роли Мессии и т. д. В ожидании времени, когда все евреи признают мессианство Саббатая Цеви, члены общины, открыто исповедуя мусульманство, обязаны скрывать свою истинную веру как от мусульман, так и от евреев. Часть из них признает в качестве второго Мессии Османа Бабу, в конце XVIII в. обновившегося Денме.

Другая ветвь саббатианской мифологии, постепенно отошедшая в своем развитии от личности Саббатая, утвердилась в Польше, где его история интерпретировалась в свете более широких философско-каббалистических умозрений,

согласно которым Бог существует в двух ипостасях — одной полностью трансцендентной (Эн-Соф, бесконечное), другой — служащей, в лице Святого отца или Царя израильского, посредником между миром и человеком, с которым лишь и может достигнуть слияния святой человек; Саббатай же Цеви стремился вместо того к недостижимой ипостаси Бесконечности. Позже к этому мифу, обнаруживающему широкие параллели с рядом переднеазиатских мифологий, например езидейской (что не так удивительно, принимая во внимание малоазиатское происхождение саббатианства), было присоединено учение о «трех узлах веры», добавляющее к двум названным ипостасям женское начало Божества — Святой Дух или Шехину. К двадцатым годам XVIII в. саббатианство и его последователи, среди которых было немало выдающихся людей, вызвали в иудаизме настолько же сильную оппозицию, насколько столетием раньше пользовалась симпатией. Трижды за десятилетие саббатианцы подвергались «херему», т. е. отлучению, причем дважды — в том самом 1726 г., когда в южной Галиции родился человек, с которым связано дальнейшее развитие саббатианской мифологии от политико-мистического мессианства к чисто мистическому, достигающему завершения в мифологии франкианской.

Авантюрная история этого человека, Якова Франка (имя, даваемое на Востоке выходцам из Европы), прозванного еврейским Калиостро, во многом напоминает жизнь самого Саббатая. Уроженец Галиции и сын раввина, Франк, тогда — Якоб Лейбович, оказался совершенно неспособным к традиционному талмудическому обучению, зато проявлял огромный интерес к мистике и каббале. Юношей он попадает с купцом, у которого был в услужении, в Салоники, тогдашний оплот саббатианства, где и принимает саббатианское посвящение. Франк задумывает встать во главе общины Денме в Смирне, для чего принимает мусульманство и проповедует доктрину о воплощении души Мессии, как элемента Божественного духа, в царе Давиде, Иисусе, Магомете, Саббатае Цеви и его преемниках, наконец — в нем самом. Не в силах, однако, преодолеть культа своего предшественника-Мессии, а также преследуемый ортодоксальными турецкими евреями, Франк обращается к Польше, другому бывшему оплоту саббатианства, где не замерла еще память о былых волнениях. Развивая концепцию «трех узлов веры», Франк учил, что преданность Мессии, воплощающему в себе вторую ипостась Бога — Святого Царя, рождает гармонию между мужской и женской его ипостасями. Именно на таком отвлеченном истолковании мессианства и строит Франк свою доктрину, упразднив его исконную национальную интерпретацию, что сформулировано им в заявлении: «Мессия никогда не придет, и Иерусалим вовеки не возродится». Из традиции турецкого саббатианства Денме заимствовано было оргастическое начало на том основании, что страсти, являющиеся искрами Божьими, в интересах достижения той же гармонии нуждаются в выходе, в чем им препятствуют талмудические установления; устраивались при участии самого Франка мистерии, в которых Шехина или божественная Матрона

(Матронита) представлялась молодой женщиной — его женой, вокруг которой танцевали, доводя себя плясками и эротическими движениями до экстатического состояния, мужчины. Мистерии завершались общей трапезой и попойкой, иногда превращаясь в оргии. Франкианцы объявили войну Талмуду, шире — аскетическому раввинскому законодательству и вообще ортодоксальному иудаизму. По словам Франка, он «пришел избавить мир от всяких законов, до того существовавших». Основной книгой франкианского вероучения был признан основной каббалистический источник — книга Зогар, псевдограф XIII в., положивший начало аллегорическому толкованию Торы и символическому истолкованию мира в целом. На основе Зогара Франком разрабатывались весьма неопределенные мессианско-каббалистическис догматы. В своих спорах с ортодоксальным иудаизмом Франк доходил до обвинений Талмуда в санкционировании ритуального употребления христианской крови и человеческих жертвоприношений, причем одно время ему даже удалось добиться постановления о сожжении экземпляров Талмуда в Подолье: прежде чем быть сожженными палачом в специальных ямах, книги, в виде насмешки, привязывались к лошадиным хвостам и волочились по улицам. В процессе этой борьбы Франк, опираясь на все то же учение о «скорлупе» и «ядре», дошел до принятия, вместе с большой группой приверженцев, католичества. Подобно тому как Саббатай Цеви принял ислам для искупления грешных душ мусульман — потомков Исмаила, так и Франк с последователями переменили религию ради спасения христиан, по раввинскому мифу — детей Исава. После этого франкистская религия стала называться эдомитской — по второму имени Исава, мифического родоначальника эдомитов (от корня со значением ‘красный’, см. Быт. 25:25, 30; 36:1, 8). Ритуальным цветом эдомитов стал красный, Франк выезжал в пышных платьях красного цвета, а свои послания, насыщенные библейской символикой, писал красными чернилами. Франкианская мифология характеризуется сочетанием христианской формы с теми же расплывчатыми доктринами каббалистического мессианства, излагавшимися последователями Франка в так называемой *Biblia Balamuta* и в пропагандировавшихся им самим посланиях, составленных в темном стиле. От слегка модифицированного учения о «трех узлах веры» с ипостасями божества, определяемыми как святой Старец, святой Царь и святая Владычица, перекинут был мост к догмату Троицы, а от утверждения божественности природы души Мессии, в котором воплощается второе, царственное лицо триады, — к догмату Богочеловека. Из своих приверженцев Франк организовал братство, основанное на полном ему подчинении, выделив в нем особую группу из двенадцати «апостолов», символически именовавшихся по числу родоначальников двенадцати еврейских колен «двенадцатью сыновьями Иакова» (т. е. Франка), и двенадцати сестер, которые стали проповедовать в его лице воскресшего Христа, а в лице его дочери Евы — воплощение женской ипостаси Бога, почитаемое под именем Эмуны (др.-евр. *vera*). Как всегда, к новой вере приспособлены были многие частные мифы классического иудаизма и разнообразные мифологические архетипы. Так, Франк

беседовал с пророком Илией, был приведен в Польшу ангелом, мог творить чудеса, воскрешая мертвых, видел вещие сны, предвидел будущее, над его головой появлялось сияние и т. п. Обрядовость формировалась на основе каббалистической символики, в роше, расположенной неподалеку от резиденции Франка, ежедневно совершались обряды «коленипреклонения» и «поливания» (поливалось водой из специально принесенного кожаного меха место, где Франк расстилал свой молитвенный коврик).

Новая религия была, однако, признана польской католической церковью еретической, а сам Франк на тринадцать лет заключен в Ченстоховскую крепость, именуемую франкистами «Римские ворота» (согласно талмудическому мифу о Мессии, сидящему среди прокаженных у ворот Рима). Как и в случае с Саббатаем Цеви, мифологизирующее сознание приверженцев Франка не замедлило превратить его в Мессию страждущего. Из крепости Франк продолжал в пророческих посланиях пропагандировать «святую веру Эдома», обещая скорейший конец света. После раздела Польши Франк был освобожден русскими войсками, причем распространялся миф о том, что он не кто иной, как император Петр III, а что Ева будто бы приходится дочерью императрице Елизавете Петровне. Намечавшиеся в Турции военные авантюры, к которым Франк вел большую подготовку, превратив свою резиденцию в военный лагерь и подвергая своих последователей военной муштре, не состоялись за его смертью в 1791 г. В качестве «женской ипостаси» Ева некоторое время замещала отца, однако, когда средства ее двора начали иссякать, а долги неимоверно выросли, она исчезла при таинственных обстоятельствах. Франкианская традиция, с одним из ее центров в Праге, просуществовала, вырождаясь, до начала XIX в., причем новые адепты получали специальную подготовку, заключавшуюся, помимо изучения Библии, Зоги и каббалы, в усвоении эзотерического знания — «тайной науки», основанной на сновидениях и пророчествах. На этом и заканчивается история саббатинской мифологии, претерпевшей столь большие изменения от ортодоксального в своих истоках аскетического мессианства Саббатая Цеви до вырождения в выхолощенные каббалистические догматы и органистические проявления под покровом мусульманской или католической формы.

Европейский двадцатый век характеризуется резким возрастанием числа подобных мифологизирующих систем, формирующихся на основе экзотических, преимущественно восточных, религий и верований — буддизма, суфизма и иных. Коснемся в качестве примера нескольких таких систем, из которых первая, получившая известность под названием «четвертого пути», связана с личностью Георгия Гурджиева, грека закавказского происхождения, появившегося в Москве и Петербурге накануне Второй мировой войны (нами был обнаружен в альбоме ныне покойной С. Г. Мельниковой, близкой в Тифлисе к Илье Зданевичу, портрет Гурджиева З. Валишевского, подписанный Гурджиевым именно такой формой имени). Форма «Гурджиев» (с ударением на второй

слог) утвердилась в позднейших обратных переводах с английского его сочинений. Надпись гласит: «помните себя, и тогда вспомните меня». Впоследствии Гюрджиев преподавал в Тифлисе, Берлине, Париже и Нью-Йорке. Им написано несколько книг под общим названием «Все и вся», одна из которых, «Встречи с примечательными людьми», включает сильно мифологизированную историю его собственного формирования под влиянием многочисленных учителей Востока; согласно этой книге, окончательную форму его знание, собранное у этих учителей по крупицам, приобрело под воздействием эзотерического учения Сармунгских братьев, монастыри которых спрятаны в неприступных горах Средней Азии. Другая книга, названная Гюрджиевым «Объективная и беспристрастная критика человеческой жизни, или Рассказы Вельзевула своему внуку», мифологична уже и в более узком смысле слова. Сюжет этой книги, направленной на дискредитацию устойчивых механизмов сознания, строится вокруг истории Вельзевула, который, после его восстания против «Верховного Владыки Бесконечности», был сослан в один из самых темных уголков Вселенной, именуемый Солнечной системой. Поселившись на Марсе, он стал наблюдать в телескоп за жизнью странных земных «трехцентровых существ» (т. е. людей), затем шесть раз спускался на Землю и наблюдал их уже непосредственно. Впоследствии он, однако, получает от Владыки Бесконечности прощение (что напоминает образ Малаки-Тауза в хорошо известной Гюрджиеву езидской мифологии, оппонента Бога, являющегося одновременно объектом поклонения как защитник людей, который будет в конечном счете с Богом примирен). Путешествуя на космическом корабле по Вселенной, он рассказывает своему любимому внуку Хуссейну о «трехцентровых обитателях» злополучной Земли с их вырожденным «бытийным разумом». Далее, на протяжении всей огромной (около тысячи трехсот страниц) книги Вельзевул раскрывает причины земного и космического характера, приведшие обитателей Земли к столь плачевному состоянию, рассказывая об их удивительной жизни, поступках, привычках, а также о той помощи, которую Верховные силы тщетно пытались им оказать. Причины эти коренятся, в частности, в крайней затрудненности для человека сознательной эволюции, поскольку такая эволюция противоречила бы его задачам в качестве ступени в космической иерархии. Человечество, как часть биосферы, занимает особое место в иерархии «Луча творения», служа передаточным звеном космических влияний от планет дальше на Луну, отколовшуюся от Земли в результате космической катастрофы. Луна, будучи по отношению к Земле «растущим кончиком» Луча творения, питается излучениями земной органической жизни, в том числе человечества. С точки зрения космического порядка рост сознания человечества, механической жизнью которого всецело управляет Луна, не только не необходим, но может быть даже вредным для развития Луны. Людям, для предотвращения их сознательного эволюционирования, верховным Ангелом был поставлен особый орган Кундабуфер, заставляющий их воспринимать реальность наизнанку. Орган этот, впоследствии снятый, оставил, однако, в человеке настолько глубокий

след в виде эгоизма и всевозможных форм неадекватного восприятия мира, что самопознание и познание реальности сделалось для него крайне затруднительным.

Таким образом, вследствие причин космического порядка человечество, находящееся всецело под властью Луны, обречено на полностью механичное или «спящее» состояние. Согласно Гюрджиеву, люди являются не чем иным, как машинами, спящими автоматами, неспособными ни на какие сознательные действия и полностью зависящие от внешних влияний. Сознательная эволюция, в целом для человечества в силу этих причин невозможная, направлена против природы и поэтому крайне затруднена. Однако в общем балансе космических сил эволюция отдельных людей не имеет большого значения, и поодиночке они могут, при помощи людей, находящихся в состоянии сознательного развития, вырваться из-под связывающих человечество планетарных влияний.

Антропология Гюрджиева строит иерархию из четырех последовательных, производящих одно другое в процессе упорного развития, тел — физического, астрального, ментального и причинного, имеющих каждое свои космические соответствия. Четвертое, причинное, тело состоит из материи звездного мира, и, таким образом, человек, имеющий его, бессмертен в пределах Солнечной системы. Говорить же о наличии какой-либо бессмертной души, вырабатываемой лишь с помощью упорных усилий, у спящего человека-машины, по Гюрджиеву, просто не приходится. Процесс роста высших тел человека и приобретения им более высоких форм сознания описывается Гюрджиевым также в тщательно разработанных им энергетических терминах. Воздух и впечатления, получаемые человеком и участвующие в преобразовании его энергии, Гюрджиев причисляет к прочим видам пищи. Основу его энергетического учения составляет доктрина трансмутации — выработки в соответствующих условиях более тонких видов энергии, обеспечивающих развитие трех высших тел человека. Соответствующим образом Гюрджиев разделяет все традиционные пути развития на путь факира — путь работы над физическим телом, путь монаха — путь веры, путь развития воли, властвующей над эмоциями, и путь йогины — путь знания и ума. Этим трем путям он противопоставляет четвертый путь, затрагивающий каждую сторону бытия человека, остающегося при этом в обычных условиях жизни. Приобретение самосознания или объективного сознания, которого спящий человек лишен, начинается с «самовоспоминания», т. е. состояния сознания, при котором человек отдает себе отчет в том, что те или иные действия производит он сам. Сам человек не может, однако, пробудиться ото сна — для этого необходимы объединенные усилия нескольких людей, которые бы будили друг друга. Продвижение по этому пути возможно, кроме того, лишь при условии восприятия особого рода влияний, идущих из «внутреннего круга человечества» и осуществляющихся через учителя, обладающего более высоким уровнем сознания. Необходимость групповой работы связана для Гюрджиева и с особым образом понимаемой им идеей эзотеризма, основывающейся на представлении

о материальности всего во Вселенной, в том числе знания, с вытекающей отсюда его количественной ограниченностью. Воспринятое в большом количестве маленькой группой людей в одном месте, оно дает очень хорошие результаты, но взятое в малом количестве, что произойдет, если то же количество знания разделить между множеством людей, оно или не даст никаких результатов, или же принесет отрицательные плоды.

Таким образом, учение Гюрджиева несомненно представляется мифологизирующей системой с многообразными уровнями, начиная с мифологизированной личности самого Гюрджиева, о предыстории которого ходили самые невероятные легенды, и до созданной им космогонической мифологии в собственном смысле слова. Система эта легко включает в себя освященные авторитетом «древнего знания» многочисленные мифопоэтические категории наподобие мотивов сна, четырех тел человека, луча творения, однородности («материальности») и вместе с тем иерархичности Вселенной, различных астральных мотивов, включая уникальную мифологему человечества как «пищи для луны» (ср., однако, древнейший мотив астрального каннибализма) и мн. др. Система носит, таким образом, выраженный синкретический характер, сохраняя одновременно отчетливую печать индивидуального мифотворчества ее создателя. Нельзя не отметить совершенно особый характер языкового творчества Гюрджиева, насыщающего свой текст колоссальным количеством терминов, составленных преимущественно из греческих и армянских корней, а также слов других языков, как, например, термин, обозначающий в его системе знаменитый закон октав Гептапарапаршинок от греч. *hepta* 'семь' и арм. *shinogh* от *shinel* 'делать, строить', между которыми вставлено арм. *parap* со значением 'зря, впустую', из чего складывается значение 'семь напрасных действий' (может быть, в слове обыгрывается также значение русск. *аршин* и даже хеттск. *paršin* 'член': создается впечатление, что Гюрджиев, назвавший одного из героев книги Горнахур Хархарк, а один из земных материалов — Ашхар, был, как ни странно, знаком с хеттским корнесловом).

Другая известная новейшая мифологизирующая система, распространявшаяся в первой трети XX в., подобно саббатизму, является мессианской, однако мессианизм ее несет на этот раз христианско-теософические черты. Она примечательна также тем, что развитие ее завершилось процессом демифологизации, исходившей от самого мифологизируемого персонажа этой системы. Речь идет о так называемом «Ордене звезды» с отделениями во многих странах мира, созданном в начале века английскими теософами с целью подготовить почву для второго пришествия Христа. Незадолго до того ими был обнаружен в Индии мальчик по имени Джидду Кришнамурти, который был объявлен грядущим воплощением Христа и поставлен во главе ордена, собравшего большое число последователей. Кришнамурти, с 1915 г. получавший в Англии специальную подготовку, должен был по достижении определенного возраста провозгласить себя Великим Учителем — Мессией. Однако в 1929 г., незадолго до исполнения этого срока, он отказался

от уготованной ему роли, объявив ее вымышленной, и посвятил дальнейшую свою жизнь распространению противоположных идей, направленных к отрицанию возможности какого-либо познания в рамках существующих теорий, концепций, систем и авторитетов; истинное познание, по Кришнамурти, возможно лишь как непосредственное, необусловленное медитативное восприятие всей полноты жизни. Суть этого учения близка внекатегориальной философии русского философа Я. С. Друскина, друга обэриутов.

Напротив, тенденцию к крайней степени мифологизирующей насыщенности обнаруживает появившаяся в пятидесятые годы система, известная под названием «Розы мира». Система эта была создана Даниилом Андреевым, сыном писателя Леонида Андреева, многие годы проведенным в сталинских лагерях. Творец ее, будучи визионером, создает своего рода новую «Божественную комедию» в прозе, посещая в своих видениях то, что он называет «трансфизическими слоями Шаданакара» (т. е. Земли). Он проходит, одну за другой, ступени прилежащего к Земле трансфизического космоса, от верхних слоев его, служащих местопребыванием высших, высветленных сущностей, до подземных глубин ада. Мифологизирующее создание творца этой системы создает детальнейшую топонимику этих сфер и ономастику их обитателей, наделяя каждый из слоев инаходящиеся в них сущности особыми, магически звучащими именами, восходящими, по его утверждению, к словам ныне не существующих языков. Согласно этой системе, **Земля, как и всякое небесное тело, обладает рядом разноматериальных и разномерных оболочек, образующих взаимосвязанную систему и объединенных общностью протекающих в них процессов, основным из которых является процесс борьбы провиденциальных и демонических сил.** В результате этой борьбы осуществляется метаистория — ноуменальная сторона процесса инобытия, раскрывающаяся, в частности, одной из своих сторон как история человечества. Основным метаисторическим понятием является в «Розе мира» метакультура — синтез духовных потенций всего человечества и его отдельных народов, реализующихся в различных трансфизических слоях. Выше физического мира («Энрофа») располагаются «слои Просветления» каждой метакультуры, среди которых выделяются их вершины — четырехмерные «затомисы», или небесные страны синклита просветленных душ данного народа. Еще **выше располагается** то, что можно было бы назвать раем — высветленные слои Олирны, Файра, «страны великого отдыха» Нэртиса, «сада высоких судеб» Готимны. Еще выше располагаются пяти- и шестимерные миры, не поддающиеся никакому описанию. Высшему миру противостоят инфрамиры, управляемые демоническими силами и связанные с вселенским демоническим антикосмосом, сущность которого сводится к самоутверждающему захвату. Система, создаваемая этими силами в пределах Земли, именуется Гашшарвой и состоит из трех миров возмездия с возрастающей плотностью материи — нижних чистилищ, магм и ядра. В терминах метакультуры, небесным «затомисам» противостоят здесь темные двойники «шрастры», служащие обиталищами нескольких рас античеловечества.

Между этими двумя огромными сферами Шаданакара находятся средние слои восходящего ряда, являющиеся местопребыванием эгрегоров (иноматериальных образований), возникающих из некоторых психических коллективных выделений человечества), ангелов, а также различных хранителей и вдохновителей творческих импульсов у людей. Наконец, особым образом существуют четыре системы «стихиалей», т. е. иномерных соответствий природным стихиям, некоторые из которых обладают космической протяженностью. Существуют стихиали демонические — магм, трясин, болот, тропических зарослей, морских глубин, песчаных массивов и даже великих городов; выше, минуя стихиали минералов и неподвижных гениев гор, водопадов, урочищ, находятся светлые «малые стихиали» деревьев, вод, воздушной влаги, воздуха и ветров, еще же выше — семь «великих стихиалей», связанных с четырьмя стихиями, к которым примыкают Заранда — царь всех животных царств, Эстира, госпожа растительности, и Лилит — «Всенародная Афродита» всего человечества.

Метаисторические процессы осуществляются, как сказано, при участии борющихся провиденциальных и демонических сил метакультурного и планетарного масштаба. Соборные души сверхнародов и их великие демиурги под водительством Планетарного Логоса объединяются в Мировой Сальватэрре, откуда исходит все провиденциальное в метаистории человечества. С ними борется демонический мир, которому удалось захватить власть над многими важными процессами жизни и метаистории и исказить их течение. Человечество, призванное к миссии просветления падшего мира, «инволютируется» импульсами из различных слоев Шаданакара и, несмотря на непрерывную помощь высших сил, в большой мере находится под влиянием демонических воздействий. «Роза мира» дает подробный анализ метаистории человечества от его сотворения до наших дней, считая наше время ключевым, поворотным пунктом, когда может быть сделан решающий шаг к сознательной деятельности на помощь силам света, либо же человечество окончательно подпадет под власть темного начала и, как не справившееся со своей метаисторической ролью, в настоящей своей форме прекратит существование.

По детальности разработки мифологического универсиума «Роза мира», несомненно, занимает в истории новейших мифологизирующих систем совершенно уникальное место. В целом, однако, тенденции к подобному мифотворчеству обнаруживают себя в большом количестве мифологизирующих течений, появившихся в течение XX в. в различных странах Запада. В списке таких течений найдут место теософия с ее продолжением в штейнерианской антропософии с их развернутыми мифологиями, опирающимися на мифологию оккультизма; разрабатываемая в десятые годы система «Арканов Таро» Успенского-Шмакова, независимо составившая один из мифологических пластов поэмы «Бесплодная земля» Т. С. Элиота (мы имели возможность познакомиться с дневниками Шмакова, в которых, в частности, имеются полученные во время спиритических сеансов

записи стихотворных текстов на языке Атлантиды, выдающих знакомство авторов с древними языками в пределах гимназического курса, — дневники эти находятся сейчас в Нью-Йорке и принадлежат эмигрировавшему из Москвы Б. Кердимуну, чья группа, частично перевезенная им в Америку, не пренебрегала никакими методами для достижения своих целей, доходя до вооруженных нападений на автора этих строк); развивавшаяся до Второй мировой войны болгарская школа Петра Данова, с ее представлениями о духовных иерархиях, практикой панэвритмии — сакральных жестов, насыщающих исполнителей космической энергией, и сакральными текстами на недошедшем до нас «вотанском» языке; многочисленные школы восточной ориентации, в частности опирающиеся на тантрическую мифологию, такие как агрессивная московская школа так называемого гуру Варверы (анаграмма имени ее основателя — Аверьянова), ведущая «астральные битвы» со всеми прочими духовными учителями и даже с собственными учениками, и многие другие. Здесь же можно упомянуть более локальные мифологемы, такие как созданная Л. Повелем и Ж. Бержье в книге «Утро магов» мифема инспирации немецких нацистов темным тибетским орденом Туле и т. п. Заметим, что подобные системы и школы пользовались в начале семидесятых годов необычайной популярностью в некоторых московских кругах. Нельзя не упомянуть и незабвенного «Учителя» — ныне покойного Порфирия Корнеевича Иванова, периодически приезжавшего из Донбасса в Москву, где у него было много последователей в среде преимущественно «простых людей», и шокировавшего публику тем, что зимой и летом этот глубокий старик с белой бородой ходил босым и почти обнаженным. В какой-то момент было объявлено, что скоро одна из его учениц родит на горе непорочно зачатого младенца, который не будет ни пить, ни есть, и станет его преемником. Мы с тревогой ждали, какой оборот примет это пророчество, поскольку беременная женщина действительно существовала. Адепты, однако, нисколько не были обеспокоены тем, что ребенок, к счастью, стал пить и есть, а времена для его воцарения были объявлены неблагоприятными. Именно на этом и подобных примерах мы имели случаи убедиться воочию в том, что люди готовы верить более или менее чему угодно, и тем более, может быть, чем менее предмет веры укладывается в рамки здравого смысла; опыт политического мифотворчества эпохи сталинизма мог бы служить не менее убедительным подтверждением этого небогатого вывода. Очевидно, создание подобных мифологизирующих систем и мифов отвечает определенным потребностям массового сознания с его тягой к «чудесному» и «сверхъестественному», мифологически структурируемого в соответствии с имеющимся в арсенале данной культуры набором архетипов и дополняемого различными элементами индивидуального творчества, тяготеющими, однако, к архетипическим представлениям универсального типа.

Примером индивидуальной мифологии, известной и в России, является Агни-йога Е. И. Рерих, с ее записями под диктовку махатм и верой, в разгар террора, в сотериологическое значение России. В 1926 г. супруги Рерихи посетили

Советский Союз, привезя с собой шкатулку с индийской землей, чтобы возложить ее на могилу «махатмы Ленина», но таковой, как известно, не существует, так что они высыпали ее на елочки у Кремлевской стены. Супруги хотели получить советское гражданство, но к счастью для них, их вытолкали и никогда больше не выпускали. Если нет сомнений, что Агни-йога создавалась Е. И. Рерих *bona fide*, то в XX в. постоянно появлялись откровенно шарлатанские индивидуальные мифологии. Пример доморощенных мифов, оснащенных псевдонаучными деталями, — история так называемого «Приората Сиона» и необычайный успех связанного с этой легендой романа Дэна Брауна «Код да Винчи». Этот детектив, изданный в 2003 г., повествует о попытках расследовать некое убийство, ключ к разгадке которого нужно якобы искать в картинах Леонардо. Секрет заключается в местонахождении Святого Грааля в тайном обществе под названием «Приорат Сиона», наследнике ордена тамплиеров. Помимо криминальной интриги, сверхзадача романа — «освободить от домыслов» евангельское жизнеописание Иисуса Христа. Писатель убежден, что Мария Магдалина была на самом деле женой Христа, она отбыла в Галлию и родила там дочь, чьими прямыми потомками, а стало быть, и Христа, являются франкские короли Меровинги, с потомками которых, в свою очередь, связан Приорат Сиона. Историки и теологи нашли в романе множество ошибок, фальсификаций и прямой лжи: в частности, «Приорат Сиона», который Браун называет «хранителем тайны», — не что иное, как изобретение двух французских мошенников — Плантара и Бонома. Все это нисколько не помешало множеству читателей романа, а затем зрителей одноименного фильма поверить в то, что Дэн Браун поведал миру истину. Как пример, противостоящий подобной фальсификации, можно назвать целую разветвленную, но глубоко художественную мифологию, созданную в серии романов о Средиземье и хоббитах Джоном Толкином, или же своего рода своеобразные научные «мифологии мифологии» Леви-Стросса и В. Н. Топорова.

Нам хотелось бы закончить эту статью небольшим воспоминанием о так называемой эсинской ведьме — г-же Эрминии Юргенс, которую мы навещали в Эстонии и которая относилась к нам с необычайной симпатией. Эта необыкновенная дама, дочь петербургского фабриканта музыкальных инструментов, во время революции с некоторым теософским багажом уехала в эстонскую деревню, где прожила долгую жизнь, став чем-то вроде знахарки по прозвищу «Эсинская колдунья». Я посетил ее в проливной дождь. «Горе мое горькое, беда моя бедная», — сказала она на превосходном старом русском языке, с трудом, однако, на него переключаясь. В разваливающейся избушке на краю селения стоял белый рояль, кресла, письменный стол с книгами, — в ходе нашего разговора г-жа Юргенс раскрыла одну из них, чтобы прочесть пророчество о тысячелетнем царстве сатаны, по ее мнению, уже наступившем. На полях против этого места ее аккуратным готическим почерком было написано: *Das ist Kommunismus, oder Bolschewismus*. Г-жа Юргенс также рассказала мне о своих посещениях

планет Солнечной системы, а когда я с ней прощался, сообщила, что в этот день собирается исследовать из своей комнаты дно озера Пюхаярве, так как за последнее время оно сильно засорилось.

[Примечание 2017 г.: Эта статья не является историческим исследованием. Для обоснования своей гипотезы о предрасположенности человека к эксцессам мифологизации мы пользовались рядом признанных источников. Назовем, например, отнюдь не потерявшие своего значения статьи С. Дубнова об иудейском неомессионизме, дополнив их указаниями на новейшие исследования: *Дубнов С. М.* Саббатай Цеви и псевдомессианизм в XII веке // *Восход*. 1882. Кн. 3—10; *Дубнов С. М.* Яков Франк и его секта христианствующих // *Восход*. 1883. Кн. 1—4, 9—10; *Дубнов С. М.* История франкизма по новооткрытым источникам // *Восход*. 1896. Кн. 3—5; *Sholem G.* Sabbatai Sevi. The Mystical Messiah: 1626—1676. London: Routledge Kegan Paul, 1973.

Из новейшей литературы укажем: *Goldish M.* The Sabbatean Prophets. Cambridge: Harvard University Press, 2004; *Mandel A.* The Militant Messiah: The Story of Jacob Frank and the Frankists. Humanities Press, 1979; *Maciejko P.* The Mixed Multitude: Jacob Frank and the Frankist Movement. Philadelphia, PH: University of Pennsylvania Press, 2011; *Novak Ch.* Jakob Frank le faux messie: Déviance de la kabbale ou théorie du complot. Harmattan, 2012; *Kraushaar A.* Jacob Frank et le Frankisme, 1726—1816. Т. 1—2. Editions Hadès, 2015. Существует также роман: *Поляков С. Л. (Литовцев).* Саббатай Цеви. Берлин: Русское универсальное издательство, 1923.]

– II –

МИФ, ПОЭЗИЯ И ВЛАСТЬ

1. ПОЭТ И ЦАРЬ

ПОЭЗИЯ И ВЛАСТЬ*

Есть русская сказка о мачехе, которая печет блины и бросает их собаке, требуя, чтобы та говорила о ее дочери, что ее в золоте везут, а о падчерице — что ее косточки в коробе гремят. Вещая собака съедает блины, но продолжает говорить свое: отцову дочку в золоте везут, материнной дочки косточки в коробе гремят.

Другая история, имеющая некоторое отношение к нашему сюжету, содержится в Книге пророка Даниила. В советское время эта история пользовалась, благодаря напрашивающимся аналогиям, известной популярностью не только в религиозных кругах, но и в некоторых кругах интеллигенции:

8. В это самое время приступили некоторые из Халдеев, и донесли на Иудеев. 9. Они сказали царю Навуходоносору: царь, во веки живи. 10. Ты, царь, дал повеление, чтобы каждый человек, который услышит звук трубы, свирели, цитры, цевницы, гуслей и симфонии и всякого рода музыкальных орудий, пал и поклонился золотому истукану; 11. а кто не падет и не поклонится, тот должен быть брошен в печь, раскаленную огнем. 12. Есть мужи Иудейские, которых ты поставил над делами страны Вавилонской: Седрах, Мисах и Авденаго; эти мужи не повинуются повелению твоему, царь, богам твоим не служат, и золотому истукану, которого ты поставил, не поклоняются. 13—14. Тогда Навуходоносор <...> сказал им: с умыслом ли вы, Седрах, Мисах и Авденаго, богам моим не служите, и золотому истукану, которого я поставил, не поклоняетесь? <...> 16. И отвечали Седрах, Мисах и Авденаго, и сказали царю Навуходоносору: нет нужды нам отвечать тебе на это. 17. Бог наш, которому мы служим, силен спасти нас от печи, раскаленной огнем, и от руки твоей, царь, избавит. 18. Если же и не будет того, то да будет известно тебе, царь, что мы богам твоим служить не будем, и золотому истукану, которого ты поставил, не поклонимся (Дан. 3:8—18).

В 1932 г. в статье «Кровавая пища» Ходасевич писал:

В известном смысле историю русской литературы можно назвать историей изничтожения русских писателей... Побой, солдатчина, тюрьма, ссылка, изгнание, каторга,

* Лотмановский сборник 3. М: ОГИ, 2004. С. 717—744.

пуля беззаботного дуэлянта, не знающего, на что подымает он руку, эшафот и петля — вот краткий перечень лавров, венчающих «чело» русского писателя... И вот: вслед за Третьяковым — Радищев; «вослед Радищеву» — Капнист, Николай Тургенев, Рылеев, Бестужев, Кюхельбекер, Одоевский, Полежаев, Баратынский, Пушкин, Лермонтов, Чаадаев (особый, ни с чем не сравнимый вид издевательства), Огарев, Герцен, Добролюбов, Чернышевский, Достоевский, Короленко... В недавние дни: прекрасный поэт Леонид Семенов, разорванный мужиками, расстрелянный мальчик-поэт Палей и расстрелянный Гумилев...

Я называю имена лишь по одному разу. Но ведь на долю скольких пришлось по две, по три «казни» — одна за другой! Разве Пушкин, прежде чем был пристрелен, не провел шесть лет в ссылке? Разве Лермонтов, прежде чем был убит, не узнал солдатчины и не побывал тоже в ссылке?... Разве Рылеев, Бестужев и Гумилев перед смертью не узнали, что такое каземат? Еще ужаснее: разве Рылеев не дважды умер?..

Но это — только «бичи и железы», воздействия слишком сильные, прямо палаческие. А сколько же было тайных, более мягких и даже вежливых? Разве над всеми поголовно не измывались цензоры всех эпох и мастей?... Разве жандармы и чекисты не таскали к допросу и не сажали в каталажку, чуть не по очереди, без разбору, за то именно, что — писатель?..

И снова идет череда: голодный Костров; «благополучный» Державин, преданный Екатерине и преданный Екатериной; измученный завистниками Озеров; Дельвиг, сведенный в могилу развратной женой и вежливым Бенкендорфом; обезумевший от «свиных рыл» и сам себя уморивший Гоголь; дальше — Кольцов, Никитин, Гончаров; заеденный друзьями и бежавший от них, от семьи, куда глаза глядят, в ночь, в смерть Лев Толстой; задушенный Блок, загнанный большевиками Гершензон, доведенный до петли Есенин. В русской литературе трудно найти счастливых; несчастных — вот кого слишком довольно¹.

Ходасевич справедливо утверждает, что «до такого изничтожения писателей, не мытьем, так катаньем, как в России, все-таки не доходили нигде». Объясняет он это даже не без некоторой гордости:

Это потому, что ни одна литература <...> не была так *пророчесвенна*, как русская... Кажется, что народ должен побивать, чтобы затем «причислять к лику» и приобщаться к откровению побитого. Кажется, *в страдании пророков* народ мистически изживает собственное свое страдание. *Избиение пророка* становится жертвенным актом, закланием. *Изничтожение поэтов*, по сокровенной природе своей, таинственно, *ритуально*. В русской литературе оно прекратится тогда, когда в ней иссякнет *родник пророчества*. Этого да не будет... (курсив наш. — М. М.)².

Своего рода синодиком русских писателей, погибших и «задушенных», является книга Иванова-Разумника «Писательские судьбы» — одно из первых на Западе

² *Ходасевич В.* Кровавая пища // *Ходасевич В.* Некрополь. Литература и власть. Письма Б. А. Садовскому М., 1996. С. 268—269.

² Там же. С. 272.

развернутых послевоенных свидетельств о том, что произошло с русской литературой после революции³.

Я хотел бы подойти к этому вопросу несколько с другой стороны.

Конфликт между царем и поэтом длится тысячелетиями. Мы знаем и о пророках, побиваемых камнями, и слышали о восточных деспотах, заливавших расплавленный свинец в горло неусердным придворным поэтам. Европейская культура насчитывает несколько знаменитейших подобных мифов, восходящих к историческим фактам. Наиболее ранним из них является случай Овидия, о причине высылки которого из Рима существует, как подсчитал М. Л. Гаспаров, не менее 111 аргументированных мнений. Характерно высказывание Ахматовой, усматривавшей в истории Овидия прежде всего интересующий нас архетип: «История темная, но как бы там ни было — опять царь погубил поэта». В самом деле, по мысли М. Л. Гаспарова, Овидий был сослан Августом в ситуации, когда ключевая для императора ориентация на стабилизацию, упрочение порядка приняла форму видимости восстановления старореспубликанских ценностей с вытекающим отсюда пуританизмом. Овидий, славивший Августа, выслан был, по-видимому, за гедонистический дух его стихов, являвший собой полную противоположность суровым нравам, которых на практике не придерживались ни сам Август, ни тем более замешанная в громких скандалах его семья⁴. Не такова ли была практика и советских времен — например, дело Бродского, который был выслан в глухую деревню Архангельской области даже не по политическим мотивам (хотя таковые, по его рассказам, тоже были в его досье), а по обвинению «в тунеядстве», т. е. как общественно бесполезная личность (по существу же — как неподцензурный поэт, который стал пользоваться слишком большой известностью).

Возвращаясь к овидианскому мифу, любопытно, что Пушкин, хорошо зная, что и «проклятый город Кишинев», и Одесса находятся довольно далеко от городка Томы, куда был сослан римский поэт, тем не менее охотно с ним отождествляет места своей ссылки — в стихотворении «В стране, где Юлией венчанный...», в послании «К Овидию», в «Евгении Онегине», и, что особенно насыщено смыслом, в стихах одного изгнанника другому — Баратынскому, которого он называет *живым Овидием* («Баратынскому. Из Бессарабии»). Бродский же в Архангельской — северной, как и в случае Баратынского, — ссылке пишет стихотворение «Назо к смерти не готов...».

Другой знаменитейший образ изгнанника-поэта — это фигура Данте, бежавшего из Флоренции по причинам как раз чисто политическим, однако в своей «Комедии» создавшего из своего изгнания грандиозный *casus poeticus*; судьбу Данте проецировали на свою собственную и Мандельштам, и Ахматова, в частности, в строках:

³ См.: Иванов-Разумник Р. В. Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. М., 2000.

⁴ См.: Гаспаров М. Л. Овидий в изгнании // Публий Овидий Назон. Скорбные элегии. Письма с Понта. М., 1978. С. 189—201.

Пусть так. Без палача и плахи
 Поэту на земле не быть.
 Нам покаянные рубахи,
 Нам со свечой идти и выть⁵.

Поэтами, занимавшими маргинальное положение в средневековом сословном обществе, были латинские поэты — ваганты; изгоем был Франсуа Вийон, связанный с парижским дном и судимый за вполне уголовные преступления, издевавшийся к тому же в обоих своих «Завещаниях» над всеми сколько-нибудь видными представителями парижских городских властей (своего рода литературно-бытовой «вийонизм» культивировал, начиная с революционных лет, Мандельштам). Жертвой деспотизма в европейской поэзии многократно представлен Тассо, посаженный на цепь феррарским герцогом д'Эсте после припадка буйного помешательства, в состоянии которого он обличал самого герцога и его приближенных. История эта обросла романтической легендой о «недозволенной» любви поэта к сестре герцога (подобные мотивы встречаются в легендарных жизнеописаниях поэтов, начиная с трубадуров, и характерны для эпохи, когда поэты зависели от высородных покровителей). Поэтом, не находящим пристанища на земле, «от младенчества изгнанником» рисует его Батюшков, которого самого подстерегала душевная болезнь; обоих поэтов, а вместе с ними и Гоголя сблизил, парадоксальным образом, страх перед вольномыслием и либерализмом — Тассо, сам себя заподозрив в ереси, добровольно представил свою великую поэму на суд инквизиции (зато Батюшков, напротив, заново перелагая, уже в помрачении рассудка, державинско-горациев «Памятник», писал: *...И истину царям громами возгласить; // Не царствуйте, цари: я сам на Пинде царь!*, с замечательным завершающим стихом «А Кесарь мой — святой косарь»).

Неприемлемой для придворной жизни фигурой был и младший современник Тассо — неконформистски настроенный Камозэнс, высланный из Лиссабона и отправленный солдатом в Марокко, потом в Вест-Индию; ему посвятил «драматическую поэму» Жуковский. Последним легендарным европейским поэтом-мучеником был, по-видимому, Андре Шенье, который, говоря его собственными словами, приведенными Пушкиным в примечании к стихотворению о нем — бряцал по струнам лиры у подножья эшафота (*Au pied de l'échafaud j'essaie encore ma lyre*). Пушкинский текст послужил отправной точкой для блистательного стихотворения Набокова «Как над стихами силы средней / Эпиграф из Шенье...»⁶. Программная отверженность романтических поэтов придает вечной проблеме новый аспект, однако драматизм судеб Байрона и поэтов, потом французских poètes

⁵ «Зачем вы отравили воду...», 1935. Здесь и в дальнейшем мы указываем установленные тексты стихотворений русских поэтов по названиям или по первой строке, не указывая издания. Нестихотворные тексты Пушкина, за вычетом оговоренных случаев, цитируются по десятитому академическому изданию.

⁶ См.: *Meylac M. Intertextuality and (meta)poesis: some enigmas of Nabokov's 'Seven Poems'* (см. статью в этой книге).

maudits, как писали в советских учебниках, «отвергнутых обществом», судеб нередко подлинно трагичных, отступает перед судьбами их современников в России, списки которых составляли Герцен, Ходасевич в цитированном тексте, Иванов-Разумник, Лотман. А переходя в XX в. — минуя этапы поэтов-футуристов, специально стремившихся к скандалам, которые оканчивались максимум вызовом полиции, мы найдем уже целую гекатомбу поэтов, физически уничтоженных, как Гумилев или Мандельштам, подталкиваемых к гибели, как Блок, Есенин, Маяковский и Цветаева, предававшихся всенародной анафеме, как Ахматова и Пастернак, исторгавшихся «из ойкумены», как Бродский, непечатавшихся, цензурированных, всеми способами вытеснявшихся из жизни.

В чем же причина удивительной стойкости этого конфликта, позволившей Ахматовой говорить по поводу Овидия — история темная, но *опять* царь погубил поэта?

Нам представляется, что его истоки следует искать в глубокой архаике, в предыстории и сущностной природе поэзии и царской власти, что во многих культурах отражается в разделении функций священника и царя, царя и пророка.

Власть, в доисторическое, а часто и в историческое время персонифицируемая фигурой священного царя, направлена, как на огромном материале показано еще Фрэзером, на стабилизацию космического порядка, воспроизведение жизненных циклов, гарантирование территориальной целостности. Харизма — божественное начало, гарантирующее исполнение царем таких функций, иногда символизируется в весьма конкретных формах. На рельефе, сопровождающем Бехистунскую надпись, древнеиранское понятие *farn* («сияние», «эманация божественного огня») представлено в форме «шайбы», которую Ахура Мазда передает царю Дарию; до нашего времени дошла символизация харизматического начала в виде восходящей к венку/венцу (см. ниже) короны, посоха / скипетра (ось мира) и державы, часто кольца. Для получения харизмы цари проходят различные формы посвящения, инвеституры, помазания на царство, каковое, восходя к истории царя Давида, имеет мессианский смысл, и слово «Мессия» (помазанник), не теряя своего сакрального значения, еще в Ветхом Завете начинает применяться для обозначения земных царей. Царская титулатура включает в себя элемент, указывающий на освященность сана: 'Dei gratia', «Божиею споспешествующею милостью, Мы, <имярек>, Император и Самодержец Всероссийский...». Царь, будучи представителем богов, иногда их сыном, употребляет свою абсолютную, не подлежащую обсуждению или сомнению, консервативно-охранительную власть для защиты народа, поддержания и упрочения его благосостояния. Такой «царь беспорочный» воспевается в «Одиссее» (19, 109—114):

...страха

Божия полный, и многих людей повелитель могучий,
Правду творит он; в его областях изобильно родится
Рожь и ячмень и пшено, тяготеют плодами деревья,
Множится скот на полях и кипят многорыбием воды;
Праведно властвует он, и его благоденствуют люди.

(Пер. В. Жуковского)

За много веков до этого Хаммурапи называет себя «заботливым князем, почитающим богов, чтобы справедливость в стране заставить сиять, чтобы уничтожить преступников и злых, чтобы сильный не притеснял слабого», князем, которого «Анум и Эллиль *призвали* для блага народа», но если последующий царь не станет соблюдать начертанных им «законов справедливости», тот же «великий Анум, отец богов, *призвавший меня к власти, отворотит* от него *царский ореол*»⁷. Эти представления, реликты которых наблюдаются во всех без исключения монархиях, с особой полнотой выражены в древнеегипетских и древнеиндийских текстах: в последних царь становится божеством в обличье человека (*naradeva*), посредником между людьми и богами, которые при поставлении его на царство проникают в его естество, исполняя его силами, необходимыми для поддержания миропорядка и благоденствия. В гимнах Атхарваеды, относящихся к ритуалу *rājasūya* — поставления царя, — происходит отождествление царя и бога Индры («Он позвал тебя на свое место» — III, 4; «Я присоединяю к тебе Индру, дающего превосходство» — IV, 22⁸); в наскальных эдиктах царь Ашока именует себя «наперсником богов». Царь в Индии не является правителем в современном смысле слова — скорее гарантом, обеспечивающим благосостояние народа и его защиту вплоть до поддержания первичных жизненных циклов⁹; подобная же концепция отражена в обращенном к народу «утешительном» пророчестве Исаяи (60:16): «Ты будешь насыщаться молоком народов, и груди царские сосать будешь».

Сыном Ра, солнечного бога, и Гора-сокола, божества неба, богом и объектом культа становился каждый восходящий на престол египетский фараон (его пародией, довольно жалкой, выглядит французский «король-солнце»); подобные представления несут нередко отпечаток мифов о тотемических предках. У германских племен, как и у мифологических царей Древней Греции, княжеское достоинство принадлежало родам, возводившим свое происхождение к богам; потомком солнечной богини признается по сей день японский император. Не без шокирующего элемента наивности обожествляли себя, по примеру Птолемеев и Александра Македонского, римские цезари. Вера в чудодейственную силу монархов долгое время сохранялась в Англии и Франции, где они наделялись, в глазах подданных, даром простым прикосновением исцелять больных золотухой¹⁰.

Немало реликтов подобных представлений перешло от поздневизантийской имперской традиции, вобравшей в себя, с ее цезарепапизмом (обожествлением соединяющего в своем лице духовную и светскую власть императора-басилевса),

⁷ Законы Хаммурапи / Пер. Л. А. Липина в новой ред. В. А. Якобсона // Хрестоматия по истории Древнего Востока. М., 1997. С. 126, 154.

⁸ Атхарваеда. Избранное / Пер. Т. Я. Елизаренковой. М., 1976. С. 231—234.

⁹ См. об этом: *Gonda J. Ancient Indian kingship from the religious point of view. Leiden: Brill, 1996; Losch H. Rajadharma. Einsetzung und Aufgabenkreis des Königs im Lichte des Purana's. Bonn, 1959.*

¹⁰ См. об этом: *Bloch M. Les rois traumatiques. Etude sur le caractère surnaturel attribué à la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre. Paris, 1924.*

и иудейскую теократию, и философию Платона и Аристотеля, и эллинистический багаж, и черты восточных деспотий, — к ее исторически последней наследнице — Российской империи, где они, утвердившись до этого в московском «третьем Риме», сохранились, несмотря на петровские преобразования (впрочем, достаточно внешние), до нового и новейшего времени в совершенно архаичных формах. Сакральные функции священного царя, направленные на стабилизацию существующего, Богом данного порядка, воплотились в фигуре Богопомазанного царя-самодержца, «царя-батюшки», наместника Бога на земле. Иосиф Волоцкий, чьей доктриной успешно пользовался Иван Грозный, хорошо усвоил «Послание к римлянам»: «Всякая душа да будет покорна высшим властям; ибо нет власти не от Бога, существующие же власти Богом установлены» (Рим. 13:1), но пренебрег «Посланием к колоссянам», где говорится: «[Христос] ...отняв силы у начальств и властей, властно подверг их позору, восторжествовав над ними Собою» (Кол. 2:15). К этому надо добавить реликты языческих представлений — в народном сознании сплав угасающих языческих и расплывчатых византизирующих традиций свелся к простейшей формуле: на небе Бог, на земле — царь¹¹.

Стабилизирующие, охранительные интенции неограниченной царской власти, исключаящие какое-либо неповиновение и нисколько не скрывавшиеся на протяжении XIX в., когда на европейском фоне они уже выглядели анахронизмом, после большевистского переворота были подхвачены, развиты и доведены до предела новой властью, а поклонение «царю-батюшке» в гипертрофированной форме переносилось на всех последующих богов и божков нового режима.

Если власть, и царская власть *par excellence*, направленная на сохранение *status quo*, должна устранять на этом пути все реальные и кажущиеся препятствия, то конфликт ее с поэзией и поэтом, чьи интенции совершенно отличны от царских, отнюдь не сводится к подавлению высказываемых в стихах либеральных мнений и устранению опасных поэтов-вольнодумцев. Корни конфликта, в индоиранском мире закрепленного распределением функций (по Дюмезилу) и делением на касты, прослеживаются, опять-таки, вплоть до магических истоков не только священной царской власти, но и самой поэзии: «власть» поэта-певца, жреца, пророка, призванного и непосредственно внушаемого свыше, в некотором смысле превосходит власть царя, пусть даже священного, но помазанного на царство пророком, читай — поэтом, и прислушивающегося к откровениям, которые он получает через последнего. Поэт, имеющий власть над словом, «властелин имен», имеет власть и над миром и, таким образом, с царем конкурирует. Царь обеспечивает стабильность мира; поэт-демиург творит мир в слове (а значит, не только в слове), творит его заново, разрушая и пересоздавая его по вдохновению и, стало быть, представляя опасность для царской власти, фиксирующей мир в застывающих формах.

¹¹ См.: Жидков В. С., Соколов К. Б. Десять веков русской ментальности: картина мира и власть. СПб., 2001. Авторы, в частности, говорят о «всемирной вере тотемного типа в царя как воплощение высшей Правды».

Напомним историю мифического древнеиндийского царя Вены, потомка богов, но погрязшего во зле. После того как он запретил раздачу милостыни и жертвоприношения богам, поставив себя выше их, жрецы, убив его, расчленили его тело: из левой его руки произошел карлик, вобравший в себя все его грехи, а из правой — божественный великан, помазанный жрецами на царство и ставший идеальным царем Притху, прославившимся своей праведностью¹². В древнеиндийских текстах, возвеличивающих, еще в ведический период, и царей, и брахманов, как равных богам, а зачастую ставящих брахманов, принадлежащих к высшей касте, выше царей¹³, зафиксированы элементы *обмена* между царем и его домашним жрецом (*purohita*), возводящим его на царство (*rājasūya*) и обеспечивающим правильность совершения ритуала, исполнение священных мантр и т. п. — такие, как обмен сосудами со священной водой, клятва царя, дающая брахману право лишить его кармических благ в случае неисполнения требований дхармы, внушительные дары брахману¹⁴. В дальнейшем жрец-*purohita* оставался ближайшим советником и помощником царя; некоторые гимны Ригведы говорят о необходимости для царя поддержки со стороны брахманов — без исполнения ими священных текстов он не выиграет битв и не получит помощи богов¹⁵ (особенно часто эта мысль высказывается в Дхармашастрах). Согласно Манавадхармашастре, «десятилетний брахман и столетний царь — словно отец и сын, но отец из них — брахман»¹⁶.

Так или иначе, в Индии иерархическое соперничество между брахманами и царями восходит к глубокой древности, и несомненно, что именно брахманам принадлежит заслуга глубочайшего мифологического, религиозного и поэтического обоснования священного характера царской власти. Известны случаи, когда брахманы становились царями; в индийской литературе пользовался популярностью характерный сюжет, связанный с усилиями легендарного брахмана Чанакьи, стремившегося к царской власти, но обреченного, согласно предсказанию, «царствовать через кого-то другого»: он свергает царя Дхана Нанда и основывает династию Маурьев, поставив царем избранного им Чандрагупту (на этот сюжет написана пьеса «Мудракшаса» Вишакхадатты, ему посвящен раздел средневекового «житийного сборника» «Паришиштапарван» джайнского монаха Хемачандры).

¹² Vāmana Purāṇa, 47. См.: Vattam Mani. Puranic Encyclopaedia. Dehli, 1975. P. 844—845; Gonda J. Op. cit. P. 131.

¹³ См.: Kane P. V. History of Dharmaśāstra. Poona, 1946. Vol. 2. Part 1. P. 134—137; Gonda J. Op. cit. P. 62—64.

¹⁴ Kane P. V. Op. cit. Vol. 3. P. 72—82; Heesterman J. C. The Ancient Indian Royal Consecration. Utrecht, 1957; Gonda J. Op. cit. P. 62—71. Эрмитажная коллекция располагает найденным в Сибири серебряным блюдом (I в. Р. X.) с интереснейшим изображением сцены венчания индийского царя на царство. См.: Тревер К. В. Памятники греко-бактрийского искусства. М.; Л., 1940. № 16 (табл. 18—21). С. 81—83.

¹⁵ Ригведа. IV, 50; 79 // Ригведа. Избранные гимны / Пер. Т. Я. Елизаренковой. Мандалы I—IV. М., 1989.

¹⁶ II, 146. См.: Хрестоматия по истории Древнего Востока. С. 351.

В Персии, как повествуется в той же Бехистунской надписи, маг (член жреческой касты) по имени Гаумата, объявив себя царским сыном, захватил царство, отвоёванное у него затем Дарием, а в некоторые периоды жреческая каста пользовалась большей властью, чем цари (в чем при желании можно видеть корни мусульманского фундаментализма в сегодняшнем Иране). Спустя полтора тысячелетия на турецкий султанат претендовал лжемессия Саббатай Цеви.

Конфликт царя и поэта, таким образом, это конфликт между двумя формами власти, которые со временем кристаллизуются: первая — в формах земного могущества, другая — в форме настораживающей способности поэта не только быть внушаемым свыше, но и воплощать эти внушения в небезопасных словесных формах, которые могут непосредственно, в обход царя, воздействовать на мир — не говоря уже о законной функции пророка, — наставлять и, если надобно, обличать царя, передавая ему *dbg JHWH* — слово Божие¹⁷. Однако роль поэта-пророка остается для царя, на фоне его космической ответственности, достаточно служебной, тогда как у поэта, непосредственно инспирируемого свыше, формируется собственное отношение к власти: «волхвы не боятся могучих владык». Поэт опасен царю именно вмешательством в мировой порядок, гарантом которого тот является, и вдвойне опасен тем, что он — не только служитель Аполлона, но и шаман, имеющий отношение и к верхнему миру, и к нижнему, хтоническому, подземному, inferнальному, куда он спускается, как Данте или Орфей, соками произрастаний которого — вином, полученным из виноградной лозы, медом, трансформированным пчелами из цветочного нектара (откуда обширная мифопоэтическая образность, связанная с сотами и медом)¹⁸, таинственным «буйным Сомой» или галлюциногенным экстрактом из грибов — он опьяняется, чтобы открыться для вдохновения свыше, которое, будучи иррациональным, может граничить с неистовством, безумием и смертью (романтический «пламенный недуг» вдохновения из пушкинского «Разговора книгопродавца с поэтом» в позднейшем стихотворении «Не дай мне Бог сойти с ума...» становится «пламенным бредом» — «Я забывался бы в чаду / Нестройных, чудных грез» — следствием потери разума). Олимпийские Музы (этимологически связанные с мышами) имеют хтоническое прошлое, архаические же Музы, «бурные» и экстатические, именовались

¹⁷ См. об этом: *Masing H. Dabar YHWH*. Tartu, 1936.

¹⁸ См.: *Топоров В. Н.* Первобытные представления о мире // *Очерки естественно-научных знаний в древности*. М., 1982 и др. его работы; *Елизаренкова Т. Я., Топоров В. Н.* Древнеиндийская поэтика и ее индоевропейские истоки // *Культура и литература древней и средневековой Индии*. М., 1979; *Гуревич Е. А., Матюшина И. Г.* Поэзия скальдов. М., 2000. С. 223—291 (глава «Мед поэзии»). Применительно к русской поэзии эти мотивы изучались К. Тарановским и Г. Левинтоном. См. также: *Мейлах М. Б.* Язык трубадуров. М., 1975. С. 63—68, 149—152; *Meylac M.* Du miel à la poésie: *entreb(r)escar los motz*, la formule méta-poétique des troubadours // *Hommage à Jacques Allières*. Toulouse: Atlantica, 2002. P. 477—493.

«неистовыми», и предводителем их был не Аполлон, а Дионис Мусагет¹⁹. Сам же Аполлон, сохранивший немало «дионисийских» черт, получил дар прорицания от Геи, богини Земли, а дельфийской сивилле традиция приписывает хтонические истоки инспирации — испарениями из знаменитой расщелины, идущими от поверженного здесь Аполлоном Пифона, водами Кастальского ключа. Заметим, что Сафо, стоящая в античной традиции у истоков мелической поэзии, эмансипированной от религиозной, призывая Афродиту — уже в контексте лирическом, — ссылается, подобно шаману, на «прецедент» (т. е. на предшествующие случаи, когда богиня уже приходила ей на помощь), пользуясь для этого специальным, по-видимому, ритуальным термином *dēute* ('вот, снова'²⁰), заимствованным из «языка богов», на котором жрец-поэт с ними общается. В более широком смысле, «языком богов» является в архаическую эпоху (а в метафорическом смысле — не только в архаическую²¹) сам поэтический язык, которым царь не владеет и потому непосредственно общаться с ними не может.

Установлено, что индоевропейские языки располагали специальными терминами, обозначавшими ритуальную поэтическую речь, известны их продолжения со значениями 'жреца', 'поэта-пророка', потом — 'поэта' или 'пророка': лат. *vates* 'прорицатель', 'провидец', 'пророк', 'вдохновенный песнопевец', 'поэт', др.-в.-нем. *Wuotan* 'древнегерманский бог поэтического вдохновения', рус. *вития*; др.-инд. *kavi*- 'мудрец', 'провидец', 'поэт', лид. *kaves* 'жрец', 'поэт', рус. *чуть, чудо*²².

Особое положение песнопевца и стихотворца, являющегося 'провидцем', 'пророком', 'прорицателем', — замечают Т. В. Гамкрелидзе и Вяч. Вс. Иванов, — приравнивает его к жрецу, религиозному предводителю, осуществляющему связь между землей и небом. С этим может быть связано то, что некоторые специфические ритуальные индоевропейские термины, относящиеся к культу, в отдельных традициях приобретают значение обозначений 'поэта', 'стихотворца' '<...>

¹⁹ См.: Лосев А. Ф. Античная мифология в ее историческом развитии. М., 1957. С. 306—313; Топоров В. Н. Музы: соображения о об имени и предыстории образа // Славянское и балканское языкознание. М., 1977. Вып. 3.

²⁰ См.: Мейлах М. Б. «Возвращение Эроса» ... // Лингвистические исследования. Л., 1973; Мейлах М. Б. «Возвращение Эроса» // Проблемы античной истории и культуры. Ереван, 1979. С. 97—104.

²¹ С. В. Полякова вспоминала шуточные слова Н. Н. Пунина, спросившего мнение о чем-то А. А. Ахматовой, со словами: «Мы слышали *vox populi*, послушаем теперь *vox dei*». Согласно записи Л. Я. Гинзбург 1928 г., полученное Ахматовой предложение принять участие в работе ленинградского отделения ВОКСа вызвало подобную же шутку В. К. Шилейки: «В Москве будет ВОКС *populi*, а в Ленинграде ВОКС *dei*» (Воспоминания об Ахматовой. М., 1991. С. 133). Посещавший в поздние годы Ахматову Ф. Мальковати шутил, что для того, чтобы его речь была ей понятна, поэт из ее окружения тут же перелагал его слова стихами. Ахматова, кстати, нам однажды показала, достав из сумочки, кем-то переданную ей библиографическую карточку с описанием немецкой статьи о ней под названием: «Das ist eine Koenigin».

²² Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Тбилиси, 1984. Т. 2. С. 835—836.

В представлении древних индоевропейцев, особенно ясно отраженных, в частности, в индоиранской традиции, стихотворная форма представляет собой выражение божественной мысли, которая *вкладывается в сердце* человеку²³.

Мы располагаем бесчисленным количеством магических, сакральных, ритуальных, мантических поэтических текстов самого разного уровня — от простейших заговоров и заклинаний или тех же заклинаний, в пьесах Эсхила приобретающих высшее поэтическое выражение («связывающий гимн», которым в «Агамемноне» Эринии «опутывают» и поражают матереубийцу Ореста, или заумные прорицания Кассандры), и до сложнейших гимнов «Атхарваведы». В поэтическую форму, как обладающую максимальными потенциями на всех языковых уровнях и способную, по мысли В. Н. Топорова, порождать бесконечно усложняющиеся ряды значений, облекали свои пророчества и античные *manties*²⁴, и библейские пророки, оставившие высочайшие памятники вдохновенной поэзии²⁵.

В книге «Чисел» подробнейшим образом повествуется восходящая к началу IX в. до Р. Х. история пророка Валаама, которого моавитский царь Валак призывает из Месопотамии проклясть сынов Израилевых, обещая оказать ему «великую почесть», но тот трижды прославляет Израиль и пророчествует о гибели Моава, говоря:

Хотя бы давал мне Валак полный свой дом серебра и золота, не могу преступить повеления Господня, чтобы сделать что-либо доброе или худое по своему произволу: что скажет Господь, то и буду творить²⁶:

Говорит Валаам, сын Веоров,
говорит муж «с открытым оком»,
говорит слышащий слова Божии,
имеющий ведение от Всевышнего,
который видит видения Всемогущего,
падает, но открыты очи его.
Вижу Его, но ныне еще нет;
зрю Его, но не близко.

(Числ. 24:15—17 = 24:3—4)²⁷

²³ Ibid. С. 836—838.

²⁴ См. обширный материал в кн: *Приходько Е. В.* Двойное сокровище. Искусство прорицания Древней Греции: мантика в терминах. М., 1999.

²⁵ См.: *Alter R.* The Art of Biblical Poetry. New York, 1985; *Poetry and Prophecy* / Ed. by J. L. Kugel. Ithaca, 1990; *Chadwick N. K.* Poetry and Prophecy. Cambridge University press, 1942; *Poetry and Prophecy. The Anthropology of Inspiration* / Ed. by J. Leavitt. Ann Arbor, 1977.

²⁶ Числ. 24:13. Противоположный случай — новозаветная история Симона-волхва, предложившего Апостолам деньги, желая получить власть передавать принятие Духа Святого через возложение рук (Деян. 9—24), откуда «симония».

²⁷ См. комментарий к этому тексту: *Levine B. A.* Numbers 21—36. A New Translation with Introduction and Commentary. The Anchor Bible. Doubleday: New York, [s.a.]. P. 188 sq.

Обратим внимание на компрессованные в этих фрагментах постоянные на протяжении тысячелетий признаки пророческого дара: исполнившись *Духа Божия*, пророк *с закрытыми глазами* [ср. с *отверстым* внутренним оком, что заставляет его пасть ниц — ср. Иов. 10:4; ср. пушкинское «Как труп, в пустыне я лежал...» — мотив, у Исаяи отсутствующий] получает *ведение* от Бога, *видя являемое* Им и *слыша* Его слово, которое он *передает царю*, не дорожа наградой и не боясь наказания — «обиды не страшась, не требуя венца». Обратим также внимание на многообразии лексического выражения понятия «видения», представленного двумя сочетаниями со словом «око», этимологической фигурой «видеть видение» (от глагола *hzh*), а также глаголами *šwr* и *r'h* — от последнего образовано вытесненное на раннем этапе более архаичное обозначение пророка — ср. глоссу в 1 Цар. 9:9: «ибо тот, кого называют ныне пророком <*nābī*», см. ниже», прежде назывался прозорливцем» (*ro'eh*, собств. 'видящим', ср. позднейшее развитие в иврите — *'ašrā'ā* «вдохновение, интуиция»). В настенных надписях конца IX — начала VIII в. из Деир-Алла в Трансиордании, впервые опубликованных в 1967 г., был обнаружен обширный фрагмент, посвященный другому пророчеству Валаама, который здесь именуется «божественным провидцем» (*'š. ḥzh. 'lhn*), и для описания пророческого видения которого употребляется та же формула *w'yḥz mḥzh* 'и он видел видение' [ср. «явленное Богом»]; и здесь, и в библейском тексте он прибегает к магии²⁸. Добавим, что ранние «экстатические» библейские пророки приводили себя в иступление игрой на музыкальных инструментах (1 Цар. 10:5), к которым прибегали пророк Елисей, царь Давид и псалмопевцы (от названия струнного инструмента наподобие гуслей происходит греческое название Псалтири) — древнееврейская поэзия, как и все древнейшие виды поэзии, связана с музыкой. Сумму музыкальных и поэтических навыков ученики получали, по всей вероятности, вместе со строжайшим религиозным и нравственным воспитанием в восходящих ко времени пророка Самуила пророческих школах-корпорациях, хотя многие библейские пророки — люди индивидуального призвания.

Поэт постепенно расстается со своими исконными сакральными функциями — производством ритуально-магических или пророческих текстов. Гораций, отрекшись от реликтов ведовства в поэзии, призывает поэта не трогать «вавилонских чисел» и не злоупотреблять пророческим даром: *Tu non quaesieris / (scire nefas) / quem mihi, quem tibi / finem di diderint...* Однако в *'Exegi monumentum* он сопрягает свою растущую в потомках славу с сакральными реалиями римского культа, слитыми с имперскими:

usque ego postera
Crescam laude recens, dum Capitolium
Scandet cum tacita virgine pontifex

²⁸ См.: *Hoftijzer J. et al. Aramaic texts from Deir'Alla. Leiden, 1976; Hoftijzer J. et al. The Balaam text from Deir Alla re-evaluated... Leiden, 1991; Levine B. A. Comments 5—6. The Balaam Inscriptions... // Levine B. A. Op. cit.*

(*Буду в веках расти, / Возрождаясь, пока в высь Капитолия / Выходит жрец, а за ним дева-молчальница* — пер. Я. Э. Голосовкера) — в ломоносовском и державинском переложениях реалии эти заменены соответственно идеей государственной («Пока великий Рим владеет светом») и национальной («Доколь славянов род вселенна будет чтить»), тогда как Пушкин ставит свою славу в зависимость от существования поэтов — «доколь в подлунном мире / Жив будет хоть один *пиит*», — по интерпретации Бродского сохраняющих и передающих поэтический язык от поколения к поколению.

Рефлексы магического наследия проявляются, тем не менее, и подспудно, и явно.

«Ведовство в своем древнейшем виде представляло собой неделимый, можно сказать, первородный сплав пророческого дара, тайнодействий и магии, целительства и поэзии, и животворящей силой этого сплава было духовное зрение, проникающее в высшие миры <...>, — пишет исследовательница мантической лексики, — дар профетизма <...> озарил его понятием божественного служения и воплощения высшей воли <...> Поэты — уже не ведуны, но когда-то, хотя бы отчасти, приобщенные их дарованию, — по праву назывались профетами своих покровительниц мантисов Муз»²⁹.

В сущности, перешедшие в европейскую культуру античные представления о *вдохновении* и Музах не так далеко отстоят от библейских представлений о пророчествовании (*nbi* 'пророк', от глагола *вещать, призывать*, по-видимому, с первоначальным значением 'тот, кому возвещено [Богом]', затем расширенном до 'возвещающий [волю Бога]'; греч. *prophētēs*, со значением 'проясняющий [возвещенное сокровенное знание]', ср. лат. *fatum* — 'возвещенная [судьба]'). Пророки никогда не говорят от себя, но передают царям откровения, вложенные им в сердце непосредственно Богом³⁰, — вплоть до автора Откровения Иоанна Богослова, не только созерцавшего видения Апокалипсиса, но и получающего от Бога наказ съесть книгу, переданную ему Ангелом со словами «она горька будет во чреве твоём, но в устах твоих будет сладка, как мед» (Откр. 10:9). «Мантисы — Музы и их профет — поэт» — эту мысль, привычную для античности, наиболее емко и лаконично выразил Пиндар: «Открывай сокровенное, Муза, а я буду твоим профетом» (*manteuo, Moisa, prophateuso d'ego*)³¹, а Пушкин скажет в «Борисе Годунове» устами Самозванца: «Я верую в *пророчества пиитов*». Отмечалось, что те места, где Данте говорит в «Божественной комедии» о поэтической диктовке (Purg. XXIV, 25—61), были восприняты акмеистами — Ахматовой (*Ты ль Данту диктовала /*

²⁹ Приходько Е. В. Указ. соч. С. 368—369.

³⁰ Характерный пример — начало Книги пророка Иезекииля:

1. И было в тридцатый год, в четвертый месяц, в пятый день месяца, когда я находился среди переселенцев при реке Ховаре, *отверзлись небеса*, и я видел видения Божии. 2. В пятый день месяца (это был пятый год от пленения царя Иоакима), 3. *было слово Господне к Иезекиилю*, сыну Вузия, священнику, в земле Халдейской, при реке Ховаре.

³¹ Приходько Е. В. Указ. соч. С. 148.

Страницы Ада? — «Муза») и Мандельштамом, который в «Разговоре о Данте» говорит о дантовском «письме под диктовку <...> самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор — указчик гораздо важнее так называемого поэта»³².

Нельзя не заметить общности в описаниях, опять-таки на протяжении тысячелетий, проявления пророческого и поэтического дара: примерами в поэзии нового времени могут служить хотя бы приводимые ниже цитаты из Пушкина — аполлоническое, мусическое вдохновение так же, как сказал об этом пророк Валаам, «отверзает очи» (т. е. внутреннее зрение: «Поэт идет — открыты вежды, / Но он не видит ничего»); поэт так же видит «видения» («Когда сменяются виденья / Перед тобой в окрестной мгле, / И быстрый холод вдохновенья / Власы подьмет на челе» — «Жуковскому», 1818); оно так же «открывает слух»; оно приходит так же неожиданно, носит такой же императивный характер и так же не может быть предметом награды или торга. Все эти признаки соединены воедино в «Разговоре книгопродавца с поэтом»; «вдохновения не сыщешь, — замечает Пушкин в предисловии к “Путешествию в Арзрум”, — оно само должно найти поэта»³³. Оно так же дает глобальное видение мира. Ю. М. Лотман привлекает внимание к стихам Баратынского «и поэтического мира огромный очерк я узрел»³⁴. В минуту вдохновенья получает, подобно пророку, новое видение и лермонтовский поэт: «...Поэт на будущность глядит, / И мир мечтою благородной / Пред ним очищен и обмыт» («Журналист, читатель и писатель», ср. там же: «моя пророческая речь»). В стихотворении «Поэт» («Пока не требует поэта / К священной жертве Аполлон...», 1827) Пушкин дает довольно точную аналогию знаменитому платоновскому отзыву о поэтах как о легкомысленных ничтожествах — но «лишь божественный глагол / до слуха чуткого коснется», они пробуждаются для творчества по повелению Аполлона и муз (ср. *признак бога, вдохновенье* из «Разговора книгопродавца с поэтом»; «Но уже импровизатор чувствовал приближение бога...» — «Египетские ночи»). Заметим, что Ахматова в своих пушкинских записях пронизательно обратила внимание на то, что в переведенных Пушкиным «неизданных стихах» Шенье выражению *plein de Dieu* соответствует «тихой Музы полн» («Близ мест, где царствует Венеция золотая...»). Еще более любопытно, что она контаминировала

³² Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 50—51. См.: Мейлах М. Б., Топоров В. Н. Ахматова и Данте, см. статью в этой книге.

³³ Ср. характернейшие (независимо от вопроса об их достоверности) слова по поводу царской аудиенции 8 сентября 1826 г., приписываемые Пушкину Ю. Струтыньским: «Не купил он меня ни золотом, ни лестными обещаниями, потому что знал, что я непродан и придворных милостей не ищю; не ослепил он меня и блеском царского ореола, потому что в высоких сферах вдохновения, куда достигает мой дух, я привык созерцать сияния гораздо более яркие, не мог он и угрозами заставить меня отречься от моих убеждений, ибо кроме совести и Бога я не боюсь никого, не задрожу ни перед кем» (Эйдельман Н. Я. Секретная аудиенция // Эйдельман Н. Я. Статьи о Пушкине. М., 2000. С. 176).

³⁴ Письмо Ю. М. Лотмана Б. Ф. Егорову // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 389.

смысл этого выражения со словами «и звуков и смятенья полн» из написанного незадолго до этого «Поэта», создав несуществующий у Пушкина их вариант «бога полн», для которого она нашла горацянские источники (с характерными анакреонтическими мотивами агрессивного нагиска бога и затем одержимости, букв. 'полноты', — Бахусом либо Венерой)³⁵; добавим, что понятие «полноты, наполнения богом» выражается древнегреческим мантическим глаголом *ektheios*. Можно, конечно, привести бесконечное множество примеров формульного употребления подобных мотивов, восходящих к французской анакреонтике: поэты — «питомцы муз и Аполлона» («Баратынскому из Бессарабии»), музы их «благословили» («Друзьям», 1822).

Но вернемся к пророчеству Валаама. В контексте сказанного выше не может удивлять, что история библейских пророков — это история их противостояния царской власти, мотив, в полной мере выраженный в приведенном отрывке. В обсуждавшемся эпизоде, приуроченном к архаическому периоду иудейской истории, в отношениях Валаама с Валаком прочитывается трагическое непонимание пророка — царем:

И воспламенился гнев Валака на Валаама, и всплеснул он руками своими, и сказал Валак Валааму: я призвал тебя проклясть врагов моих, а ты благословляешь их вот уже в третий раз. Итак, беги в свое место; я хотел почтить тебя, но вот, Господь лишает тебя чести <...> И встал Валаам, и пошел обратно в свое место, а Валак также пошел своею дорогою (Числ. 24:10—11; 25).

Заметим, что непоколебимому образу пророка Валаама в зафиксированном в Числах варианте повествования (где также есть противоречие в истории с Валаамовой ослицей) противопоставлена отведенная ему позднейшей традицией роль прорицателя, нанятого, чтобы проклясть Израиль (Втор. 23:4 и др.), на которую опираются и новозаветные примеры, закрепившие за ним эту роль в Священной истории. Как бы то ни было, Валаама «убили мечом» те самые израильтяне, которых он, по слову Божию, благословлял (Числ. 31:8).

На протяжении всего периода иудейской монархии пророки, пользовавшиеся в народе огромным уважением, невзирая на лица, обличали царей. Так, пророк Самуил, помазавший Саула на царство, обличает его за отступления от завета с Богом. Саул убивает восемьдесят пять «священников Господних» за то, что «их рука с Давидом»; пророк Нафан укоряет Давида за то, что тот послал Урию на смерть, чтобы завладеть его женой Вирсавией; пророк Илия — царя Ахава, который «убил всех пророков мечом», и царицу Иезавель, «которая истребляла пророков Господних», и которые оба служили Ваалу. За то, что пророк Михей предсказывает царю Ахаву поражение и смерть, тот сажает его в темницу; в отмщение за кровь пророков пророк Елисей предсказывает гибель дома Ахава и позорную смерть Иезавели;

³⁵ Герштейн Э. Г. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // Герштейн Э. Г. Память писателя. Статьи и исследования 30—90-х годов. СПб., 2001. С. 431—432.

по приказанию царя Иоаса был побит камнями Захария (что вспоминает Иисус Христос, говоря об избииении и о крови пророков — Мф. 23:29—36); царя Езекию обличает пророк Исайя, умерший, по преданию, мученической смертью при царе Манассии, чье царствование, как и его сына Амона, было отмечено восстановлением языческих культов и кровавыми репрессиями, о которых, очевидно, говорит пророк Иеремия: «Пророков ваших поядал меч ваш, / как истребляющий лев» (Иер. 2:30) — так передававший Слово Божье (Иер. 13:18):

Скажи царю и царице:
смиритесь, сядьте пониже,
ибо упал с головы вашей
венеч славы вашей.

В новозаветной истории обличение неканонического и кровосмесительного брака Ирода Антипы с Иродиадой повлекло за собой усекование головы Иоанна Предтечи (Мф. 14:3—11). **Предсказывая в Нагорной проповеди своим слушателям грядущие гонения, Иисус говорит: «так гнали и пророков» (Мф. 5:12); затем: «не бывает пророк без чести, разве только в отечестве своем» (Мф. 13:57) и «Иерусалим, Иерусалим, избивающий пророков и камнями побивающий посланных к тебе!» (Мф. 23:37).**

Здесь хотелось бы привести примеры нескольких особых случаев обращения с пророками иудейских царей, которые, словами 2-й книги Паралипоменон (36:15), «издевались над посланными от Бога и пренебрегали словами Его, и ругались над пророками Его, доколе не сошел гнев Господа на народ Его, так что не было ему спасения», а словами позднейшей 2-й книги Ездры (1:51) — «смеялись над вестниками Его; в тот самый день, в который Господь говорил, они насмеялись над пророками Его». Речь идет о последних годах периода Первого храма (начало VI в. до Р. Х.), с последующим падением иудейского царства, разрушением царем Навуходоносором храма и священного города Иерусалима, затем вавилонским пленением, о чем предупреждали пророки Софония, и в особенности Иеремия, обличавший царей за их отпадение от Бога и пророчествовавший о предстоящем возмездии — за что, как он сам повествует, ему угрожали смертью (Иер. 26:1—19). До этого за подобные пророчества он был бит и посажен «в колоду» (Иер. 20:1—2), а впоследствии брошен в темницу, потом в яму, полную грязи, где должен был умереть от голода (Иер. 37:11—39, 18).

Тот же пророк Иеремия рассказывает о другом подобном случае (Иер. 26:20—23):

20. Пророчествовал также именем Господа некто Урия, сын Шемаии, из Кариаф-иарима; и пророчествовал против города сего и против земли сей точно такими же словами, как Иеремия. 21. Когда услышал слова его царь Иоаким и все вельможи его и все князья, то искал царь умертвить его. Услышав об этом, Урия убоялся, и убежал, и удалился в Египет. 22. Но царь Иоаким и в Египет послал людей: Елиафана, сына Ахборова, и других с ним. 23. И вывели Урию из Египта, и привели его к царю Иоакиму, и он умертвил его мечом, и бросил труп его, где были простонародные гробницы.

Сведения еще об одном случае, отделенном от истории Урии всего десятилетием и напоминающем и ее, и историю Иеремии до такой степени, что делались попытки их отождествления, дошли до нас в отрывочной форме и производят тем большее впечатление своей зримой подлинностью. Речь идет о так называемых лакишских письмах — письмах на остраконах (глиняных черепках), найденных в середине 1930-х гг. при раскопках привратного помещения Лакишской крепости (Тель эд-Дувейр), одного из последних укрепленных пунктов, павших под натиском царя Навуходоносора в 588 г. до Р. Х.³⁶ Автор писем — военачальник, который пишет своему командиру, приближенному к царскому двору, и в 5 из 30 дошедших до нас писем речь идет о пророке — может быть, все же о самом Иеремии, чья проповедь вызвала гнев царя. В письмах цитируется предостережение пророка (*hšmr* — ‘берегись!’ — тем же словом пророк Елисей предостерегает царя Иороама относительно засады сириян — 4 Цар. 6:9; а пророк Исайя предупреждает царя Ахаза о готовящемся нападении — Исх. 7:4). Связанные с пророком события составили содержание секретной переписки, которое стало известно военачальнику, и ему, по видимому, угрожало обвинение в измене. Стремясь себя обелить, он пишет своему командиру (или цитирует официальную версию), что «слова [пророка?] не хороши, они ослабляют руки [остающихся] в стране и во граде» — как раз то, в чем был обвинен пророк Иеремиа (Иер. 38:4; либо: «не хороши, чтобы ослабить руки врагов»). Почти дословное совпадение с обвинением против пророка Иеремии —

да будет этот человек предан смерти, потому что он ослабляет руки воинов, которые остаются в этом городе, и руки всего народа, говоря им такие слова: ибо этот человек не благоденствия желает своему народу, а бедствия (Иер. 38:4)

указывает на «стандартный» характер этих обвинений «в пораженчестве»; пророка Иеремию, кроме того, подозревают в том, что он якобы хочет «перебежать к Халдеям» (Иер. 37:13)³⁷.

Те же обвинения в «пораженческой агитации и пропаганде», два с половиной тысячелетия спустя предъявленные поэтам-обэриутам, Даниилу Хармсу в блокадном Ленинграде, а в Харькове — Александру Введенскому³⁸, от них отличаются только тем, что в последних случаях они были еще более формальными: поэты были арестованы и погибли как подлежащие принудительной «превентивной эвакуации» в городах, которые могли быть заняты немцами, на основании того, что до этого уже

³⁶ «Лакишская переписка» была впервые опубликована: *Torczyner H.* The Lachish letters (Lachish I. Tell ed Duweir). London, 1938. См.: *Lemaire A.* Inscriptions bibliques. Vol. I: Les ostraca. Littératures anciennes du Proche-Orient. Paris, 1977. P. 105—109, 121—124, 139, там же библиография. См. также: *Yadin Y.* The Lachish letters — originals or copies? // *Recent Archaeology in the Land of Israel* / Ed. by N. Shrank, B. Mazar. Washington, D. C., 1984. P. 179—186.

³⁷ Cp.: *Dussard R.* Le prophète Jérémie et les lettres de Lakish // *Syria*. 1938. T. XIX. P. 256—271.

³⁸ См.: *Мейлах М. Б.* Гибель Александра Введенского // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 567—581.

подвергались репрессиям и, стало быть, неблагонадежны. Заметим, кстати, что при первом их аресте в 1931 г. в рамках дела против «антисоветской группы литераторов» обоим поэтам инкриминировались «монархические убеждения». «Монархизм» Введенского был, впрочем, своеобразным: считая, что любой порядок, в том числе и демократический, выдвигает худших, он полагал, что при наследственной передаче власти у ее кормила может случайно оказаться и кто-то порядочный...

Надо отметить существование объединенных в корпорации и лояльных царям «царских пророков», с которыми пророки «вдохновенные», или Господни пророки, вступали в конфликты, как пророк Иеремия с обличенным им Ананией (Иер. 28). Свод Второзакония предусматривает предание смерти пророка, совращающего «с пути, по которому заповедал тебе идти Господь» (Втор. 13:5), и Илия, который «скрывал пророков Господних» от гнева Иезавели, после испытания, устроенного «пророкам Вааловым», или «пророкам дубравным», истребляет их всех (3 Цар. 18:13—40). Царь же Иосия, сменивший своих отпавших от истинного Бога предшественников, «и вызывателей мертвых, и волшебников <...> истребил» (4 Цар. 23:24; «сжег огнем и чревоушителей, и волхвов» — 2 Пар. 35:20).

На протяжении тысячелетий власть — светская и религиозная — обнаруживает нетерпимость к тем, кто ей кажется лжепророками. Нетерпимость римской императорской власти к христианским первомученикам едва ли все же может сравниться с беспощадностью к еретикам утвердившейся Церкви или тоталитарных режимов XX в. — к любой духовной деятельности. Чрезвычайно характерна, в свете интересующих нас вопросов, история Мани, принявшего откровение на тринадцатом году жизни, затем на протяжении 12 лет готовившегося к роли основателя новой, истинной религии, получившей известность под именем манихейства, причем первая его проповедь при дворе шахиншаха была приурочена к дню коронации Шапура I. Поначалу Шапур I приблизил к себе Мани, который написал для него основные книги манихейского канона, озаглавленного им «Шапуракан». Еще при Шапуре, а потом, окончательно, при одном из следующих его преемников, Бахраме I, Мани впадает в немилость и, оговоренный зороастрийскими жрецами, для которых он был еретиком и опасным конкурентом, после 26-дневного заключения умирает в тюрьме, а его отрубленную голову выставляют на городских воротах (по другой версии, с него живьем содрали кожу³⁹).

Уязвимость шамана, пророка, поэта, балансирующего между перипетиями земной власти, от чьей благосклонности он зависит, и, что еще опаснее, сферой сакрального (ради нее он готов в любой момент этой благосклонностью пожертвовать) накладывает глобальный отпечаток на архаические о нем представления как о «последнем человеке» у скальдов, неполноценном — в древнеиндийской традиции, претерпевающим изгнание, наказание, раннюю смерть в древнегреческой (Марсий, Мидас, Лин, Фамирид, Орфей). Таков и «раб Яхве» «мессианского пророчества» Девтероисаи (Ис. 53:1—12):

³⁹ См.: Восточный Туркестан в древнем и раннем средневековье. Этнос, язык, религия. М., 1992. С. 508—511.

Ибо Он взошел перед нами, как отпрыск и как росток из сухой земли; нет в Нем ни вида, ни величия <...> Он был презрен и умален пред людьми, муж скорбей и изведавший болезни, и мы отвращали от Него лице свое; Он был презираем, и мы ни во что не ставили Его <...> Он истязуем был, но страдал добровольно и не открывал уст своих; как овца, веден был на заклание...

Разнонаправленность изначальных интенций не способствует, как мы видели, объединению той и другой власти в одном лице. Успешно размежевавшись еще на стадии родового общества, поэт и царь пронесли свою сначала загадочную, потом слишком часто выходящую на поверхность вражду через тысячелетия. В сущности, борьба между фараонской и жреческой партиями в Египте, между императорской и папской властью, между светской властью и новым фундаментализмом, между митрополитом Филиппом, обличителем опричнины, и Иваном Грозным, царем Алексеем Михайловичем и патриархом Никоном, патриархом Тихоном и новым режимом несет отпечаток все той же старинной вражды (спустя два века после отмены патриаршества и установления над Церковью власти светской — еще более одиозное подчинение, в советское время, РПЦ — «безбожной власти»). Вспомним, что Иисуса, говорившего: «отдавайте кесарево кесарю, а Божие Богу» (Мф. 22:21), Пилат, поначалу не видя в Нем никакой вины, допрашивает как «Царя Иудейского», за что чернь обвиняет его в том, что он «не друг кесарю». Вспомним также ироническую титулатуру в надписи, сделанной на Кресте Пилатом — «Иисус Назорей, царь Иудейский», несовместимую со статусом Иудеи — римской провинции; надпись эта, конечно, игнорирует новозаветное значение Царя-Мессии как Царя Небесного (Ин. 19:1—22). Вспомним, наконец, что об Иисусе говорится, что он учил «как власть имеющий» (*ōs 'exousian ehōn*), в обратном переводе Делича — *hb' l gbwr*, Мф. 7:29) — слова, которыми пользовалась Ахматова, оценивая подлинность поэта. Но на фоне этих далекоидущих аналогий то и дело возникали обыкновенные конфликты между царем и поэтом, с которых мы начали наши заметки.

Возможно, впрочем, сочетание той и другой власти, царской и поэтической, в одном лице — таковы мифические цари-жрецы буддийской Шамбалы и легендарные кельтские цари-друиды, или царь Давид, сначала, как поэт, успокаивавший душу Саула, потом вынужденный от него бежать, а впоследствии обличавший в псалмах свои собственные царские проступки. Давид, помазанный на царство Самуилом, обличаемый пророком Нафаном, получающий указания от «прозорливца» Гада, сам вопрошает Бога перед военными предприятиями, ставит Богу жертвенник и приносит на нем всесожжение, чтобы Бог прекратил моровую язву. Поэтом-мудрецом делает традиция и его сына, премудрого Соломона, приписывая ему авторство одной из вершин мировой любовной поэзии — «Песни песней», скептической «Книги Екклесиаста», включающей мотивы разочарования царской жизнью, и сборника древнейших притч — «Книги Притч Соломоновых», а также поздней второканонической «Книги Премудрости Соломона», с ее пророческим «Увещанием царям» — «служителям царства Господа» (6:1—11):

Итак, слушайте, цари, и разумейте,
 Научитесь, судьи концов земли!

.....
 От Господа дана вам держава,
 и сила — от Вышнего...

В Книге Бытия архаическое совмещение царских и священнических функций (эпизод относится к нач. 2 тыс. до Р. Х.) можно видеть в фигуре благословившего Авраама Мельхиседека, царя Салимского, который «был священник Бога Всевышнего» (Быт. 14:18) и в котором, через посредство (Пс. 109:4), автор Послания к евреям видит прообраз царственного первосвященства Христа в Царстве Божием. Царственное священство — одно из предельных обетований Синайского Завета: «А вы будете у Меня *царством священников* [mmlkt khnim] и народом святым» (Исх. 19:6); это выражение, конечно метафорически, парафразирует апостол Петр: «Но вы — род избранный, царственное священство [basileion 'ierateuma], народ святой» (1 Петр. 2:9), однако именно эта концепция стала основой императорской инвеституры — освящающего помазания на царство в новых европейских империях, включая с конца XVI в. и Россию. Напротив, историческое учреждение царства в обществе теократическом представляется во многих библейских текстах как известное отступление от Бога, который Сам является Царем избранного Им народа, но все же становится «Царем царствующих», Который их, царствующих, поставляет и низлагает. Пережитки же совмещения царских и священнических функций, примером которого служат культуры бассейна Тихого океана, наблюдаются повсеместно — фараон является верховным жрецом в Египте, римский *rex* — первосвященником (впоследствии это слово, в его сакральном значении, табуируется, и *rex* становится *imperator*, потом совмещает обе титулатуры в имперской Европе), а король (и даже королева) Английские, *fidei defensores* — главами англиканской церкви. В России же, наследнице византийского цезарепапизма, сохранившей к тому же реликты двоеверия, богоизбранничество царя, уподобляемого при помазании на царство Самому Христу, ощущалось особенно сильно.

Даже в эпоху секуляризованной, казалось бы, царской власти цари, сохраняя, так сказать, память жанра, изредка пытаются быть поэтами: таков был Нерон, император, бравировавший своим артистизмом и, по преданию, покончивший с собой со словами *Qualis artista pereor* — «какой погибает художник!». Поэтом был король Ричард Львиное Сердце и многие некоронованные сеньоры провансальского юга; в поэзии трубадуров прослеживается, кроме того, мотив внесоциальной ценности трубадурского искусства, уравнивающей поэтов с королями. Выдающимися поэтами были галисийский наследник трубадуров — король Диниш I и французский их наследник — Карл Орлеанский, с которым состязался, находясь при его дворе, Франсуа Вийон (можно лишь догадываться о внутреннем драматизме, каким могло быть исполнено, в русле наших рассуждений, это противоборство). Стихи сочинял великий князь Константин Романов, о котором подлинный поэт, обзериут Введенский, в стихах «о первой мировой войне» написал:

Немцам позор, Канту стыд,

А великий князь К. Р.

Богу льстит.

В новейшее время стихами баловались Мао Цзэдун, Сталин и даже Андропов. Арсений Тарковский (поэт!) рассказывал нам, что ему однажды поручили в кратчайший срок перевести с грузинского стихи Сталина (царя!), что он и сделал, трепеща, по подстрочникам, однако вождь потом передумал, и переводы, к его великому облегчению, напечатаны не были... Но если царям хоть изредка хочется быть поэтами, то и поэтам, которые когда-то короновались, подобно царям-победителям, венками из бессмертного лавра, остается лишь величать себя царями — «Ты царь; живи один», а убийц поэтов нарекают по Божественному приговору *царевубийцами*, как это сделал Тютчев в стихотворении на кончину Пушкина («29-е января 1837»).

Есть основания полагать, что поэтическая эволюция, в ходе которой поэт эмансипируется от непосредственно обрядовых функций, остающихся за жречеством, тем теснее связывает его с царем (жречество, в свою очередь, в свое время выделилось, как полагают — по крайней мере, в Древней Индии, — в прямой связи с усложняющейся риторикой и необходимостью сохранения сакральных поэтических текстов). Отныне функция поэта (тоже, впрочем, восходящая к глубокой древности) — умножение славы царя, а с учетом старой, ставшей лишь латентной магической функции поэзии, утверждающейся в светских формах — его силы. В течение долгого исторического периода поэт воспевае подвиги дружинного князя, военного предводителя, подвиги их предков. Таковы древнеиндийские *suta*, кельтские барды и филиды, потомки родовых старейшин, бывших одновременно жрецами, певцами и судьями, или англосаксонские профессиональные дружинные певцы-скопы. Старые ритуальные элементы пробуждаются в жанре плача по погибшему, но немало их и в хвалебных песнях. В наибольшей мере эти черты присущи наиболее архаической ветви ранней европейской лирики — поэзии скальдов, где в «связанной речи» изысканнейших славословий и изошренных поношений явственно проступают ее древнейшие магические корни. Подлинная ценность общения с «*сильными мира сего*» просматривается в одной из саг, посвященной тому, как «Хрейдар Дурак», человек безобразный и ни на что не годный, становится кузнецом и скальдом, получив от конунга («князя») чудесную силу, «вера в которую делала общение с правителями неизменно привлекательным и придавала особенную ценность получаемым от них дарам»⁴⁰.

⁴⁰ Гуревич Е. А., Матюшина И. Г. Поэзия скальдов. С. 226. Поэзия скальдов, блистательно переведенная и изданная в «Литературных памятниках» покойным С. В. Петровым, исследована, с точки зрения ее поэтики, в неопубликованной докторской диссертации М. И. Стеблина-Каменского (1947) и других его работах, собранных в сб.: *Стеблин-Каменский М. И. Труды по филологии*. СПб., 2003.

Поэт и царь, разошедшиеся в своих изначальных функциях и ставшие более или менее осознанными соперниками, продолжают, тем не менее, остро и нередко болезненно нуждаться друг в друге. На смену коням, платьям и кошелькам, набитым золотыми монетами, учреждаются должности придворных поэтов, потом поэтов-лауреатов. (Заметим в скобках, что в Америке бывший зэк Бродский избран был на два года поэтом-лауреатом; в этой благополучной, с точки зрения интересующих нас вопросов, стране, где разве только поэты-битники с большим трудом ухитрялись войти в конфликт с властью, например по поводу вьетнамской войны, Бродский употребил свой авторитет в этой роли, предложив специальную программу, по которой все отелы страны обязаны были бы держать в номерах, наравне с Библией, антологию американской поэзии.) Не будем здесь касаться завершительницы пятитысячелетней традиции — оды XVIII в. с ее предельной функцией демонстрации единства народа с монархом, традицию которой еще продолжал в пушкинское время Жуковский (наибольшую известность получили «Молитва русского народа» — *Боже, царя храни!* и его послание 1815 г. «Императору Александру», со строками: *Когда все сладкое для сердца: честь, свобода, // Великость, слава, мир, отечество, алтарь, // Все, все слилось в одно святое слово: царь*, которое спустя десять лет было высоко оценено Пушкиным⁴¹). Не будем погружаться в мутные волны так называемой гражданской поэзии XIX в., с легкой руки Некрасова поставившей гражданственность выше поэзии (его строку «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан» не совсем к месту цитировал во время суда над Бродским общественный обвинитель Сорокин), ни тонуть в океане беспардонно-циничных славословий коммунистическим царькам, захвативших исконное поле поэзии в веке двадцатом — дело доходило до «перевода» на русский язык несуществующих од, якобы сочинявшихся среднеазиатскими акынами, чем кормилась целая армия переводчиков, и даже до детских стихов наподобие:

Любимый Сталин! Наш родной!
Отец, учитель, друг и вождь!
Он на трибуне в жаркий зной
Шлёт нам привет, и в снег, и в дождь.

А мы его благодарим,
«Спасибо», — хором говорим.
За то, что можно нам дышать,
Рождаться, жить и умирать!⁴²

Старинное требование царя — слышать публичные поэтические славословия — достаточно понятно, и Август в изобилии продолжал их получать от сосланного им

⁴¹ См.: *Проскурин О. А.* Указ. соч. С. 264—267. Автор выявил интертекстуальные связи пушкинских стихотворений «Из Пиндемонти» и «Друзьям» (см. ниже) с этим стихотворением и с посланием «Гнедичу...» Баратынского, со строками (о Н. С. Мордвинове): *Любовью к истине и к родине горя, // В советах не робел оспоривать царя.*

⁴² *Штерн Л.* Под знаком четырех. Ann Arbor: Hermitage, 1984. С. 12.

Овидия даже с Понта. Нетерпимость царя по отношению к поэту-пророку, его конкуренту и сопернику — всегда плывущему против течения, всегда неудобному, — тоже подтверждается всей историей цивилизации: при любых деспотических, тиранических, идеологизированных, варварских, каких угодно авторитарных режимах, преобладавших в историческое время и в двадцатом веке восторжествовавших, власть немедленно начинает преследовать людей более высокого уровня сознания, к числу каковых *par excellence* принадлежат поэты. Труднее понять необходимость для поэта (восходящую, несомненно, к его древнему профетическому призванию) диалога с властью во всем воображимом спектре — хвалы, хулы, славословия, поношения, совета и, вслед за библейскими пророками, осуждения или оценки, влекущих за собой, в условиях закрепившегося в России со времени Средних веков самосознания власти как самодержавной и Богоизбранной, радикальный ответ.

Поэт и царь, разошедшиеся в своих изначальных функциях и ставшие более или менее осознанными соперниками, продолжают, тем не менее, остро и нередко болезненно нуждаться друг в друге. Русские поэты вслед за Пушкиным и Тютчевым, недвусмысленно осуждавшим Николая I («Не Богу ты служил и не России...»), в стихотворении «Живым сочувствием привета...» как бы декларирующим программную отъединенность, отделенность поэта от власти, но в том же самом стихотворении прокламирующим готовность поэта с тем большим воодушевлением откликнуться на малейшее проявление человечности со стороны «земных кумиров»:

Пускай служить он не умеет, —
Боготворить умеет он

и Мандельштам, в стихах об Ариосто сказавший: «власть отворотительна, как руки брадобрея», гордо заявлявший: «но меня только равный убьёт», автор стихов и об «октябрьском временщике», и о «кремлевском горце», но и автор так называемой сталинской «Оды»; и Пастернак, который в течение всей своей жизни не мог отделаться от миража революции, но сохранил верность поэтической свободе и сказал о «вакансии поэта», что «она опасна, если не пуста»; и Маяковский, из «архангела-тяжелоступа», словами Цветаевой, превратившийся, словами Набокова, в певца «всесоюзно-мещанского класса», а в предсмертных стихах признавшийся, что «наступал на горло собственной песне»; и Бродский, не раз обращавшийся к имперской теме («Post aetatem nostram», «Одному тирану», «Письма римскому другу», «Каппадокия»), писавший «выносите святых и портрет генсека» и, считая, что «советская власть — мелкий случай мировой истории», тем не менее чуть ли не на аэродроме дописывавший, уезжая навсегда в эмиграцию, письмо Брежневу с предсказанием, что стихи его вернуться в Россию; через несколько лет отозвавшийся на смерть маршала Жукова изысканными стихами, которые воспроизводят форму державинского «Снегиря» — оды на кончину Суворова, а в 1986 г. написавший «Представление» — стихотворение энциклопедически емкое по богатству исторических, литературных и бытовых реалий, преломленных сквозь призму народного жизнеотношения и народной речи, со строками, например:

Пряча твёрдый рог в каракуль, некто в брюках из барана
 превращается в тирана на трибуне мавзолея.
 Говорят лихие люди, что внутри, разочарован
 под конец, как фиш на блюде, труп лежит, нафарширован

(ср. «Набросок» — «*Холуй трясётся, раб хохочет...*», 1972), — все они, в сущности, столь же всерьез, сколь и безуспешно пытались диалогизировать с властью (или хотя бы о ней высказываться) — с властью, их одновременно презиравшей и убивавшей, изводившей их цензурой и репрессиями и вместе с тем их побаивавшейся, заинтересованной же в них лишь в той мере, в какой могла их использовать. Царь же, сгноивший солдатчиной «неисправимого» Полежаева и как будто отозвавшийся впоследствии словами «Собаке — собачья смерть» на гибель неуемного Лермонтова⁴³ (переведенного из гвардии на Кавказ не за что иное, как за упоминание *трона* в стихотворении на смерть Пушкина, расцененном как призыв к революции), к поэтам относился как к провинившимся школьникам.

Отношение тоталитарной, на этот раз коммунистической власти к поэту не в меньшей степени, чем в процессах и постановлениях, обнаруживается во фразе из какого-то газетного обзора советской поэзии 30-х гг. — фразе, в которой каждое без исключения слово вопиет против того, что можно назвать душой поэзии: «*Как и все наши поэты, Серков...*» Но интуитивно цари чувствовали, что с первыми поэтами все же стоит считаться, и даже советские диктаторы уничтожали, физически или морально, лишь открыто провинившихся: Гумилева — за участие, неважно, фактическое или мнимое, в заговоре, Мандельштама — за антисталинские стихи; постановление 1946 г. против Ахматовой имело, по крайней мере, поводом беспрецедентное в советских условиях посещение ее сотрудником британской миссии Исайей Берлиным, которого, по несчастному стечению обстоятельств, стал разыскивать у нее во дворе еще более одиозный и, по-видимому, служивший предметом более пристального наблюдения Рэндольф Черчилл; травля Пастернака вызвана была не столько самим его романом, самим по себе для режима неприемлемым, сколько политическим значением присуждения ему Нобелевской премии; политическую предысторию имело и последнее в этой цепи «дело Бродского».

Одинокой фигурой возвышается на этом трагическом фоне Набоков, создавший упоительный ностальгический миф об утраченном рае родины своего детства и с присущим ему радикализмом отвергавший вообще какой-либо диалог с властью. Этот мотив определяет многие его произведения — романы «Приглашение на казнь» и «Под знаком незаконнорожденных», рассказ «Истребление тиранов», — но нас сейчас интересует поэзия. В 1944 г., когда часть русской эмиграции начала переносить разогретое победами чувство патриотизма на советский режим, он написал:

⁴³ См. в этой книге: «Водились Пушкины с царями...», с. 177.

Каким бы полотном батальным ни являлась
советская сусальнейшая Русь,
какой бы жалостью душа ни наполнялась,
не поклонюсь, не примирюсь
со всею мерзостью, жестокостью и скукой
немого рабства — нет, о, нет,
еще я духом жив, еще не сыт разлукой,
увольте, *я еще поэт.*

Двумя годами ранее Набоковым написано стихотворение «Слава», в котором он смеется над агентом, увлекающим его славой в отечестве в обмен на свободу. А в стихотворении того же 1944 г., озаглавленном «О правителях», содержатся строки, которые можно, казалось бы, считать логическим завершением темы «поэт и царь»:

С каких это пор
понятие власти стало равно
ключевому понятию родины?
Какие-то римляне и мясники,
Карл Красивый и Карл Безобразный,
совершенно гнилые князьки,
толстогрудые немки и разные
людоеды, любовники, ломовики,
Иоанны, Людовики, Ленины,
все это сидело, кряхтя на эх и на ых,
упираясь локтями в колени,
на престолах своих матерых.

Однако в отличие от молчания или воздержания от суждения, поэтическая декларация отказа от диалога —

Но детина в регалиях или
волк в макинтоше,
в фуражке с немецким крутым козырьком,
охрипший и весь перекошенный,
в остановившемся автомобиле —
или опять же банкет
с кавказским вином —
нет.

есть форма диалога: стало быть, тема «поэт и царь» не закрыта и Набоковым.

[Примечание 2017 г.: Сегодня можно считать доказанными (труды А. Хокарта и его последователей, Вяч. Вс. Иванова и др.) два обстоятельства, связанных со священным характером царской власти — это ее сравнительно позднее происхождение (не ранее эпохи неолита), и, что особенно существенно, ее происхождение из жреческой власти, по отношению к ней первичной (обширный ближневосточный материал). Это нашло отражение, в частности, в истории помазания на царство Саула пророком Самуилом вопреки его воле и по попустительству Бога.]

«ВНУТРИ ГОРЫ БЕЗДЕЙСТВУЕТ КУМИР...» К СТАЛИНСКОЙ ТЕМЕ В ПОЭЗИИ МАНДЕЛЬШТАМА*

Устная традиция, с начала 60-х гг. сопровождавшая распространение позднейших текстов Мандельштама и в данном случае не восходящая к вдове поэта, без каких-либо мотивировок ассоциировала таинственного героя стихотворения конца 1936 г. «Внутри горы бездействует кумир...» со Сталиным¹. Мы ставим целью обосновать эту интерпретацию, которая отчасти подтверждается историей создания текста и некоторыми сопутствующими реалиями (о которых сообщает на этот раз Н. Я. Мандельштам) и в полной мере — заложенными в нем пластами не только мифопоэтической, но и собственно мифологической образности. Приведем текст стихотворения в окончательной редакции, предоставленной нам Н. И. Харджиевым:

Внутри горы бездействует кумир
В покоях бережных, безбрежных и счастливых,
А с шеи каплет ожерелий жир,
Оберегая сна приливы и отливы.

Когда он мальчик был и с ним играл павлин,
Его индийской радугой кормили.
Давали молоко из розоватых глин
И не жалели кошенили.

Кость усыпленная завязана узлом,
Очеловечены колени, руки, плечи,
Он улыбается своим тишайшим ртом,
Он мыслит костию и чувствует челом
И вспомнить силится свой облик человеческий.

10—26 декабря 1936, Воронеж

* Жизнь и творчество Осипа Мандельштама. Воронеж, 1990. С. 416—426.

¹ Это нашло столь же мало мотивированное отражение в работах: *Baines I. Mandeistam: The Later Poetry*. Cambridge; London, 1976, P. 161; *Zeeman P. H. The Later Poetry of Osip Mandeishtam*. Amsterdam, 1988. P. 138, 141—142.

История создания стихотворения подробно отражена в комментариях вдовы поэта², которая прослеживает три последовательных его варианта (о которых ниже), а также дает некоторые существенные к нему пояснения. Таких пояснений, собственно, четыре. Указывается, во-первых, круг параллельно создававшихся текстов, а именно:

...цикл пяти вещей, открывших «Вторую тетрадь» и писавшихся одновременно: «Когда заулыбается дитя...», «Щегол», «Внутри горы бездействует кумир...» и «Не у тебя, не у меня — у них...»; «Гудок» (т. е. «Из-за домов, из-за лесов...»). — *М. М.*) — первое стихотворение этой тетради — выделился почти сразу. Между этими пятью стихотворениями, — продолжает Н. Я. Мандельштам, — несомненная внутренняя связь, возможно, идейно-тематическая, потому что они принадлежат к одному потоку и работа над ними в сущности являлась разделением отдельных линий в этом потоке.

Во-вторых, важно свидетельство, согласно которому ранний вариант со строками «Он улыбается своим тишайшим ртом / И начинает жить, когда приходят гости» Мандельштам связывал с В. К. Шилейко, но по мере дальнейшей работы над текстом «О. М. сказал, что это шире Шилейко, совсем не Шилейко...». Заметим сразу, что упоминание поэтом ассириолога В. К. Шилейко (второго мужа Ахматовой) представляется нам своеобразной метонимией по отношению к тому ближневосточному мифологическому фону стихотворения, о котором будет сказано ниже.

В-третьих, тут же по поводу варианта последней строки «И исцеляет он, но убивает легче» приводятся очень существенные слова поэта: «“Что может делать идол: исцелять или убивать” (и тут же про гору: кремль — Кремль)». Важен также первый вариант начала третьей строфы: «И странно скрещенный, завязанный узлом Стыда и нежности, бесчувствия и злости...»

В-четвертых, не менее важно пояснение: «Элемент статуэтки Будды в этом кумире понятен: два стукача подряд приходили знакомиться к нам, принося базарную статуэтку» (вдова отсылает к эпизоду в своих воспоминаниях). В целом же Н. Я. Мандельштам выявляет в стихотворении преимущественно мотивы «окоственения человека, превращения его в идола», неявно противопоставленные «детскому» и «родовому» соответствующих стихов цикла, в основе которого, по ее объяснению, лежат «возрасты, состояния человека». Она также протягивает нить от «кумира» к мотиву памятника из стихотворения «А мастер пушечного цеха, / Кузнечных памятников швец...».

Для понимания этого загадочного стихотворения важно выявить несколько основных его сопряженных мотивов, большая часть которых лишь вскользь или только косвенно затрагивается в цитировавшихся комментариях или не упоминается

² Комментарии эти были в начале 70-х гг. предоставлены нам В. Борисовым (1945—1997). Впервые опубликованы в «Книге третьей» Н. Я. Мандельштам (Париж, 1987. С. 221—224).

в них вовсе. Мотивы эти восстанавливаются прежде всего из интертекстуальных связей как внутри обозначенного Н. Я. Мандельштам цикла, так, шире, и с другими стихотворениями того же времени. Но прежде чем к ним обратиться, постараемся выявить основную мифологему, на которой строится наш текст.

Стихотворение соотносится с целым конгломератом фольклорно-мифологических мотивов, распадающихся на две группы. Это, прежде всего, мотив рождения героя из камня, в более общем плане связанный с универсально распространенными мотивами рождения человека (или происхождения человечества) из камня (камней, Th. Mot. A 1245)³; по океанийскому мифу — из раздвоенной скалы — A 1245.3; и — горы — A 1245.5; ср. обратный мотив — превращение человека в гору — D 291. Этот мотив был ранее известен благодаря сообщениям греческих писателей о фригийском мифе о происхождении из скалы, на которую Зевс пролил свое семя, некоего ужасного двуполого существа Агдистиса, которое отождествляется с Кибелой, чей культ, уходя корнями в глубокую древность, был повсеместно распространен в Малой Азии. В начале века Н. С. Трубецкой принципиально указал ряд кавказских параллелей к этому мифу⁴, которые в последнее время были дополнены, с одной стороны, древнейшим месопотамским и сиро-малоазийским мифом о Кубабе, а также хурритской мифологической «Песню об Уликумми» — каменном чудовище, рожденном скалой от бога Кумарби⁵, с другой — новыми разысканиями в области осетинско-нартского эпоса⁶. Мотив «рождающей горы», общий для всего древнемалоазийско-кавказского региона, дважды упомянут, как указывает Вяч. Вс. Иванов, в заговорах из Мари на старохурритском языке. В стертой форме этот мотив встречается в мифе о грузинском культурном герое Амირани, а именно — в его архаичных сванском и хевсурском вариантах, согласно которым он рождается от охотника и богини Дали, живущей в открывающейся скале, либо от девы, живущей в скалах (по другим вариантам — от непорочной девушки, живущей в скалах в лесу)⁷.

Мотив рождения героя из камня (горы, скалы) часто дополняется его смертью или пыткой на каменной горе. Такова казнь Амირани (кавказского аналога Прометей), прикованного к Эльбрусу, или героя армянского эпоса «Випасанк» Артавазда, томящегося в цепях в пещере Арарата. К Кавказу между тем прикован и сам

³ Здесь и далее ссылки на: *Thompson St. Motif-index of Folk-literature*. Indiana University Press, 1955. Vol. 1—6.

⁴ *Трубецкой Н. С.* Кавказские параллели к фригийскому мифу о рождении из камня (земли) // Избр. труды по филологии. М., 1987. С. 346—349; Комментарий Вяч. Вс. Иванова // Избр. труды по филологии. М., 1987. С. 477.

⁵ Луна упавшая с неба: Древняя литература Малой Азии / Пер. Вяч. Вс. Иванова. М., 1977. С. 125—126.

⁶ *Ардзинба В. Г.* Нартский сюжет о рождении героя из камня // Древняя Анатолия. М., 1985. С. 128—168. Эта и ряд других работ обнаруживают связь данного мотива с глубинными мифологическими пластами, вплоть до так называемого основного мифа.

⁷ *Вирсаладзе Е. Б.* Грузинский охотничий миф и поэзия. М., 1976. С. 93.

Прометей⁸, что, по крайней мере в культурной традиции, делает этот миф «кавказским» *par excellence*. В интерпретации Е. Б. Вирсаладзе Амирани, как и Прометей, — культурный герой двойственной природы: с одной стороны, он собственно герой и благодетель людей, с другой — нарушитель клятвы, изменяющий старым богам и терпящий за это наказание. Мотив рождения из камня в западном митраизме приписывается наиболее «социальному» богу Митре; в свою очередь, Митра тем же путем рождает от скалы сына Диорфа, убитого Марсом и превращенного богами в гору, опять-таки у реки Аракс⁹, что придает циклическую завершенность этому преданию.

Сюда же примыкает имеющая тем большее отношение к нашему тексту обширная группа мифов и легенд, универсально распространенная «от Перу до Персии», как пишет А. Н. Веселовский, — об ожидаемом возвращении культурного героя, который до времени пребывает в недоступном месте (в кельтских и скандинавских мифах — внутри горы — *Th. Mot. A 571*), однако, когда пробьет час, вернется, чтобы избавить от бедствий свой народ. В европейском варианте этого мифа, наиболее известном в его германском преломлении («*Kyffhäuser*», *D 1960.2*, по месту в Тюрингии), мы встречаемся со спящим до времени внутри горы королем — Артуром у кельтов, Марко Кралевичем у сербов, Вячеславом у чехов, Фридрихом II Гогенштауфеном либо Фридрихом Барбароссой у немцев, скандинавским Хольгером Датчанином. Корни этого последнего сюжета Веселовский видел в апокрифической и псевдоэпиграфической литературе типа «Пророчеств Сивиллы» или «Видения Даниила»; он также может быть сопоставлен с раннехристианской легендой о семи отроках, триста лет проспавших в пещере, и с эсхатологически-мессианскими византийскими и еврейскими (о спящем в горе царе Давиде) легендами¹⁰. Сюжет этот пользовался популярностью у романтиков — Мандельштаму, несомненно, были известны стихи на этот сюжет Рюккерта и Гейне, не говоря о сказках о Хольгере Датчанине Андерсена, и братьев Гримм — об императоре, спящем в пещере внутри горы со своим войском. В более широком контексте эта легенда может быть связана с семантикой горы в архаическом, в том числе ближневосточном, ритуале, а именно, во внутренность горы (в пещеру — рождающее лоно) удалялся умирающий бог (священный царь), с тем чтобы, воскреснув, вернуться оттуда (вплоть до евангельских параллелей). Следует также учитывать мифологическое значение горы как модели Вселенной — на ее вершине живут боги, посередине — люди, в нижней же ее части — духи, принадлежащие царству смерти. Внутренность

⁸ Ср. у Мандельштама начало месяцем позже писавшегося стихотворения: «Где связанный и пригвожденный стон, / Где Прометей — скалы подспорье и подобье?»

⁹ Сообщение Псевдо-Плутарха, см.: *Трубецкой Н. С.* Указ. соч. С. 347. Ж. Дюмезиль рассматривает это предание как архаическую форму нартического сюжета о рождении из камня, в том числе осетинского героя Созырыко, родившегося от камня и пастуха (*Дюмезиль Ж.* Осетинский эпос и мифология. М., 1976. С. 70—71).

¹⁰ *Веселовский А. Н.* Опыты по истории развития христианской легенды... II. Легенда о возвращающемся императоре // *ЖМНП*. Ч. CLXXIX. 1875. Май. С. 48—97.

горы уходит в подземное царство мертвых, это обитель поверженных чудовищ, драконов, титанов и т. п.

Таков мифологический фон, стоящий за нашим текстом. Кумир, идилически бездействующий внутри горы (в вариантах, однако, наделенный признаками «бесчувствия и злости», а также способностью исцелять, но скорее убивать), идол — с одной стороны, очеловеченный камень (очеловечены колени, руки, плечи), может быть, рожденный горой, внутри которой он бездействует (ср. мотив его детства — *когда он мальчик был*, и вариант второго стиха: с улыбкою *дитяти* в черных сливах); с другой — окостеневший человек («Кость усыпленная завязана узлом...»); «И вспомнить силится свой образ человечесий...»), спит внутри горы, подобно своим фольклорным королям-прототипам, Мы утверждаем, что непосредственной точкой приложения этой образности является Кавказ — одна из родин и рассмотренного «кавказского» мифа, и, словами стихотворения «Мы живем, под собою не чуя страны...», — «кремлевского горца» с грудью осетина — Сталина. Эта последняя цитата дополняется упоминавшимися уже в передаче Н. Я. Мандельштам словами самого поэта по поводу варианта «И исцеляет он, но убивает легче»: «...и тут же про гору: кремень — Кремль»¹¹. В нашем стихотворении «кремлевский горец» трансформируется в некоего спящего внутри горы кумира — со всеми присущими этому слову ассоциациями¹². В самом же определении Сталина как горца, возможно, заключена игра слов, если трактовать его как производное от Гори, где он родился (как тбилисец от Тбилиси, кутаисец от Кутаиси и т. д.).

Мотив горы является ключевым и для писавшейся непосредственно вслед за нашим стихотворением, законченным 26 декабря 1936 г., — так называемой сталинской оды (по свидетельству вдовы поэта, январь 1937 г.), чьи строки

¹¹ Ср. стихотворение «Мир начинался страшен и велик...», в котором «происхождение» большевика, «поднятого пластами боли», ставится в связь с неким геологическим и биологическим (папоротник) началом, а сам большевик заключен в *камень* (дышащий *в стене*); ср. *Порфирные граниты, лысый цоколь Государственного звонкого камня* — в цикле «Армения», 8.

Еще одна более очевидная перекличка между этим текстом и нашим: «Его толстые пальцы как черви жирны...» (строка восходит как будто к известному эпизоду с Демьяном Бедным, записавшим в дневнике, что Сталин пальцем разрезает книги) — «А с шеи каплет ожерелий жир...».

¹² Заметим, что одна из предложенных этимологий слова «кумир» (так или иначе, для русского слуха несколько экзотического и имеющего библейскую, шире — «восточную» окраску) — осетинское *gumig* «великан», от библейского *Gomer* — «киммерийцы», вторгшиеся на территорию Армении из Каппадокии в VIII в. до н. э. (*Абаев В. И.* Историко-этимологический словарь осетинского языка. М., 1958. Т. 1. С. 530). Любопытно, что это слово является ключевым наименованием центрального персонажа в несколькими годами раньше написанных «Четырех описаниях» Введенского, где это имя, минуя несколько абсурдирующих трансформаций — Тумир, Зумир, Чумир, начинает обозначать четырех умирающих персонажей (*Введенский А.* Полн. собр. соч. [Ann Arbor]. Т. 1. С. 112—119).

Глазами Сталина *раздвинута гора*
И вдаль прищурилась равнина

или

И я хочу благодарить *холмы*.
Что эту *кость и кисть развили*:
Он родился в горах и *горечь* знал тюрьмы.
Хочу его назвать — не Сталин — Джугашвили!¹³

как будто специально призваны эксплицировать наш текст (паронимический повтор в *горах* — *горечь* анаграммирует, как кажется, Гори). Наряду с этим находим: *Он свесился с трибуны, как с горы В бугры голов...* вплоть до мифологизирующих упоминаний Прометея (!) — *Знать, Прометей разъял свой уголёк*, или строки *о том, кто сдвинул мира ось* — притом что в мифологических представлениях мировой осью является, наряду с мировым деревом, именно гора, которая, кроме того, служит мифологическим «пупом земли», центром мира. Некая сердцевина (сродни внутренности горы нашего стихотворения?) упоминается в связи с Кремлем в хронологически близком (январь 1937 г.) стихотворении «Средь народного шума и спеха...»:

И к нему — в его *сердцевину*
Я без пропуска в *Кремль* вошел...

Красная площадь как некий закругленный центр мира (в сущности, тот же мифологический «пуп земли») — в строках

На Красной площади всего круглей земля
И скат ее твердеет добровольный¹⁴

Чрезвычайно важно, что первая строка этого стихотворения («Да, я лежу в земле, губами шевеля...») может быть сопоставлена через ту же пару мотивов в отрывке «Я больше не ребенок...» («...чтобы губы потрескались, как розовая глина»; там же — «Ты, могила, Не смей учить горбатого — молчи!»), а также по смежности, — с *розоватыми глинами*, из которых поили молоком кумира в нашем тексте.

¹³ Последняя строка, служащая, кстати, своего рода «девизом» оды (ее неточно цитирует в «Листках из дневника» Ахматова), составляет исходя из значения фамилии Джугашвили («сын осетина») своего рода этимологический комментарий к словам «И широкая грудь осетина» из «Мы живем, под собою не чуя страны...» и потому представляется довольно сомнительной лестью.

¹⁴ Эта строка перекликается со стихом «И в полночь с Красной площади гудочки...» («Наушники, наушники мои...»), а тот, в свою очередь, с «Гудком советских городов» из стихотворения, согласно Н. Я. Мандельштам, открывавшего цикл, куда входит анализируемый текст. В этом последнем стихотворении важен мотив «подводности» (Садко), соотносимый с хтоническими мотивами в нашем и сопутствующих текстах.

Эти последние примеры характерны, во-первых, наложением на рассматриваемую образность авторского «я», во-вторых, тем, что к области «государственно-политических» импликаций они подключают огромный пласт метапоэтических, связанных с мотивами земли — горы — воздуха — губ — голоса: ср. в стихах того же времени *горловой Урал* («Разрывы круглых бухт...»), там же *плачущие камни*, или в первоначальном черновом тексте стихов на смерть Андрея Белого, метапоэтических по преимуществу:

Ему кавказские кричали горы
И нежных Альп стесненная толпа.
На звуковых громад крутые всходы
Его вступала зрячая стопа.

Он дирижировал кавказскими горами
И машучи вступал на тесных Альп тропы.

(Здесь же следует вспомнить *наступающие губы* и *воздушно-каменный театр времён растущих* из не раз упоминавшегося уже «прометеевского» стихотворения или параллелизм *стиха, воздуха и снега Эльбруса* в хронологически непосредственно предшествующем ему стихотворении «Я нынче в паутине световой...»; ср. мотив *горы* (Арарата), выпившей *воздух*, которую можно приручить дудкой, чтоб таял снег *во рту* (там же — *Гора плывет к губам*) — «Армения», 8.) В поздних трагических стихах «горы поэзии» — Кавказ и Альпы — тяготеют к замене Уралом, воронежскими холмами, а еще в большей степени землей — могилой — безмолвием: «И в голосе моем после удушья Звучит земля — последнее оружие» («Стансы»): Число примеров можно умножить — приведем всего один, где эта образность снова соседствует со Сталиным: поэт запряженным волами *голосом* вспахивает *землю*, по которой *Будет будить разум и жизнь — Сталин* («Если б меня наши враги взяли...»; вариант последней строки «Будет губить разум и жизнь — Сталин», несомненно, фальсифицирован)¹⁵.

Сказанного, вероятно, достаточно, чтобы показать, что «кумир» несет в себе образность, связанную со Сталиным, преследующим Мандельштама, словами А. Морозова, как некий «гротескный образ», к которому можно относиться так или иначе, но от которого отделаться невозможно, и в этом — острота его исторического отклика. В сказочно-мифологизирующем ключе стихотворения образ Сталина с его амбивалентным в контексте мандельштамовского корпуса значением от восточного деспота до некоего просветителя, спасителя, вершителя народных судеб и т. д. — превосходно отвечает тем моделям народного сознания, которые делали его чем-то вроде культурного героя или священного царя

¹⁵ Ср.: ...что ленинское-сталинское слово *Воздушно-океанская подкова* («Мне кажется, мы говорить должны...»), при: *Как подковы, кует за указам указ* («Мы живем, под собою не чуя страны...»).

и которые улавливал поэт, вписывая их в соответствующие мифологизирующие структуры¹⁶.

Следует, наконец, отметить связь с натурфилософскими, естественно-историческими идеями Мандельштама, которые во многом оформляются в период армянского путешествия и фиксируются, в частности, в «Путешествии в Армению». Ламаркистскому пафосу этих идей посвящен был на Мандельштамовских чтениях (Москва, 1988) доклад А. Чудакова, который отмечал ламарковский мотив спуска сверху вниз, нисхождения по эволюционной лестнице, деградации и упрощения организации, который определяет построение стихотворения «Ламарк». Мотив этот присутствует и в рассматриваемом стихотворении. Помимо того что кумир находится внутри горы, в некоем нижнем, подземном мире, куда надо спускаться, «биологию», «анатомию» кумира определяет амбивалентность, с одной стороны, очеловеченности низшего существа, с другой — явной деградации — *кость усиленная завязана узлом* (с вариантом *и странно скрещенный, завязанный узлом*); он *мыслит костью* (а не мозгом) и *чувствует челом* (а не специальными органами чувств). Замечательным образом, при противоположной интенциональной направленности сталинской «Оды» в ней фиксируется обратное движение:

И я хочу благодарить холмы,
Что эту кость и кисть развили.

Здесь же налицо, в первую очередь, ламаркистская инволюция в некий «провал сильнее наших сил» («Ламарк»), в подземную область паучьей глухоты, где гибнут человек и культура, включающая поэзию. Более того, то наложение на рассматриваемую образность авторского «я», о котором мы говорили выше, в контексте натурфилософских мандельштамовских идей сопровождается некоторым своеобразным самоотожествлением в русле той же образности: «Я хочу познать свою кость, свою лаву, своё гробовое дно... Выйти к Арарату», — писал он в черновиках к «Путешествию в Армению»¹⁷.

Остановимся в заключение еще на одной группе значений нашего текста. Основными чертами кумира является бездействие, погруженность в сон. Повидимому, это вписывается в мандельштамовскую социально-культурологическую концепцию буддизма, отразившуюся в стихах 1931 г. о буддийской Москве

¹⁶ Другой «недочеловек» — Кашей, за которым сквозит тот же образ, в сочетании с *камями и горой* — в стихотворении «Оттого все неудачи...»: «Там, где огненными щами Угощаются *Кашей*, — *С говорящими камнями* Он на счастье ждет *гостей*, — *Камни* трогает клещами, Щиплет золото гвоздей». Ниже — *клад зажмуренной горы* в зрачках демонического кашеева кота. Ср.: *Он на счастье ждет гостей* с вариантом *И начинает жить, когда приходят гости* нашего стихотворения. Аналогия нашего «кумира» с Люцифером в низшей точке Дантова ада — в проницательной статье: *Glazova M. Mandel'stam and Dante: The Divine Comedy in Mandel'stam's Poetry of the 1930s // Studies in Thought*. 1984. № 28. P. 298—299.

¹⁷ *Мандельштам О. Записные книжки / Подгот. текста А. Морозова, В. Борисова // Вопросы литературы*. 1968. № 4. С. 190.

и в очерке «Деятнадцатый век»¹⁸. В этой связи ту отправную точку, из которой возникло стихотворение, можно видеть в приводимом Н. Я. Мандельштам бытовом эпизоде со стукачами, которые приходили знакомиться к поэту, принося одну и ту же базарную статуэтку Будды.

Политические импликации ассоциируются в этом эпизоде с мифологическими точно так же, как и в образе самого Сталина-кумира. Эта отправная точка, порождая мотивы, с одной стороны, бездействия, с другой — собственно статуарности¹⁹ (а также проходящие ориентальные мотивы индийской радуги и кошенили, которыми кумира «кормили» в младенчестве), развивается в мифологизирующий, отчасти восточный образ спящего внутри горы царя²⁰.

[Примечание 2017 г.: Из последующих публикаций прежде всего укажем: *Гаспаров М. Л.* Три поэтики Осипа Мандельштама // *Гаспаров М. Л.* Избранные статьи. М.: НЛЮ, 1995. С. 119, а также: *Осип Мандельштам*. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Г. Меца. М.: Прогресс-Плеяда, 2009—2011 (2-е изд. СПб.: Гиперион, 2017). Т. 4. Приложение. Летопись жизни и творчества. М.: Прогресс-Плеяда, 2014.]

¹⁸ Замечательным образом в этой написанной пятнадцатью годами раньше статье Мандельштам определяет «буддизм» как черту XIX в. в терминах «внутреннего», «скрытого»: «Скрытый буддизм, внутренний уклон, червоточина. Век не исповедывал буддизма, но носил его в себе, как внутреннюю ночь (ср. выше: “Он был колыбелью Нирваны”. — М. М.), слепоту крови, как тайный страх и головокружительную слабость», — и цитирует «Silence» Верлена в переводе Ф. Сологуба: «В пещере пустой Я — зыбки качанье Под чьей-то рукой. Молчанье. Молчанье...» (Мандельштам О. Слово и культура. М., 1987. С. 84). Эта образность превосходно накладывается на образ спящего внутри горы кумира.

¹⁹ Ср. ссылку в начале статьи на Н. Я. Мандельштам, протягивающую нить от кумира к памятнику в строках: «А мастер пушечного цеха, Кузнечных памятников швец, Мне скажет: Ничего, отец, / Уж мы сошьем тебе такое...» Эти строки в какой-то мере перекликаются с четверостишием Ахматовой (1937):

За такую скоморошину,
Откровенно говоря,
Мне свицовую горошину
Ждать бы от секретаря.

²⁰ Выражаем благодарность Н. И. Харджиеву, прочитавшему эту статью и внесшему в нее ценные поправки.

Статья находилась в печати, когда К. Ф. Тарановский в письме от 17.03.90 указал нам, в связи со «сталинской гипотезой», на полемику О. Ронена с И. Чинновым. Он также указал на подтексты из жизнеописаний Будды и, что особенно существенно, из Данте (Ад. XIV. С. 94—115 — так называемый критский старец внутри горы, олицетворяющий падшее человечество).

2. ПОЭТ И ЦАРЬ: АСПЕКТЫ ПУШКИНСКОГО МИФА

«ВОДИЛИСЬ ПУШКИНЫ С ЦАРЯМИ...»*

В нашей статье «Поэзия и власть» (см. выше) мы старались дойти до древних, но не потерявших своей актуальности корней вечного конфликта царя и пророка, властителя и поэта¹. Мартирологи преследовавшихся, замученных, «лишенных воздуха» русских писателей составляли Герцен², Иванов-Разумник³, Ходасевич⁴, разделявшие тот же «сакральный миф о поэте», в причастности к которому последний отказывал Маяковскому, что вызвало резкую отповедь Романа Якобсона⁵. Мы, однако, старались показать, что длящийся тысячелетиями конфликт основан не на подавлении царем — поэта, а на соперничестве двух властей, царской (направленной на стабилизацию космического порядка и воспроизведение жизненных циклов) и поэтической «власти» жреца, пророка, перешедшей затем к певцу-поэту, с царем конкурирующему: «царь обеспечивает стабильность мира; поэт-демиург творит мир в слове (а значит, не только в слове), творит его заново, разрушая и пересоздавая его по вдохновению, и стало быть, представляя собой опасность для царской власти, фиксирующей мир в застывающих формах».

Конфликт царя и поэта с это, таким образом, конфликт между двумя формами власти, которые со временем кристаллизуются: первая — в формах земного

* Звезда. СПб., 2005. № 5. С. 176—205.

Автор хотел бы выразить благодарность А. А. Долинину и В. А. Успенскому, прочитавшим эту статью в рукописи и высказавшим полезные соображения.

¹ См. с. 69—94 этой книги.

² В книге: *Du développement des idées révolutionnaires en Russie, 1951 // Герцен А. И.* Собр. соч.: В 30 т. М., 1956. Т. VII. С. 77—78 (208).

³ *Иванов-Разумник.* Писательские судьбы. Тюрьмы и ссылки. М.: НЛЮ, 2000. С. 23—90.

⁴ *Ходасевич В.* Кровавая пища // Некрополь. Литература и власть. Письма Б. А. Садовскому. М., 1996. С. 268—269.

⁵ *Якобсон Р.* О поколении, растратившем своих поэтов // *Смерть Владимира Маяковского.* Берлин: Petropolis, 1931. См.: *Малмстад Д.* По поводу одного «не-некролога». Ходасевич о Маяковском // *Седьмые Тыняновские чтения.* Материалы для обсуждения. Рига; М., 1995—1996. С. 195—196.

могущества, другая — в форме настораживающей способности поэта не только быть внушаемым свыше, но и воплощать эти внушения в небезопасных словесных формах, которые могут непосредственно, в обход царя, воздействовать на мир, — не говоря уже о законной функции пророка — наставлять и, если надобно, обличать царя, передавая ему слово Божье.

В России же представления о священной власти царя — наместника Бога на земле — оказались унаследованы вместе с православием от византийской имперской традиции⁶. Нас не удивят слова Гоголя в письме Жуковскому — к этому письму восходит глава X «Выбранных мест из переписки с друзьями» («О лиризме наших поэтов»):

Поэты наши прозревали значение высшего монарха, слыша, что он неминуемо должен, наконец, сделаться весь одна *любовь*, и таким образом станет видно всем, *почему государь есть образ Божий, как это признает, покуда чутьем, земля наша... Высшее значение монарха прозрели у нас поэты, а не законоведы...* оттого и звуки их становятся *библейскими* всякий раз, как только излетает из них слово *царь*⁷.

В середине XIX в. пылким приверженцем той же модели выступает и не кто иной, как Белинский: «Царь должен родиться царем... из миллионов людей *он один избран Богом* и миллионы добровольно преклоняют перед ним колени как перед *существом высшего рода* и охотно повинуются ему...»⁸. Знаменательна коррекция, которую вносит в эту модель, ее переворачивая, европейское сознание: князь Фридрих Лихтенштейн, адъютант австрийского посла в Петербурге, который восхищался Николаем I, **оставаясь при этом европейцем, характерным образом** помечает в своем дневнике: «Он — Бог, надеюсь не как Император, но как частное лицо»⁹.

В сущности (ограничиваясь лишь примерами из российской истории), борьба митрополита Филиппа, обличителя опричнины, с Иваном Грозным, патриарха Никона с царем Алексеем Михайловичем, старообрядцев с Православной церковью, последних первоиерархов с «антихристом» Петром I, подчинившим себе Церковь, патриарха Тихона с новым режимом — несет отпечаток все той же сначала загаенной, потом слишком часто выходившей на поверхность вражды, которую пророк и царь, поэт и властитель пронесли через тысячелетия. Исходя из соловьевской

⁶ Успенский Б. А. Царь и патриарх: харизма власти в России (Византийская модель и ее русское переосмысление) // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. I. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 184—204; Успенский Б. А., Живов В. М. Царь и Бог (Семиотические аспекты сакрализации монарха в России) // Успенский Б. А. Избранные труды. Т. I. М.: Языки русской культуры, 1996. С. 205—337. См. также: Жидков В. С., Соколов К. Б. Десять веков русской ментальности: картина мира и власть. СПб.: Алетейя, 2001. Авторы, в частности, говорят о «всенародной вере тотемного типа в царя как воплощение высшей Правды».

⁷ Гоголь Н. В. Собр. соч. Т. 7. М., 1937. С. 268—269.

⁸ Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.; Л., 1953—1959. Т. III. С. 337.

⁹ Мрочковская-Балашова С. Она друг Пушкина была. София: Христо Ботев, 1998. С. 456.

триады *пророк — первосвященник — царь*, при иерархическом первенстве пророка в теократическом государстве, покойный А. М. Панченко, а за ним М. Н. Виролайнен переосмыслиют ее применительно к секуляризованной России, где «культурный архетип пророка берет на себя поэт... По отношению к царю поэт, таким образом, оказывается и его “парой”, и его “конкурентом”»¹⁰.

Неудивительно, что мотив соперничества поэта с царем в полной мере выявляется на примере Пушкина как центральной фигуры русского поэтического мифа. Не претендуя на всестороннее исследование в небольших заметках столь обширного и сложного вопроса, как отношения Пушкина с обоими царями, царствование которых он застал¹¹, шире — с царской властью, мы постараемся, однако, показать, как отношения эти приобретали ключевой характер в его биографии и творчестве, став для него своего рода наваждением.

Отнюдь не только Батюшков, заново перелагая, уже в помрачении рассудка, державинско-горациев «Памятник», стремился «...истину царям громами возгласить»:

Не царствуйте, цари: я сам на Пинде царь!

(с замечательным завершающим стихом «А Кесарь мой — святой косарь»). «Избранником божества», «помазанным Державиным предтечей», называет Пушкина, уподобляя его тем самым царю, С. Шевырев («Послание к А. С. Пушкину»). Царем — «Ты царь; живи один» — величает поэта и сам Пушкин. Вяземский же, говоря в своих воспоминаниях о том, как освобождение Пушкина и признаки благоволения к нему царя воспринимались московским обществом (нечувствительным к мифологизирующим аспектам их взаимного тяготения и поспешивших обвинить поэта в «ласкательстве» и «лести»), употребляет, напротив, для того и другого одно и то же слово «потентат», от латинского *potentatus* (через франц. *potentat*) ‘властелин, владыка’: «Либералы же смотрели с неудовольствием на сближение двух потентатов»¹² (см. ниже о «коронации» Пушкина Николаем I). Впрочем, впоследствии, согласно несколько фальшиво звучащим воспоминаниям

¹⁰ Виролайнен М. Н. Культурный герой нового времени // Легенды и мифы о Пушкине. С. 341—346.

¹¹ Из важнейших работ укажем: Щеголев П. Е. Пушкин и Николай I // Щеголев П. Е. Исследования. Статьи и материалы. Т. II. Из жизни и творчества Пушкина. М.; Л., 1931. С. 69—149; Эйдельман Н. Я. Последний летописец. М., 1983; Эйдельман Н. Я. Секретная аудиенция (см. примеч. 33) и другие его работы; Альтицуллер М. Между двух царей. Пушкин 1824—1836. СПб.: Академический проект, 2003. Немировский И. В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. СПб.: Гиперион, 2003.

¹² Вяземский П. А. Мицкевич о Пушкине // Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд. 1998. Т. 1. С. 125. См.: Немировский И. В. Декабрист или сервилист? Биографический контекст стихотворения «Арион» // Легенды и мифы о Пушкине. С. 184. См. также: Скрынников Р. Г. Дуэль Пушкина. СПб., 1999. С. 91—101.

чиновника III Отделения А. А. Ивановского, опубликованным в «Русской старине» в 1874 г., и сам Николай будто бы мотивировал свой отказ на ходатайство Пушкина зачислить его в действующую армию на Кавказе в 1929 г. — боязнь подвергнуть опасности «царя скудного царства родной поэзии и литературы»¹³ — в отличие, надо думать, от его собственного, избыточного (характерным образом, упоминание этой формулы приписано впоследствии Софии Николаевне, графине Торби, внучке Пушкина, жене вел. кн. Михаила Михайловича, с которыми, по рассказу автора, его познакомил в Каннах Дягилев в 1928 г. — см. с. 143—144 в этой книге). Тютчев же в своем поэтическом отклике на кончину Пушкина («29-е января 1837») нарекает его убийцу *цареубийцей*¹⁴.

Достаточно известно, что отношение Пушкина к царской власти претерпевает долгую эволюцию. Противостояние царя и поэта, в XVIII в. замаскированное просветительскими моделями (единение народа и его певца-поэта с монархом — мотив, столь ярко выраженный в одической традиции XVIII в.), выходит на поверхность с утверждением романтизма, лансирующего представление о борьбе поэта с властителем и миф о «поэте преследуемом» (в России, впрочем, реальность едва ли не опережает этот миф).

Если в лицейских стихах поэт отдал дань одическим восторгам, воспев царя-триумфатора (к воспоминаниям об этом он вернется в конце жизни, но об этом ниже), то в период между окончанием Лицея и ссылкой поэт увлечен романтической тираномахией, последним рецидивом которой можно считать реконструированное четверостишие «Восстань, восстань, пророк России...» (1826). В оде «Вольность», с ее подвергшимся преувеличению радикализмом, которую Пушкин назвал впоследствии «детской одой» (««Воображаемый разговор с Александром I»»)¹⁵, поэт претендовал на то, чтобы обличать и учить царей, «на тронах поразить порок» (ср.: «гроза царей, / Свободы гордая цевница», «*Тираны мира! Трепещите!*», «И днесь *учитесь, о цари*»). Тремя годами позже, в апреле 1820 г., Пушкин демонстрировал театральной публике литографированный портрет Луи-Пьера Лувеля, убийцы герцога Беррийского, сына Карла X и наследника старшей

¹³ Ивановский А. А. А. С. Пушкин 21 и 23 апреля 1828 // Русская старина. 1984. № 2. С. 397.

¹⁴ А. А. Долинин показал, что Тютчев в своем стихотворении на смерть Пушкина возвращается к мотивам сакрального призвания поэта вопреки лермонтовским обличительным стихам с их «земными» мотивами. См.: Долинин А. Цикл «Смерть поэта» и «29-е января 1837» Тютчева // Toronto Slavic Quarterly. Т. 61. — <http://sites.utoronto.ca/tsq/15/dolinin15.shtml>. Глубоко конвенциональные стиховые отзвывы на смерть Пушкина «демократических» поэтов полны, вслед за Лермонтовым, Губером, Одоевским, формульных обвинений против *временщика*, — ср., вслед за лермонтовским *Вы, жадною толпой стоящие у трона* — «стаи вран у ног царя» и т. п. См.: Мейлах Б. С. Талисман. М., 1984. С. 142—143.

¹⁵ Как будет показано ниже, вести диалог с царем — насущная потребность для Пушкина, и «Воображаемый разговор» от имени царя характерен именно своей диалогичностью.

ветви Бурбонов, с надписью «Урок царям»¹⁶. Но тот же Пушкин, не стеснявший себя ни в эпиграмматических жанрах, ни в вызывающе дерзких выходках¹⁷, в «Заметках по русской истории» (1822) всем русским царям и царицам предшествующего столетия предъявивший обвинение в подавлении свободы, в «Борисе Годунове» скрывавшийся, чтобы говорить о царе под маской Юродивого (ср. в письме Вяземскому от 15 сентября 1825 г.: «В самом деле, не пойти ли мне в юродивые, авось буду блаженнее»), а в «Сказке о золотом петушке» (которую вместе с оперой Римского-Корсакова кромсала и старая, и советская цензура) — за личиной сказочника, — тот же самый поэт, автор «Вольности», не только *казнит*, но и венчает: «Поэт казнит, поэт венчает», — говорит он о поэте («Разговор книгопродавца с поэтом»). В николаевскую эпоху повзрослевший Пушкин, после всех выпадов против императоров своего века и века минувшего, возвращается к той самой исконной миссии поэта-пророка, к какой, подобно апостолам — ‘ловцам душ’, был, в его же стихотворении «Отрок», призван Ломоносов: «Будешь умы уловлять, будешь помощник царям».

Генеалогические прецеденты такого призвания обозначены им в строках из «Моей родословной»: *Водились Пушкины с царями и Царю наперсник, а не раб* — о Ганнибале; более того, в системе ценностей старого дворянства Пушкин, не колеблясь, ставит себя на одну ногу с царем и с царской семьей: «*Nous, qui sommes aussi bons gentilshommes que l'Empereur et Vous...*» — ‘Мы, дворяне такие же родовитые, как Император и Вы...’¹⁸ (слова, сказанные им в весьма фамильярном разговоре с вел. кн. Михаилом Павловичем, братом царя, который интересовался Пушкиным, но впоследствии грубо отозвался по поводу его смерти — см. ниже). В «Стансах» Пушкин станет призывать вступившего на трон Николая I к милости к декабристам (к теме милосердия он будет возвращаться много раз, вплоть до позднейших «Анджело» и «Памятника»), потом разовьет мотив лояльности к царю в послании «Друзьям» («*Нет, я не льстец, когда царю / Хвалу свободную слагаю*») (стихотворения, слишком часто цитированные с совершенно противоположными интенциями), не упуская случая снова дать ему поучение «от противного» — примером речи льстеца (образ, опосредованно восходящий к постоянному персонажу средневековой поэзии: *lauzengiers* трубадуров — льстец-клеветник,

¹⁶ См. запись А. И. Михайловского-Данилевского со слов Арк. Родзянки. См.: Русская старина. 1890. № 11. С. 505; *Вацуро В.* Пушкинская пора. СПб., 2000. С. 77.

¹⁷ См. известные анекдоты в кн.: *Благой Д. Д.* Душа в заветной лире. М., 1979. С. 299.

¹⁸ *Пушкин А. С.* Дневник. 1833—1835. М.; Пг., 1923. С. 67. См.: *Витале С.* Пуговица Пушкина. Калининград: Янтарный сказ, 2000. С. 125. См. также, в более широком контексте, статью Г. П. Федорова «*Певец империи и свободы*», написанную к столетней пушкинской годовщины в 1937 г. и перепечатанную в сб.: А. С. Пушкин. Pro et contra. Т. 2. М., 2000. С. 149—168. О преувеличенных претензиях Пушкина на принадлежность к высшей аристократии и о его подлинном положении в ее среде см.: *Соллогуб В. А.* Воспоминания. М.; Л., 1931. С. 355—356.

из контаминации лат. и герм. корней со значением ‘хвалить’ и ‘лгать’¹⁹; Пушкину, конечно, не мог быть неизвестен и столь актуальный для него самого библейский мотив «клеветы перед царем языка неправедного» со стороны лжецов и клеветников-льстецов, особенно частый у Псалмопевца). Последняя же строфа послания, которую Б. В. Томашевский интерпретировал как угрозу²⁰ — «Беда стране, где раб и льстец / Одни приближены к престолу, / А небом избранный певец / Молчит, потупя очи долу», — откровенно амбивалентна; общий же смысл стихотворения корректируется написанным несколькими месяцами ранее отрывком: «Блажен в златом кругу вельмож / *Пиит, внимаемый царями,* / Владея смехом и слезами, / Приправя горькой правдой ложь...»²¹. Так или иначе, для более адекватного понимания этих стихотворений необходимо учитывать «заявленную в них ориентацию на панегирическую традицию XVIII в., в которой Пушкин находит оптимальную модель отношений поэта к царю», основанную на высочайшем «ободрении», пушкинскими словами, «благородных» и «*независимых*» талантов²².

Представляется, что Пушкин столь же мало нуждается в оправдании по поводу упреков в «сервилизме», как и в навязывании ему «декабризма» (чем гршило советское пушкиноведение)²³. Важнейшим аспектом «мирской власти» была для него «милость к падшим». Обращаясь (прямо или косвенно) к царю, «спасшему» его из ссылки во время *коронационных торжеств*²⁴ (и, на уровне мифотворческом, одновременно «короновавшему» его как поэта, что, может быть, было наиболее выдающимся поступком за все его царствование), он проповедует прощение. И сам подает пример: «цари прощающие», какими их призывает быть Пушкин, тоже нуждаются в прощении, и оно им даруется, как амнистия в праздник, в самых «праздничных», наиболее проникнутых духом **humanitas стихотворениях, связанных с лицейской годовщиной** — в лицейских стихах поэт ведь уже прославлял царя-триумфатора. Здесь подразумеваемый отцеубийца «Вольности», «воспитанный под барабаном» «властитель слабый и лукавый», «в лице и жизни арлекин» предстает *человеком*, который тоже нуждается в прощении и оправдании: «Он человек!

¹⁹ См.: Мейлах М. Б. Язык трубадуров. М., 1975. С. 112—116. Ср. примеч. 43.

²⁰ Томашевский Б. В. Пушкин. Книга вторая. Материалы к монографии. М.; Л., 1961. С. 253.

²¹ Ср., по поводу отношения Пушкина к Державину-человеку, которому «покровительствовали три царя» и со смертью которого «умолкнул голос лести — а как он льстил!»: Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967. С. 213.

²² См.: Осповат К. Об «одическом диптихе» Пушкина: «Стансы» и «Друзьям» (материалы к интертекстуальному комментарию) // Стэнфорд, 1999. Материалы и исследования / Под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М., 2001. С. 133—142. См. также: Немировский И. В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. С. 230—261 (см. примеч. 11).

²³ См.: Немировский И. В. Декабрист или сервист? С. 174—191 (см. примеч. 12).

²⁴ По поводу двух одновременных коронаций — царя и поэта — в сознании публики см.: Немировский И. В. Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. С. 237 (см. примеч. 11).

им властвует мгновенье, / Он раб молвы, сомнений и страстей, / Простим ему неправоe гоненье; / Он взял Париж, он основал Лицей» («неправоe» не потому, что незаслуженное, но потому, что «гоненье» — «19 октября», 1825); «кочующий деспот» превращается в вернувшегося из Трои Агамемнона — «Как был велик, как был прекрасен он, / Народов друг, спаситель их свободы!» («Была пора: наш праздник молодой...», 1836); обоюдное великодушие Пушкин и царь, уже Николай I, проявят в часы, предшествовавшие смерти поэта. Заметим, что Тютчев, недвусмысленно осуждавший Николая I (**«Не Богу ты служил и не России...»**), а убийцу Пушкина, как уже упоминалось, в стихотворении на его кончину назвавший по Божественному приговору *цареубийцей*, в стихотворении «Живым сочувствием привета...» как бы декларирующий программную отъединенность, отделенность поэта от власти, в том же самом стихотворении прокламирует готовность поэта с тем большим воодушевлением откликнуться на малейшее проявление человечности со стороны «земных кумиров» (напомним, что ни у Пушкина, ни у Тютчева эта формула к самому царю не относится):

Пускай служить он не умеет, —
Боготворить умеет он.

В очерке «Пушкин и Пугачев» Цветаева интерпретирует пушкинское описание отношений Пугачева и Гринева как своего рода автометаописание:

...в «самозванце-Емельяне» герой «Капитанской дочки» как бы обретает качества, которых Пушкин не находил у «самодержца-Николая, не сумевшего его ни обнять, ни отпустить. Страстный верноподданный, каким мог быть Пушкин, живой пицци *не* нашел, и пришлось ему, по сказке того же Пугачева, клевать мертвечину («Нет, я не лъстец, когда царю...»)...²⁵

И если монархи прошлого интересовали Пушкина никак не меньше, чем современные ему, то разве «Борис Годунов», посвященный «судьбам царей и царств», «Медный всадник» или стихотворения наполеоновского цикла дают им, в отличие от прямолинейных назиданий «Вольности», сколько-нибудь однозначную оценку, а не задают нам, напротив, труднейшие вопросы — ср. хотя бы пронизательную мысль О. Ронена: «Странная вещь, вообще, “Полтава”. Пушкин двоятся здесь сильнее, чем где бы то ни было. “Забыт Мазепа с давних пор”, а между тем Мазепа ведь был поэт — как и другой анафема у Пушкина, Гришка Отрепьев. Слепой украинский певец в селе перед народом “песни гетмана бренчит”. Это ли не вечная память, “Из рода в роды звук бегущий”? Так в “Полтаве” под сурдинку повторяется мотив “Цыган”: поэт не менее славен, чем “громкая держава”»²⁶.

²⁵ Цветаева М. Сочинения: В 2 т. М., 1984. Т. 2. С. 353.

²⁶ Ронен О. Антитезисы // Ронен О. Заглавия. СПб., 2013. С. 111.

На протяжении веков царская власть, с ее исконной охранительной природой, характеризовалась крайней нетерпимостью не только к оппозиции, но и к реформации. За вычетом эпохи Петра I, царя-реформатора *par excellence*, практически до последних дней русской монархии даже насущные реформы пробивали себе дорогу с величайшим трудом, а конституция, ограничивающая права самодержца, была и вовсе невысказана — эти и сходные причины, собственно, и привели к гибели русскую монархию, как до этого французский абсолютизм. В отношении Пушкина парадокс консерватизма, соответствующий охранительной сущности режима, проявился в том, что чем больше поэт стремился к «общественной пользе» (в соответствии, разумеется, с собственными о ней представлениями и в меру лояльности, на какую был способен, в первую же очередь своими историческими сочинениями), тем он больше вызывал у царя раздражение. Характерно обращение к царю в мае 1826 г. из Михайловской ссылки «с истинным раскаянием и с твердым намерением *не противуречить моим мнениям общепринятому порядку* (в чем и готов обязаться подпискою и честным словом)...»²⁷, а во время встречи с царем 8 сентября 1826 г. тот ставил условием прощения перемену «образа мыслей», требовал дать слово «думать и действовать иначе»²⁸ (притом, что в отличие от действий, которые могли быть наказуемы, образ мыслей теоретически считался делом совести дворянина, — различие между мыслью и действием, как видно по дошедшим до нас записям разговора, четко не проводилось, в чем можно видеть признак средневековой ментальности, снова восторжествовавшей при советском режиме, судившем за намерения и сны). Если к своим историческим трудам, вскрывающим ошибки прошлого века и указывающим пути к их исправлению, Пушкин действительно относился как к имеющим прежде всего общественное значение, то хорошо осведомленный (женатый на русской графине, живущий в Петербурге с 1825 г. и принятый в обществе) посланник вюртембергского двора кн. Гогенлоэ-Кирхберг был не так уж неправ, замечая в своей последующей депеше, что «назначение (*sic*, в оригинале *nomination*, чего на самом деле не было. — М. М.) Пушкина историографом было только средством связать (*enchaîner*, ‘сковать’, букв. ‘посадить на цепь’. — М. М.) его перо и отвратить его от поэзии, в которой каждый стих выражал чувства, мало соответствующие тем, какие хотели бы видеть у большинства нации»²⁹. Добавим, что депеша эта адресована правительству вюртембергского короля, чья сестра, вел. кн. Елена Павловна, была женой брата царя, вел. кн. Михаила Павловича. В своей «Заметке о Пушкине» Гогенлоэ анализирует причины недовольства власти Пушкиным и неприятия его высшей аристократией, которую он восстановил против себя своими выпадами. Эти причины он усматривает в «духе и направлении его произведений», в его проповеди свободы, шире —

²⁷ См. подробнее: *Немировский И. В.* Указ. соч. С. 182 (см. примеч. 12).

²⁸ См.: *Эйдельман Н. Я.* Секретная аудиенция. С. 174—176 (см. примеч. 33).

²⁹ *Гласе А.* Дуэль и смерть Пушкина по материалам архива Вюртембергского посольства // *Временник Пушкинской комиссии.* 1977. М., 1980. С. 13

в том, что он представлял взгляды, «слишком передовые для установлений своей страны», отсюда — рассуждения о «двух партиях» и т. п.³⁰ «Как журналист и общественный деятель, — замечает исследователь, — он оказывается в прямой конкуренции с царем... ибо берет на себя функции формирования сознания и общественной жизни»³¹.

Пытаясь же, в ответ, интегрировать Пушкина в собственную систему ценностей, в значительной мере средневековую, в которой «сочинитель» (ср.: «В журналах его звали поэтом, а в лакейских “сочинителем” — “Египетские ночи”») играет роль сугубо служебную, лучшее, что может сделать царь, в достаточной мере (но, опять-таки, в меру своих представлений) к нему благоволивший, множество раз выручавший его из затруднений — финансовых, издательских, связанных с женитьбой и т. п., — это объявить себя его *цензором* (в результате чего поэт был подвергнут «многослойной цензуре») и пожаловать ему пресловутое звание камер-юнкера (при жизни поэта царь был недоволен, узнав из перлюстрированного письма к его жене, что о своем камер-юнкерстве он отозвался «не с умилением и благодарностью»³², а после смерти — что тот похоронен не в камер-юнкерском мундире). Провидением этого последнего мотива выглядят слова Пушкина в письмах жене (ок. 28 июня и не позднее 14 июля 1834 г.): «мало утешения, что меня похоронят в полосатом кафтане» и «утешения мало будет им [детям], что их папеньку схоронили как шута»³³ — слова эти Я. Гордин сопоставил с замечаниями Пушкина из статьи по поводу издания вольтеровской переписки — о «шутовском кафтане Вольтера», чьи лавры, покрывающие его седины, «были обрызганы грязью», и который «сам... напрашивался на такое жалкое посрамление» (т. е. при прусском дворе)³⁴. Напомним, что помимо того, что комический прецедент составляло пожалование этого чина при Екатерине графу Хвостову, подлинная унижительность этого звания, о которой упоминают все школьные учебники, заключалась не в том, что, последнее в придворной иерархии (но не назначать же было еще недавно фрондировавшего поэта обер-гофмейстером!), оно к тому же не соответствовало его возрасту (впрочем, подсчитано, что шестьдесят девять юнкеров при дворе Николая I были моложе, но и двадцать три старше Пушкина — правда, они не были первыми поэтами). На самом деле, как часто и справедливо писали, оно превращало творца — в царедворца, сопровождающего на балы свою красавицу жену, вовлекало поэта в круг придворных обязанностей, каковых тот старался

³⁰ *Гласе А.* Дуэль и смерть Пушкина по материалам архива Вюртембергского посольства // *Временник Пушкинской комиссии.* 1977. М., 1980. С. 21—26.

³¹ *Виралайнен М. Н.* Культурный герой нового времени. С. 344.

³² Пушкин А. С. *Дневник.* С. 57 (см. примеч. 18).

³³ См.: *Пушкин А. С.* Письма к жене / Под ред. Я. Л. Левкович. Л.: Наука : Литературные памятники, 1987. С. 64, 67.

³⁴ *Пушкин А. С.* Вольтер // *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1959—1962. Т. 6. С. 149 (здесь и дальше, за вычетом оговоренных случаев, ссылки на это издание); *Гордин Я.* Гибель Пушкина // *Гордин Я.* Три повести. Л., 1983. С. 276.

избегать оскорбительным для двора образом (вплоть до подачи в отставку), — поэта, который, подобно Чарскому из «Египетских ночей», старался полностью ограничить свое существование в петербургском свете и свое бытие поэтическое. Одновременно он стремился уберечь от посторонних взглядов и другую, интимную сторону бытия — свою семейную жизнь, оказавшуюся вдруг выставленной на всеобщее обозрение, ставшую публичным фактом (см. ниже историю с перлюстрированным письмом к жене и выпады Пушкина против царя по этому поводу): «...я могу быть *подданным*, даже рабом (еще одна часто цитируемая фраза из дневника Пушкина по поводу все того же камер-юнкерства), — но холопом и шутком не буду и у Царя Небесного»³⁵. Что же касается бесконечно раздражавшей Пушкина цензуры, то он и ей давал уроки — модель «Второго послания к цензору» фактически та же, что и его позднейших поучений царю: поэт, порицая (в данном случае) цензоров-предшественников, дает Бирукову добрые, но, увы, непрошенные советы, зато в главе «О цензуре» из «Путешествия из Москвы в Петербург», призывая к *милости* и к *свободе* человеческой мысли, он говорит: «Что значит аристокрация породы и богатства в сравнении с *аристокрацией пишущих талантов*? Никакое богатство не может перекупить влияние обнародованной мысли. *Никакая власть, никакое правление* не может устоять противу всеразрушительного действия типографического снаряда» (6, 403). А после смерти Пушкина Языков писал по поводу тысяч людей, приходивших к дому поэта: «Теперь ясно, что у нас *литературный талант есть власть*, и этот вывод всего важнее в этом происшествии»³⁶.

На русской почве завершительницей пятитысячелетней традиции восхваления царя представляется ода XVIII в. с ее предельной функцией демонстрации единства народа с монархом, дожившая до пушкинского времени — упомянем гимн Жуковского «Молитва русского народа» — *Боже, царя храни!* (к которому Пушкин-лицеист, сам слагавший оды, сочинял «прибавления», о чем потом сожалел — см. ниже) или послание того же Жуковского «Императору Александру» (1815), со строками: «Когда все сладкое для сердца: честь, свобода, / Великость, слава, мир, отечество, алтарь, / Все, все *слилось в одно святое слово: царь*» (достоинства которого Пушкин отмечал десять лет спустя)³⁷. На этом фоне едва ли любой

³⁵ Пушкин А. С. Дневник. С. 57 (см. примеч. 18). «Без тайны нет семейственной жизни» — письмо Наталье Николаевне от 18 мая 1934 г. (Пушкин А. С. Письма к жене. С. 57); «Без политической свободы жить очень можно; без семейственной неприкосновенности (*inviolabilité de la famille*) невозможно» (Там же. С. 59).

³⁶ Ист. вестник. 1883. Т. 14. С. 541. Цит. по: Мейлах Б. С. Талисман. М., 1984. С. 134.

³⁷ См.: Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 264—267. Автор выявил интертекстуальные связи пушкинских стихотворений «Из Пиндемонти» (см. немного ниже) и «Друзьям» с этим стихотворением и с посланием «Гнедичу...» Баратынского, со строками (о Н. С. Мордвинове): «Любовью к истине и к родине горя, / В советах не робел *оспоривать царя*», наконец, с уже цитированным «Посланием Александру» Жуковского: «О дивный век, когда певец царя — не льстец...»

из царей, поминаемых Пушкиным в письме жене от 20—22 апреля 1834 г., был бы в состоянии оценить его персональный обзор трех и даже четырех (включая следующее — Александра II) царствований: «Видел я трех царей: первый велел снять с меня картуз и пожурил за меня мою няньку; второй меня не жаловал; третий хоть и упек меня в камер-пажи под старость лет, но променять его на четвертого не желаю; от добра добра не ищут»³⁸. Когда же письмо было вскрыто на московской почте и через Бенкендорфа направлено Николаю I, оно вызвало крайнее раздражение царя, а факт перлюстрации семейной переписки — негодование Пушкина³⁹; то и другое удалось отчасти сгладить Жуковскому.

Но если достаточно понятно преобладание «низкого градуса» в отношении царя к поэту-пророку, то труднее понять необходимость диалога с властью для поэта. «Обитель мирная трудов и чистых нег» оказывается неизменно тесна для поэта — оборванный последний стих («Вот счастье! Вот права...») стихотворения «Из Пиндемонти», где дважды упоминаются *цари/царь* («...Или мешать *царям друг с другом* воевать...»); «...*Зависеть от царя*, зависеть от народа — / Не все ли нам равно?») и один раз *власть* («...Для *власти*, для ливреи / Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи»), тем более придает всему стихотворению интонацию несбыточной мечты, а «сниженный» язык, остраивающий все, что относится к области «громких прав» («мало горя мне», «морочит олухов», «ни гнуть ни совести» и т. д.) — дистанцирует «лирического героя» от автора. Еще в 1819 г. Пушкин воспевал «тайную свободу» вдохновения, которую накануне смерти в обращении к «Дому Пушкина» помянул Блок, столь же дорого заплативший за вмешательство в дела революции, как Пушкин — в «судьбы царей и царств». Но несмотря на все полученные уроки (ссылки, какими бы они ни были «щадящими», но все же ссылки; негласный надзор, в который был вовлечен его отец, цензуру, бесконечные расследования по поводу «запрещенных стихов», перлюстрацию писем), несмотря на все цитированные декларации, Пушкин, даже сознавая, что в своем неумном стремлении *диалогизировать* с царской властью, царем он не будет услышан, все же испытывает насущную необходимость этот диалог продолжать. Власть же, устанавливая над ним жесткий цензурный контроль, наказывая его за всякое неконформное проявление и все же вынужденная с ним считаться, заинтересована в нем лишь в той мере, в какой она могла бы его использовать: «Он все-таки порядочный шалопай», — пишет царю о Пушкине Бенкендорф, до конца дней считавший, что Пушкин, будучи гениальным поэтом (что ему было достаточно безразлично), остается неисправимым либералом (что делало его неприемлемым для власти), — и завершает рассуждением: «но если удастся направить его перо

³⁸ Письмо от 22—24 апреля 1834 г. // *Пушкин А. С. Письма к жене*. С. 52.

³⁹ См. примеч. 34. Ср. историю с перлюстрированным письмом к жене и выпады Пушкина против царя по этому поводу. См.: *Левкович Я. Л. Письма Пушкина к жене // Пушкин А. С. Письма к жене*. С. 96. Ср. главу «Перехваченное письмо» в книге: *Скрынников Р. Г. Дуэль Пушкина*. С. 103—106 (см. примеч. 12).

и речи, то это будет выгодно». Рассуждение это могло бы служить реальным комментарием к моцартовым словам из «Моцарта и Сальери» о «презренной пользе» или к словам о «пользе» и «благе» из стихотворения «Чернь»⁴⁰ — трудно себе представить что-либо более противное всем жизненным и поэтическим установкам Пушкина, не переносившего, словами Гершензона, «вмешательства в свой труд во имя призвавшего его Бога», «пятнадцать лет яростно, можно сказать, истекая кровью, боровшегося за свою поэтическую свободу, за свободу вообще»⁴¹. Точно так же хотел использовать поэта в интересах «православия, самодержавия и народности», подозрительно совпадавших с его собственными интересами, Уваров, пока не убедился в полной невозможности этого. Бенкендорф, несомненно, отражал точку зрения двора, который при жизни Пушкина воспринимал его по модели «хороший поэт, но плохой человек», как нечто чуждое, как досадную помеху, как человека опасного, с которым надо было считаться лишь в силу его популярности и таланта (который двор оценить не мог) — например, сестра Николая I Мария Павловна, великая герцогиня Саксон-Веймарская, пишет в ответ на его сообщение о смерти Пушкина (см. ниже): «Он всегда слыл за человека с характером мало достойным (*peu recommandable*) наряду с его прекрасным талантом...»⁴². То же установившееся при дворе мнение повторено после смерти поэта и в отзыве генерала Паскевича, с которым согласился император: «Жаль Пушкина как литератора, в то время когда его талант созрел, но человек он был дурной»⁴³, и в «заведомо ложном» (если воспользоваться советской юридической лексикой) жандармском отчете: «Пушкин соединял в себе два отдельных существа: он был великий поэт и великий либерал, ненавистник всякой власти»⁴⁴. Но той же логики придерживался в отношении императора и сам Пушкин — Жуковский был прав, когда в черновике письма Бенкендорфу писал, что «Пушкин в государе любил одного Николая [т. е. человека], а не русского императора, и что ему для России надобно совсем иное»⁴⁵.

Подобное же (или еще более жесткое) отношение к Пушкину — со стороны ортодоксально мыслящих представителей Церкви: «Вот и стихотворец Пушкин умер от поединка. Он был хороший стихотворец, но худой сын, родственник и гражданин», — пишет историку И. М. Снегиреву митрополит Киевский и Галицкий Евгений (Болховитинов); еще дальше заходит провинциальный священник в письме сыновьям в столицу: «он был только писака красноречивый пустячков, а плохой

⁴⁰ См.: *Немировский И. В.* Декабрист или сервилист? С. 185 (см. примеч. 12).

⁴¹ *Гершензон М.* «Памятник» // *Гершензон М. О.* Ключ веры. Гольфстрем. Мудрость Пушкина. М.: Аграф, 2001. С. 276.

⁴² Опубликовано: *Муза Е. В., Сеземан Д. В.* Неизвестное письмо Николая I о дуэли и смерти Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии.* 1962. М.; Л., 1963. С. 38—40.

⁴³ Изв. ОРЯС. 1986. I. С. 106. Цит. по: *Скрынников Р. Г.* Дуэль Пушкина. С. 301—302.

⁴⁴ См.: *Щеголев П. Е.* Пушкин и Николай I. С. 148—149 (см. примеч. 11).

⁴⁵ Цит. по: *Скрынников Р. Г.* Дуэль Пушкина. С. 302.

христианин»⁴⁶ (поразительно, что за семьсот лет до этого почти теми же словами отзывались о первом трубадуре — герцоге Гильеме Аквитанском — церковные историки Ордерик Виталис и Гальфрид Толстый: «был... чрезвычайно веселого нрава, превосходя даже самых находчивых лицедеев бесчисленными своими шутками...»; «...повествовал обо всем этом ритмическими стихами, оснащенными шутками»; «враг всяческого целомудрия и святости»)⁴⁷. Напротив, в недавнее время делались попытки свести религиозность Пушкина, в свое время получившую глубокое осмысление в примечательной речи прот. Сергия Булгакова на торжественном заседании Богословского института в Париже 28 февраля 1937 г.⁴⁸, к элементарным схемам в охранительном духе, что вызвало содержательную полемику со стороны В. С. Непомнящего⁴⁹.

Н. Я. Эйдельман цитирует воспроизведенный Полем Лакруа, автором истории царствования Николая I, идеализированный «разговор будущего царя со старшим братом: оказывается, юный Николай не доверял поэтам, склонным “к утопиям и опасным мыслям”. Однако Александр I уверял, что, например, “Руслан и Людмила” очень интересная поэма, автор же — “повеса с большим талантом”». Согласно Лакруа, под влиянием этого рассуждения Николай I «сблизился с поэзией, читая прекрасные стихи Пушкина»⁵⁰; при этом поклонник «Руслана и Людмилы» отправил ее автора в «служебную ссылку», тогда как «сблизившийся с поэзией» Николай I, **из ссылки его возвративший, сгноил солдатчиной «неисправимого» Полежаева** и как будто отозвался впоследствии словами «Собаке — собачья смерть» на гибель неумемного Лермонтова⁵¹, переведенного из гвардии на Кавказ главным образом, по-видимому, за упоминание *трона* в стихотворении на смерть Пушкина, расцененном как призыв к революции. К поэтам царь относился более или менее как к хорошим или провинившимся школьникам — Пушкину он советовал

⁴⁶ Оба отзыва цит. по: *Филин М. Д.* Письмо о. Григория Осокина к сыновьям // О Пушкине и окрест поэта. Москва: Тетра, 1997. С. 87, 84.

⁴⁷ См.: Жизнеописания трубадуrows. М.: Наука (Литературные памятники), 1993. С. 361—362, 364.

⁴⁸ *Прот. Сергий Булгаков.* Жребий Пушкина // А. С. Пушкин. Pro et contra. Т. 2. С. 137—138.

⁴⁹ *Непомнящий В. С.* Слово о благих намерениях. Письмо в редакцию сборника «Пушкинская эпоха и христианская культура» // Пушкин, Избранные работы 1960—1990-х гг. Кн. II: Пушкин. Русская картина мира. М., 2001. С. 391—401; см. также: Дар. Русские священники о Пушкине / Сост., подгот. текстов и коммент. М. Д. Филина, В. С. Непомнящего; послесл. В. С. Непомнящего. М.: Русский мир: Вече, 1999.

⁵⁰ *Эйдельман Н. Я.* Секретная аудиенция. С. 177.

⁵¹ Отзыв цит. по: *Благой Д. Д.* Душа в заветной лире. С. 475. На основании интимных писем и дневниковых записей Александры Федоровны Э. Г. Герштейн дополняет мотивы неприязни царя к Лермонтову — «неравнодушием» к нему и хлопотами за него императрицы, дополнительно раздражавшими монарха. См.: *Герштейн Э. Г.* Жена Николая I была неравнодушна к Лермонтову // *Герштейн Э. Г.* Память писателя. СПб., 2001. С. 256—264.

переделать «Бориса Годунова» в роман «наподобие Вальтер Скотта», а в «Графе Нулине» заменить «урьяльник» на «будильник».

«К поэтам нельзя быть милостивым», — заметил, отвернувшись, царь, когда, по свидетельству осведомленного чиновника М. М. Попова, во время разговора с царем 8 сентября (на этот раз реального, а не воображаемого, как с Александром I) Пушкин, усталый, «весь в пыли» после четырехдневной дороги из Михайловского, «приперся к столу... почти сел на этот стол»⁵². Вопреки и претензиям Пушкина на равенство, и царя на «присвоение» поэта в 1826 г. («Теперь он мой», «Теперь он не прежний Пушкин, а мой Пушкин»⁵³), поэт, который, повторим, сам *казнит и венчает*, и царь, верящий в «обаяние самодержавной власти, врученной [ему] Богом»⁵⁴, принадлежали к разным мирам. Пушкин, подпавший под ее «обаяние» в 1826 г. (как в лицейские годы — под «обаяние» харизмы Александра I — триумфатора), тем не менее так описывает (в передаче Ю. Стуртыньского) свою встречу с Николаем I, во время которой тот объявил ему высочайшее прощение: первоначально сердце поэта, по его признанию, «вздригнуло от чего-то похожего на голос свыше, который, казалось, *призывал* меня к роли стоического республиканца, не то Катона, не то Брута»⁵⁵. Взрыв последовавших верноподданнических чувств бурно проявляется после этого в Москве, когда поэт заставляет пить за здоровье царя и, согласно донесению М. Я. фон Фока, заявляет: «...меня должно прозвать Николаем или Николаевичем, ибо без него я бы не жил. Он дал мне жизнь и, что гораздо более, — свободу: виват!». Но по поводу подобных чувств, возникших у него под впечатлением от первой, после «секретной аудиенции», встречи с царем в Царском Селе, поэт, согласно воспоминаниям А. О. Смирновой-Россет, ей сказал: «Черт возьми, почувствовал подлость во всех жилах»⁵⁶, а в послании Шишкову Пушкин сожалеет о написанных в юности «придворных куплетах» («Принцу Оранскому» или упоминавшихся уже прибавлениях к гимну Жуковского «Боже, царя храни») ⁵⁷. Известна и позднейшая запись Пушкина в «Дневнике», с горечью заметившего по поводу Николая I, что в нем «много от прапорщика и немного от Петра Великого»⁵⁸. Горькое понимание того, что царь, вопреки (но одновременно и согласно) своему званию, принадлежит той самой «толпе, рабыне суеты»

⁵² Эйдельман Н. Я. Секретная аудиенция. С. 204. В цитируемой работе «Секретная аудиенция» Н. Я. Эйдельман произвел замечательную реконструкцию знаменитой встречи Пушкина с царем, с такими ее элементами, как «двойные чувства» обоих собеседников, их невольный своего рода взаимный «обман», указав также на последующую растущую неприязнь царя к поэту.

⁵³ Там же. С. 188; См.: Немировский И. В. Два «воображаемых» разговора Пушкина // Творчество Пушкина и проблема публичного поведения поэта. С. 210 (см. примеч. 11).

⁵⁴ См.: Эйдельман Н. Я. Указ. соч. С. 185—187.

⁵⁵ Там же. С. 176.

⁵⁶ См.: Скрынников Р. Г. Дуэль Пушкина. С. 92.

⁵⁷ См.: Томашевский Б. В. Пушкин. Книга первая. М.; Л., 1956. С. 66.

⁵⁸ «...beaucoup de raporchiqne en lui et un peu du Pierre le Grand» (т. XII, с. 330).

и в конечном счете «презренной черни», против которой Пушкин отстаивал поэзию всю свою сознательную жизнь, было одной из жизненных трагедий поэта.

Внимательное чтение корпуса пушкинских текстов убеждает в том, что отношения с царской властью стали для него своего рода навязчивой идеей, которая постоянно возникает не только в его поэзии, но и в подтекстах прозы, не только в «Капитанской дочке», но и в «Путешествии в Арзрум». Здесь в конце главы четвертой Пушкин приводит (несомненно, *cum grano salis*) слова паши, которому автор был рекомендован как поэт: «Благословен час, когда встречаем поэта. Поэт брат дервишу. Он не имеет ни отечества, ни благ земных; и между тем как мы, бедные, заботимся *о славе, о власти, о сокровищах*, он стоит *наравне с властелинами земли* и ему поклоняются». Здесь можно усмотреть переключку со словами Пушкина о себе как о поэте (по поводу «лестного внимания» посреди «великих забот» генерала Паскевича) из «Предисловия»: «Человек, *не имеющий нужды в покровительстве сильных*, дорожит их радушием и гостеприимством, ибо иного от них не может и требовать».

В этом контексте тем более интересно, что в главе первой «Путешествия в Арзрум» Пушкин приводит полное иронии по отношению к самому себе описание встречи на Военно-Грузинской дороге с Фазил-ханом, «*придворным персидским поэтом*» — читай: собратом, который, как оказалось, нимало не соответствовал его представлениям о восточных славословцах и отвечал на его высокопарное восточное приветствие «умной учтивостью порядочного человека»; на следующий день Пушкин обращает к нему незавершенное стихотворение «Фазиль-хану» («Благословен твой подвиг новый...»), что подтверждает значение для него этой встречи (в своем недавнем фильме «Русский ковчег» А. Сокуров заставляет Пушкина снова встретиться с персидской «делегацией» уже в Зимнем дворце).

Немного позже в той же главе — встреча с «персидским принцем» Хозрев-Мирзой, в чьей свите ехал оказавшийся впереди него придворный поэт; принца Пушкин именует «молодым азиатцем». Исследователь усматривает здесь противопоставление Пушкиным поэта — принцу, но добавляет, что «подобное противопоставление было известно русской литературе, затрагивавшей ориентальную тематику — достаточно назвать книжки альманаха “Северные цветы” на 1826 и 1828 годы, где в прозе и стихах на примере судьбы Фирдоуси рассматривался конфликт царя и поэта»⁵⁹. Третья встреча, описанная в следующей, второй главе — с гробом Грибоедова, убийство которого четырьмя месяцами раньше в Тегеране и служит причиной поездки принца в Петербург для вручения царю извинительного письма его отца Фетх Али-шаха. Встреча эта служит Пушкину поводом для мыслей о молодости Грибоедова, которые он, несомненно, проецирует на себя

⁵⁹ «Северные цветы» на 1826 г. СПб., 1826. С. 188, 189; «Северные цветы» на 1828 г. СПб., 1827. С. 30, 31. См.: Белкин Д. Н. Встреча Пушкина с персидским стихотворцем Фазыл-ханом (sic) Шаида // Литературные связи и традиции. Вып. 4. Горький, 1974. С. 179—186.

самого — когда его (Грибоедова) «способности как человека государственного оставались без употребления, талант поэта не был признан», о славе вообще и пришедшем к нему признании, наконец, о его смерти, не имевшей для него «ничего ужасного, ничего томительного. Она была мгновенна и прекрасна». Примечательно, что Пушкин вспоминает «странные предчувствия» Грибоедова, уезжавшего в Персию в ожидании «кровопролития», причиной которого будет «смерть шаха и междуусобица его семидесяти сыновей. Но престарелый шах еще жив, — продолжает Пушкин, — а пророческие слова Грибоедова сбылись. Обезображенный труп его, бывший три дня игральным тегеранской черни, узан был только по руке, некогда простреленной пистолетною пулею» — след известной дуэли.

Логика этих заметок неизбежно подводит нас — ограничиваясь, насколько возможно, лишь мотивами, так или иначе связанными с царями и царской властью, — к некоторым моментам собственной дуэльной истории Пушкина. Литература о ней огромна — к фундаментальной работе П. Е. Щеголева⁶⁰, прозрениям Ахматовой⁶¹ и увлеченным исследованиям пошедшей за ней Э. Г. Герштейн⁶², трезвому анализу С. Л. Абрамович⁶³, открытиям С. Витале⁶⁴ добавились в последние годы (не говоря об обильной «парапушкинистике») второе издание тщательно документированного труда Р. Г. Скрынникова (к сожалению, здесь нет ни оглавления приложенных, в традиции Щеголева, документов, ни указателей имен; переводы французских подлинников не подверглись пересмотру; шокирует, наконец, именование Пушкина и его жены «Александром» и «Наташей»)⁶⁵ и несколько книг, суммирующих розыски авторов преимущественно за рубежом: книги В. Фридкина «Дорога на Черную речку» (куда, однако, включены и очерки, мало связанные с титульным заглавием)⁶⁶ и С. Мрочковской-Балашовой — последняя содержит огромный материал, презентация и истолкование которых — не говоря о языке, стиле, ошибках, опять-таки, в переводах с французского и в отсутствии тех же указателей, а также о множестве опечаток — оставляют желать лучшего (см. примеч. 9). В книге, наряду с проницательными догадками и плодотворными расследованиями (например, по поводу мистификаций А. Исаченко), изложено множество необоснованных гипотез, к тому же автор, например, склонен

⁶⁰ За вычетом оговоренных случаев, документы цитируются по изданию: *Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина*. М., 1987.

⁶¹ *Ахматова А. О Пушкине. Статьи и заметки*. Л., 1977.

⁶² *Герштейн Э. Г. Память писателя*; см. ее же комментарии к изданному ею сборнику статей Ахматовой (см. предыдущ. примеч.).

⁶³ *Абрамович С. Л. Предыстория последней дуэли Пушкина*. СПб.: Дмитрий Буланин, 1994.

⁶⁴ *Витале С. Пуговица Пушкина // Витале С., Старк В. Черная речка. До и после. К истории дуэли Пушкина. Письма Дантеса*. СПб., 2000.

⁶⁵ *Скрынников Р. Г. Дуэль Пушкина*.

⁶⁶ *Фридкин В. Дорога на Черную речку*. М.: Вагриус, 1999.

трактовать связь Дантеса с Н. Н. Гончаровой с позиций «виднейшего психолога Америки Моргана Скотта Пека» и собственной «юной дочери, живущей ритмами нового времени, без предрассудков и консерватизма»⁶⁷.

Здесь мы неизбежно вынуждены будем повторять известные факты, интересующие нас, однако, *sub specie regalis potestatis (в связи с царской властью)*. Добавим также, что в столь сложном вопросе мы не претендуем на «установление истины» — не в меньшей степени, чем сама «истина», нас будут интересовать мнения и оценки и современников, и исследователей, нередко весьма красноречиво иллюстрирующие наш сюжет. Что же касается «истины», мы можем лишь повторить слова Н. Я. Эйдельмана: «дуэльная история трудна для исследования как недостатком фактов, так и их обилием: многое, важнейшее прямо не отложилось в документах, с другой стороны, из мелочей, побочных деталей легко выстраиваются разные схемы»⁶⁸ — добавим, часто противоречивые, иногда произвольные и нередко удручающие. Даже столь скрупулезный исследователь, как Серена Витале, усилиями которой опубликована и интерпретирована переписка Геккеренов, в какой-то момент сдаётся и изучению «мозаики, составленной из мелких кусочков и анализа немногих сохранившихся документов», предпочитает поверяемый сомнением синтез, основанный на «логике и близком знакомстве с главными героями, завоеванном в непростом и долгом исследовании»⁶⁹ (мы, в свою очередь, предложили бы сравнение с калейдоскопом, в котором эти «кусочки» располагаются системно, но каждый раз по-разному — в особенности когда во внимание не критически принимаются позднейшие свидетельства). Помимо того, совестливый исследователь, заходящий в область «семейственной жизни» поэта, болезненно чувствительного к неприкосновенности ее тайны, нарушение которой стоило ему жизни, — неизбежно испытывает тягостное чувство неловкости, и если в нее вторгается, то с тяжелым сердцем.

Если прот. Сергей Булгаков прозорливо возражает тем, кто лишает поэта «его самого ответственного дара — свободы», превращая его в игральное внешние событий»⁷⁰, если Ю. М. Лотман справедливо оспаривает в своей «Биографии» Пушкина одномерную точку зрения советского литературоведения, согласно которой тот пал жертвой «социального заговора» и дворцовых интриг⁷¹, то Э. Г. Герштейн, еще в 1962 г. опубликовавшая фрагменты из дневника императрицы и ее

⁶⁷ Мрочковская-Балашова С. Она друг Пушкина была... С. 113—114 (см. примеч. 9).

⁶⁸ Эйдельман Н. Пушкин // Из биографии и творчества. М., 1987. С. 395.

⁶⁹ Витале С. Пуговица Пушкина. С. 251.

⁷⁰ «Здесь, конечно, не следует ни умалять — как не следует и преувеличивать — раздражающего действия правительственного надзора, бессмыслия цензуры, неволи камер-юнкерства... Над свободой Пушкина до конца не властны были одинаково ни бенкендорфовская политика, ни мнение света, ни двор...» (Прот. Сергей Булгаков. Жребий Пушкина // А. С. Пушкин. Pro et contra. Т. 2. С. 137—138).

⁷¹ Лотман Ю. М. Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя // Лотман Ю. М. Пушкин. С. 180—184.

пишем к графине С. А. Бобринской, приходит к выводу, что «сознательная компрометация Пушкина, систематическое разрушение семейной жизни поэта велось Геккеренами в тесном содружестве с целым кланом придворных интриганов *при участии самой императрицы*»⁷². Между тем на аудиенции 23 ноября 1836 г. Николай I взял с Пушкина знаменитое «обещание» не продолжать ссоры с Геккеренами, не уведолив его об этом, что В. С. Соловьев, пенявший поэту за нарушение слова, трактовал как способ его «защитить»⁷³. Однако полномочия Геккерена-старшего как посла дружественной монархии, с которой Николай I был связан родственными узами, были для него, по-видимому, важнее, чем обиды первого поэта. В январе 1837-го, в последние преддуэльные дни, когда Пушкин мог сказать Е. Н. Вревской: «Император, которому известно все *мое* дело...», — царь, согласно записи М. А. Корфа его позднейшего рассказа, ограничился тем, что давал Наталье Николаевне унизительные советы — «быть как можно осторожнее и беречь свою репутацию сколько для нее самой, столько и для счастья ее мужа при известной его ревности»⁷⁴. По замечанию С. Л. Абрамович, в дуэльной истории ответственность царя выявляется скорее на уровне банального, «традиционного для русской бюрократии неуважения к таланту»⁷⁵. «Весь ужас ситуации был в том, — пишет Н. Я. Эйдельман, — что никто — ни цари, ни Бенкендорф, ни другие отнюдь не имели сознательной цели погубить поэта. Они делали все это в основном “непроизвольно”, губили просто своим фактом социального существования»⁷⁶, — мир, к которому они принадлежали, поэта такого масштаба должен был с неизбежностью отторгать. Вспомним знаменитые слова Блока о том, что Пушкина убила вовсе не пуля Дантеса — «его убило отсутствие воздуха».

Далее, как показывает Герштейн, для того, чтобы на фоне дипломатических осложнений, проявившихся благодаря публикациям Суассо, Эйдельмана, Витале⁷⁷, царская семья окончательно утратила свое расположение к Геккеренам (в известном письме от 3 февраля к брату, вел. кн. Михаилу Павловичу, Николай I называет Геккерена-старшего «гнусным канальей»), царю, как и предполагал Щеголев и как это подтвердилось письмом императрицы С. Бобринской, написанным 4 февраля после «длинного разговора с Бархатом (т. е. Трубецким) о Жорже» («...Я знаю теперь *все* анонимное письмо, подлое и отчасти верное»⁷⁸), потребовалось познакомиться, в составе затребованных им документов по истории дуэли, с содержанием «диплома» «светлейшего Ордена рогоносцев» (в анонимных письмах, разосланных 4 ноября). Царя должно было в особенности раздражить, что в «дипломе»,

⁷² Герштейн Э. Вокруг гибели Пушкина. По новым материалам // Герштейн Э. Г. Память писателя. С. 147—177 (впервые напечатано в: Новый мир. 1962. № 2. С. 211—266).

⁷³ Соловьев В. С. Судьба Пушкина // А. С. Пушкин. Pro et contra. Т. 1. С. 287.

⁷⁴ Абрамович С. Л. Предыстория последней дуэли Пушкина. С. 197, 274.

⁷⁵ Абрамович С. Л. Указ. соч. С. 333.

⁷⁶ Эйдельман Н. Я. Уход // Эйдельман Н. Я. Статьи о Пушкине.

⁷⁷ Витале С. Старк В. Черная речка...; Витале С. Пуговица Пушкина.

⁷⁸ См.: Герштейн Э. Г. Указ. соч. С. 154—159.

который потому-то, видимо, никто до этого ему показать не решался, содержался знаменитый «нарек по царственной линии» — диплом коадьютора Великого магистра Ордена рогоносцев и его *историографа* «выдан» был Пушкину от имени самого Великого магистра — обер-егермейстера при дворе Д. Л. Нарышкина, мужа официальной фаворитки Александра I, **щедро вознагражденного за свой позор**. Уязвим был с этой точки зрения и сам Николай I. Имеющий уши — слышал, и А. И. Тургенев имел все основания написать, что в анонимных письмах Пушкин назван «первым рогоносцем после Нарышкина» (в тексте диплома ничего подобного прямо, разумеется, не говорится)⁷⁹.

О том, что подобные случаи привлекали пристальное внимание Пушкина, свидетельствует серия записей в дневнике 1834 г., где произведение в камер-юнкеры потому, что «двору хотелось, чтобы Наталия Николаевна танцевала в Аничкове», сопровождается обещанием сделаться «русским Dangeau» (речь идет о придворном Людовика XIV, муже дамы, за которой король ухаживал) и записью о флигель-адъютанте С. Д. Безобразове, за год до этого женившемся на фрейлине Л. А. Хилковой и решившем, что его жена — любовница императора (см. ниже о тех же мотивах в письмах Пушкина к жене)⁸⁰. Расчет пасквильентов был безошибочен: именно роль «заместителя» Нарышкина должна была быть особенно невыносима для поэта, чьей жене царь, так или иначе, протезировал и который удостоился придворного звания, жалованья и неофициального статуса *историографа* с драгоценным для него разрешением работать в архивах («диплом», повторим, в частности, присуждает Пушкину звание историографа Ордена), а также получал от двора жалованье и крупные ссуды — еще 8 июня 1834 г. поэт писал жене: «...я не должен был поступать на службу и, что еще хуже, опутать себя денежными обязательствами... Теперь они смотрят на меня как на холопа»⁸¹ (это письмо цитирует в контексте своих рассуждений прот. Сергей Булгаков⁸²). Трудно согласиться с С. Л. Абрамович и Ю. М. Лотманом, что обращение Пушкина через день после получения анонимного письма к министру финансов Канкрину с просьбой, не ставя об этом в известность царя, принять в уплату долга казне, «сполна и немедленно», выделенную ему отцом часть болдинского имения (X, 600) — не имеет отношения к проблеме⁸³ (в этой просьбе ему было отказано).

Но в «дипломе», по-видимому, содержится еще один намек, ускользнувший и от Щеголева, и от позднейших интерпретаторов, указывающий, как мы полагаем, на голландского посланника, чьи сомнительные отношения с Дантесом служили

⁷⁹ Один из «дипломов» впервые был факсимильно воспроизведен: Поляков А. С. О смерти Пушкина (по новым данным). Пб., 1922.

⁸⁰ Запись 1 января 1934 г. См.: Пушкин А. С. Дневник (см. примеч. 18). Ср. записи 26 января и 17 марта. Ср.: Гордин Я. Гибель Пушкина // Гордин Я. Три повести. С. 210—211.

⁸¹ Здесь и дальше цитаты писем Пушкина к жене по изданию: Пушкин А. С. Письма к жене.

⁸² Прот. Сергей Булгаков. Жребий Пушкина. С. 136.

⁸³ См.: Лотман Ю. М. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок» // Абрамович С. Л. Предыстория последней дуэли Пушкина. С. 328.

предметом пересудов (что не противоречит «намеку по царственной линии»). «Диплом» «подписан» графом Ж. Борхом, А. С. Полякову неизвестным, но Щеголев поясняет, что речь идет о графе Иосифе Михайловиче Борхе, жертве шумной мистификации с его мнимыми похоронами, формально — сослуживцу Пушкина по Коллегии иностранных дел⁸⁴. (Согласующаяся с позднейшим высказыванием Александра II гипотеза автора о том, что пасквиль исходил из Коллегии иностранных дел, возглавляемой гр. К. В. Нессельроде, чья жена, покровительствовавшая Дантесу, была дочерью гр. Д. А. Гурьева, эпиграмму на которого приписывали Пушкину, заслужившему ее злейшую вражду — см. ниже рассказ П. В. Нащокина, заслуживает внимания, но фигура самого Нессельроде не вяжется с «намеком по царственной линии».) Что же касается самого Борха и его жены, то Пушкин, повстречав их карету не более и не менее, как по дороге на Черную речку, по словам Дантеса, отозвался о них как о *deux ménages exemplaires* ('две образцовые семьи'), — ведь жена живет с кучером, а муж — с фореитором⁸⁵. Трудно сказать, что именно имел в виду Пушкин относительно Любви Борх, урожденной Гольинской, троюродной тетки Н. Н. Пушкиной, — а может быть, на эту даму обращал внимание Дантес? (Слабо обоснованное, с привлечением гоголевской «птицы-тройки», предположение С. Мрочковской-Балашовой о том, что «кучер» — метафора «царя», чьей фавориткой якобы была Любовь Борх, представляется мне натянутым, но если бы их связь подтвердилась, «намеком по царственной линии» приобрел бы дополнительную силу. Впрочем, довольно шаткую гиптезу о фаворитизме Любви Борх, основанную на интерпретации отнесенного к ней слова «беззащитная», высказал еще Щеголев⁸⁶.) О гомосексуальных пристрастиях Борха известно еще меньше, здесь остается поверить Пушкину на слово. Так или иначе, разброс рога носных персонажей «Диплома», с одной стороны, от вельможи-рога носца до «ménage exemplaire» Борхов, с их проекцией на Пушкина, с другой — через Нарышкина до царя и через Борха до слуги, с привходящими мотивами «бугрства» (Борх и Геккерен: последний из-за романа Дантеса с Н. Н. Пушкиной — еще один своеобразный рога носец), выдает намерение авторов пасквиля погрузить поэта в океан грязи, поистине космический.

С точки же зрения царя, в ситуации официального расследования одиозной дуэли со смертельным исходом, «диплом», содержащий дерзкие намеки на его покойного брата и, косвенно, на него самого, должен был вовлекать (по крайней мере, на уровне его самоощущения) в дуэльное дело и его, что было недопустимо — не потому ли так стремительно закончилось расследование? В своей позднейшей работе, написанной в середине 80-х гг., Э. Г. Герштейн продолжает

⁸⁴ Скрынников Р. Г. Дуэль Пушкина. С. 168—169.

⁸⁵ См.: Щеголев П. Е. Указ. соч. С. 192. Ротиков К. К. Другой Петербург. СПб., 1988. С. 192—195.

⁸⁶ Мрочковская-Балашова С. Она друг Пушкина была. С. 191—197 (см. примеч. 9); Щеголев П. Е. Пушкин и Николай I. С. 140—141 (см. примеч. 11).

на новом материале развивать вересаевскую, популярную в советскую эпоху и восторжествовавшую в дилетантских работах «царскую» версию, утверждая, что царь сам в той или иной мере ухаживал за Пушкиной⁸⁷; эту версию лансирует в недавней книге и Р. Г. Скрынников. В статье же и записях Ахматовой, которую трудно обвинить «в вульгарном социологизме», особо подчеркивается недоброжелательное или равнодушное отношение к Пушкину, на фоне развивавшихся преддуэльных событий, не только со стороны высшей знати (что получило выражение в лермонтовской «Смерти поэта»), оскорбленной его ответом Булгарину («Моя родословная») или инвективами поэта в адрес Уварова (в переписке и особенно в стихотворении «На выздоровление Лукулла»)⁸⁸, но и его друзей (о чем потом горько сожалели Вяземский и Карамзины). Надо заметить, что такие обличительные выражения по поводу клана врагов Пушкина (Геккерены, салон Нессельроде, Идалия Полетика, Уваров; отчасти С. Бобринская, «красные» кавалергарды — от той и от других, через Трубецкого-«Бархата», тянется нить к императрице), такие, как «клика злословия» или «махинации этой конгрегации, которую я называю комитетом общественного спасения», взяты не из советского учебника, а принадлежат сочувствовавшей поэту вел. кн. Елене Павловне, супруге вел. кн. Михаила Павловича, брата царя. Вяземский же говорит о «коноводах нашего общества», «деле партии», в которое кавалергардам «достало бесстыдства превратить это событие» (т. е. историю дуэли и смерти)⁸⁹. Подобные же выражения — «гнусная подпольная война против брата», «страшный заговор людей, положивших стереть Александра Сергеевича с лица земли» — много позже приписывались Л. Н. Павлицевым его матери Ольге Сергеевне, сестре Пушкина. Но если последняя сожалеет о том, что ее не было в Петербурге, чтобы «открыть все самолично Государю, одно мощное слово которого заставило бы низких заговорщиков снять маски, и они понесли бы должную кару по закону»⁹⁰, то Ахматова считает «чуть не последней каплей, переполнившей чашу» и заставившей Пушкина послать Геккерену письмо, за которым последовала дуэль, вмешательство царя в его семейные дела в форме уже упоминавшихся наставлений Наталье Николаевне, о которых тот спустил десятилетие рассказывал барону М. А. Корфу и за которые, по словам царя, Пушкин его своеобразно «благодарил» за три дня до дуэли: «Она, видно, рассказала это мужу, потому что, увидясь где-то со мной, он стал меня благодарить за добрые советы его жене. — Разве ты мог ожидать от меня иного? — спросил я его. — Не только мог, Государь, но, признаюсь откровенно, я и Вас самих подозревал в ухаживании за моей женой»⁹¹.

⁸⁷ Герштейн Э. Г. Как это случилось // Герштейн Э. Г. Память писателя. С. 271—273.

⁸⁸ См. подробнее, напр.: Гордин Я. Право на поединок // Гордин Я. Три повести.

⁸⁹ Цит. по: Скрынников Р. Г. Дуэль Пушкина. С. 255—257.

⁹⁰ Павлицев Л. Н. Воспоминания об А. С. Пушкине // А. Пушкин, А. Вульф, М. Мердер, Л. Павлицев. Поэт, Россия и цари. М.: Фонд Сергея Дубова, 1999. С. 441, 494.

⁹¹ См.: Ахматова А. О Пушкине... С. 121—122; Абрамович С. Л. Указ. соч. С. 197; Поляков А. С. О смерти Пушкина. С. 64—65; Герштейн Э. Г. Заметки А. А. Ахматовой о Пушкине // Память писателя. С. 313—314, 316—324.

Было ли подлинной причиной вызова нагнетение светских пересудов? вызывающее поведение Дантеса, мстившего отвергнувшей его жене Пушкина или, напротив, стремившегося, для отвода глаз, привлечь внимание к их роману? сводничество Геккерена? шутки Дантеса на балу у Воронцовых-Дашковых («казарменный каламбур»)? сплетня об Александрине (ей придает решающее значение Р. Г. Скрынников⁹²)? разговоры у кн. Мещерской? слухи о себе, узанные от Вревской? или что-то, о чем в пушкинском кругу узнали через две недели после дуэли, а мы не знаем и по сей день? Так или иначе, важна не столько степень интереса к жене Пушкина царя, надо думать, не выходявшего «за рамки самого строгого этикета»⁹³, сколько то обстоятельство, что неминуемое приближение Натальи Николаевны ко двору переживалось Пушкиным (а первоначально и ею самою) крайне болезненно. Упомянем известные рассказы П. В. Нащокина о том, как «Пушкин ужасно был взбешен и наговорил грубостей» графине Нессельроде, которая без его ведома «взяла жену его и повезла на небольшой придворный Аничковский вечер»; переданные им же слова Пушкина, что царь, как офицеришка, волочит-ся за его женой; письмо тому же Нащокину от 8 января 1832 г., где о жене говорится: «на балах пляшет, с государем любезничает... Надобно бабенку к рукам прибрать»; многочисленные пассажи в дневнике⁹⁴; непрерывные предостережения в письмах к жене, вообще полных рассуждений о царе, по поводу выездов во дворец, балов, кокетства, просьбы «не прибавлять беспокойств семейственных, ревности etc., etc. — не говоря о *sosuage*» — 30 октября 1833 г. (в том же письме обращает на себя внимание предваряющее мотивы анонимных писем упоминание, в связи с *sosuage*, прочтенной Пушкиным «целой диссертации в Брантоме»), а до этого: «ты так тиха, так снисходительна... Уж не кокую ли я?»), вплоть до: «не кокетничай с ц.<арем>» — 11 октября 1833 г., и до описания толков о том, что она «кого-то [т. е. царя] довела до такого отчаяния своим кокетством и жестокостью, что он завел себе в утешение гарем из театральных воспитанниц» — 6 мая 1836 г.⁹⁵ В том же ключе поддается истолкованию и сюжет «Анджело», где милосердный Дук мог служить для царя примером, а Анджело имплицировал моменты личной драмы поэта, связанные с тем же царем⁹⁶. На уровне же городского фольклора (стоит ли оговаривать — к реальности не имеющего никакого отношения, как и истории о «кольчуге Дантеса» и, надо думать, о романе с Александриной или как бродячий сюжет истории с вымазанными сажей губами и т. п.) и по сей день бытуют легенды, что царь использовал по отношению к Наталье Николаевне феодальное

⁹² Скрынников Р. Г. Дуэль Пушкина. С. 241—257.

⁹³ Лотман Ю. М. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок» // Абрамович С. Л. Указ. соч. С. 330. Однако в недавней книге Р. Г. Скрынникова снова муссируется «царская версия».

⁹⁴ Пушкин А. С. Дневник. 1833—1835; Гордин Я. Гибель Пушкина // Гордин Я. Три повести. С. 197—200.

⁹⁵ См.: Пушкин А. С. Письма к жене. С. 46, 48, 151—152, 219—220

⁹⁶ Ср.: Лотман Ю. М. Идеальная структура поэмы Пушкина «Анджело» // Пушкинский сборник. Псков, 1973; Мейлах Б. С. Загадочная поэма // Мейлах Б. Талисман. С. 117—127.

право первой ночи, что у него были часы с изображавшей ее миниатюрой и т. п.⁹⁷ К ним примыкает и часто цитируемый, для «подтверждения» «намека по царственной линии», рассказ В. А. Соллогуба в записи Н. И. Иваницкого, относящийся к 1843 г. и объясняющий вызов Дантеса искавшим смерти Пушкиным — «связями» его жены с царем; наконец, не так давно я слышал доклад известного ученого, утверждавшего, что по возвращении в Петербург после смерти Пушкина вдова его стала-таки царской любовницей. Нетрудно, впрочем, себе представить, что немногим лучшие рассказы могли ходить и среди товарищей Дантеса — кавалергардов, и среди равнодушной к Пушкину молодежи карамзинского круга, которую Ахматова, пользуясь прустовским выражением, называла *bande joyeuse*.

Что же касается диплома, заслуживает внимания его «масонская» стилизация и, по-видимому, масонская же, по сей день не расшифрованная, за вычетом масонского циркуля, символика печати, каковой, описывая диплом в письме Дантесу (так наз. воровском документе) не уловил Геккерен⁹⁸ и которая могла бы навести на след авторов и отправителей (интерес к масонству Уварова в эпоху «Арзамаса» представляется ложным следом⁹⁹). Но была предпринята и другая попытка истолкования символика печати. М. П. Алексеву принадлежит обширная статья, где в качестве одного из возможных источников пушкинской «Сказки о золотом петушке» он указывает на кощунственную «Историю о золотом петухе» Ф. М. Клингера (1752—1831) — немецкого писателя, полвека прожившего в России¹⁰⁰. Волшебный персонаж этой повести, известной также во французском переводе (1789), — заколдованный петух, чье тело скрыто огромным пером мышиноного цвета; присутствие петуха в царских покоях охраняет от вражеских набегов страну Черкесию, за которой, однако, просматривается Россия. Но когда перо с него снято и петух расколдован, а в страну проникают полчища христиан (французов?), он оказывается *принцем всех рогоносцев*, который с античных и библейских времен сражается с богом брачных уз Гименеем, наполняет рогоносцами «дворцы и хижины» и намеревается «учредить свой трон *во Францию*»¹⁰¹. Л. М. Аринштейн впервые попробовал связать с этим персонажем изображение в правой части печати странной вытянутой птицы, описывавшейся как пингвин, щиплющий куст (А. С. Поляков¹⁰²), потом как «какая-то странная птица, которая щиплет плющ — символ

⁹⁷ См.: *Синдаловский Н. А.* Петербург в фольклоре. СПб.: Журнал «Нева» / «Летний сад», 1999. С. 118—121. *Синдаловский Н. А.* Легенды и мифы Санкт-Петербурга. СПб.: Норинт, 2002. С. 137—143.

⁹⁸ Письмо Геккерена к Дантесу [6—14 гоаября 1836]: *Витале С., Старк В.* Черная речка. С. 167. Ср. о возможных источниках пасквиля: *Лотман Ю. М.* О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок» // *Абрамович С. Л.* Указ. соч. С. 334. См. также ниже с. 394—395.

⁹⁹ См.: *Гордин Я.* Право на поединок // *Гордин Я.* Три повести.

¹⁰⁰ *Алексеев М. П.* Пушкин и повесть Ф. М. Клингера «История о золотом петухе» // *Алексеев М. П.* Пушкин и мировая литература. Л., 1987. С. 502—541.

¹⁰¹ Там же. С. 526.

¹⁰² *Поляков А. С.* О смерти Пушкина. С. 13.

верности и благополучия»¹⁰³. Действительно, в основании изображения на печати горизонтально расположено большое птичье перо. Уточним также, что длинное изогнутое туловище самой птицы (на петуха, впрочем, мало похожей) разделено на две половинки, из которых правая может также читаться либо как описанное Клингером перо, которое «спускалось с гребешка на самый клюв, подобно бараньему рогу; оно было огромного размера, с трудом можно было разглядеть петуха. Оно покрывало всю птицу и сжимало всю его голову», либо как часть туловища, покрытая этим пером. Добавим, что на голове у птицы просматриваются маленькие рожки. Далее, опираясь на мысль М. П. Алексеева, что Пушкин мог познакомиться с повестью через Александра Раевского, которого должны были привлекать присутствующие в ней богохульные мотивы, Л. М. Аринштейн предположил, что изотовителем и печати, и самого диплома мог быть Раевский — «демон и предатель» поэта; он усматривает в монограмме в центре печати вензель, который может читаться как AR в латинской транскрипции и как AP в русской, но, заметим, он, кажется, имеет утраты и потому может читаться и как AG, но, может быть, и как AK. Кстати, Пушкин, хотя и убежденный в авторстве Геккерена, вспоминает Раевского в ноябре 1836 г. именно по поводу пасквиля: «Громкие подвиги Раевского (устроившего в 1828 г. публичный скандал Е. К. Воронцовой в Одессе на улице), говорил Пушкин В. Ф. Вяземской, будут “детской игрой” в сравнении с тем, что он сам собирался сделать с Геккереном (письмо Жуковского Пушкину от 14—15 ноября)»¹⁰⁴. Однако и гипотеза М. П. Алексеева о знакомстве Пушкина с повестью Клингера через Раевского, и предположения Аринштейна относительно Раевского как возможного автора пасквиля опираются, за отсутствием доказательств, лишь на общие посылки (Аринштейн неубедительно относит цитированные пушкинские слова о «громких подвигах» к пасквилю). Добавим к этому, что если птица на печати действительно изображает петуха, то в этой связи можно вспомнить еще один рабочий аргумент М. П. Алексеева — о том, что «Галльский петух» был одной из эмблем революционной Франции¹⁰⁵ и, таким образом, мог указывать на Дантеса не только как на персонажа, делающего из мужей — рогатосцев, но и как на француза. Наконец, если известное в блатном употреблении слово «петух» употребляется в значении «педераст» (параномазия *пет-/нед-*) достаточно давно, мотив этой птицы также мог служить отсылкой к Дантесу.

Возвращаясь же к «воровскому документу» — письму Геккерена, заметим, что оно не исключает участия ни распаленного ревностью самого Геккерена, ни тем более Дантеса, который, не предвидя последствий, мог принимать участие в сочинении пасквиля, по венскому (или, как показал Ю. М. Лотман, парижскому¹⁰⁶) образцу, со своими друзьями-кавалергардами, и не только с ними (вспомним

¹⁰³ Аринштейн Л. М. Пушкин. Непричесанная биография. М., 1999. С. 215—223.

¹⁰⁴ Черейский Л. А. Пушкин и его окружение. Л., 1975. С. 339.

¹⁰⁵ Алексеев М. П. Пушкин и повесть Ф. М. Клингера... С. 540—541.

¹⁰⁶ См.: Лотман Ю. М. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок». С. 334.

представляющееся достоверным свидетельством кн. А. В. Трубецкого о рассылке «анонимных писем по мужьям-рогоносцам» «шалунами из молодежи», хотя его «Рассказ об отношениях Пушкина к Дантесу» Ахматова характеризовала как «маразматический»¹⁰⁷). Если в сочинении письма, по версии, лансированной в шестидесятые годы XIX в., действительно принимал бы участие кн. Петр Долгоруков, то он, как человек, культивировавший вызывающие поступки и равнодушный к их последствиям (что подтверждается множеством свидетельств), легко бы «подставил» Дантеса, который мог не понимать намеков ни «по царственной линии», ни «по гомосексуальной», касающихся его самого¹⁰⁸. Однако, исходя из здравого смысла, трудно исключить участие в пасквиле самого Геккерена — если не в качестве исполнителя, то режиссера, возможного обладателя венских образцов диплома, разрывающегося между необходимостью потакать своему возлюбленному в его страсти к Н. Н. Пушкиной и желанием их роман оборвать. По крайней мере, анонимных писем было несколько — в следственном деле упоминается не дошедшее до нас письмо, «полученное Пушкиным от неизвестного, в котором виновником распри между подсудимым Геккереном и Пушкиным назван Нидерландский посланник Барон Геккерен и вследствие чего Пушкин вызвал Подсудимого на дуэль»¹⁰⁹. Вяземский же, в известном письме великому князю Михаилу Павловичу от 14 февраля 1837 г., которое приводит Щеголев¹¹⁰, пишет:

...как только были получены эти анонимные письма, он (Пушкин. — М. М.) заподозрил в их сочинении старого Геккерена и умер с этой уверенностью. Мы так никогда и не узнали, на чем было основано это предположение, и до самой смерти Пушкина считали его недопустимым. Только неожиданный случай дал ему некоторую долю вероятности (впрочем, в «Записных книжках» тот же Вяземский говорит о «подозрениях почти непроверяемых». — М. М.). Но так как на этот счет не существует никаких юридических доказательств, ни даже положительных оснований, то это предположение надо отдать на суд Божий, а не людской.

Так или иначе, надо признать, что вопрос об авторстве анонимных писем — с их нюансами орфографии, с противоречивыми графологическими экспертизами и поздними обвинениями в адрес напрашивающихся кандидатов — зашел в тупик. Вместе с тем, надо заметить, что простейший сюжет адюльтера, лежащий в основе пасквиля, укоренен в фольклоре и в жанре комедии, восходя к мотивам, более или менее банальным, и к имеющим собственную механику светским сплетням. Однако на него наложились другие, нетривиальные мотивы, связанные с личностями

¹⁰⁷ См.: *Герштейн Э. Г.* Указ. соч. С. 174—175.

¹⁰⁸ См. фактический материал в апологетической книге: *Ермолаев И. Н.* Жизнь и борьба князя Петра Долгорукова. Псков, 2001. С. 6—24, 209—212.

¹⁰⁹ Дуэль Пушкина с Дантесом-Геккереном. Подлинное военно-судное дело. 1937 г. СПб., 1900. С. 77—78. См. также ниже, с. 394—395.

¹¹⁰ *Щеголев П. Е.* Указ. соч. С. 223.

вовлеченных персонажей, порождая мифологизирующие пласты, которые стремятся максимально распространить извечный мотив соперничества царя и поэта, вплоть до внедрения его в области интимной жизни. Прощарская же версия, верная стабилизирующим установкам, всячески лансирует мотивы примирения, покровительства царя и единения его с поэтом, как это в высшей степени проявляется, например, в фальсифицированных рассказах их внука и внучки — вел. кн. Михаила Михайловича и графини Торби (см. ниже).

Важнейший источник сведений о том, что происходило между Пушкиным и царем в последние часы жизни поэта, — знаменитые письма Жуковского и Вяземского (последнее — тому же вел. кн. Михаилу Павловичу) о его дуэли и кончине, немедленно получившие огромную известность. Сведения эти, еще в 1914 г. подвергнутые сомнению Ю. Г. Оксманом с позитивистских позиций¹¹¹, затем, еще в дореволюционных изданиях его книги, оппозиционно мыслящим Щеголевым, потом, разумеется, советским литературоведением, лишь недавно стали получать более адекватную интерпретацию¹¹². Здесь, однако, снова надобно подчеркнуть элементы того, что можно назвать творением мифа или «жизненным мифотворчеством». Содержащиеся в этих письмах сведения с комментариями — о «записке» царя, в которой тот шлет Пушкину *прощенье* (формально — за нарушение слова, см. выше, и за факт дуэли), советует принять христианскую кончину и обещает взять на себя заботу о его семье, а также об ответе Пушкина с пожеланием царю долгого царствования, «счастья в сыне и счастья в счастии России», со словами «мне жаль умереть; был бы весь его» (не без элемента двусмысленности — значит, до сих пор «весь его не был»), — придают эпическое измерение мифу о царе и поэте, вероятно со всею искренностью творимому, в предельной ситуации смерти, и тем и другим. С элементами идеализации, но и с полным пониманием, этот «жизненный миф» был развит и Жуковским, и более сдержанно Вяземским: и тот, и другой поднялись в этих письмах над любыми практическими задачами и над любыми просветительскими иллюзиями о единстве монарха и поэта (политический, дипломатический, литературный и материальный подтекст их писем, несомненно присутствующий, имеет с этой точки зрения лишь второстепенное значение). Мотив *примирения на смертном одре* поэта с царем и царя с поэтом (подразумевающий предшествующее противостояние) не только поднимал их отношения до уровня древнего мифа, но и глобально снимал, не столько для самого царя, сколько для «трона», может быть, смутно осознаваемую Николаем I *вину за «неправое гоненье»* поэта (которое сознательно он, конечно, считал провоцировавшимся самим поэтом), а для поэта — всю унижительную для него сторону отношений с престолом

¹¹¹ Оксман Ю. Г. Апокрифическое письмо императора Николая к Пушкину // Новые материалы о дуэли и смерти Пушкина. Пб., 1924. С. 53—73.

¹¹² См. статьи Я. Л. Левкович, Р. В. Иезуитовой и С. Л. Абрамович, опубликованные к 150-летию со дня гибели Пушкина в кн.: Пушкин. Исследования и материалы. Т. XIII. Л., 1989. С. 146—185.

и с самим царем, включая столь болезненные мотивы анонимных писем; это была та *милость*, обоюдная и свободно даруемая, к которой Пушкин не уставал призывать царя на протяжении всего его царствования; он умер, как «царю наперсник, а не раб». Только на этом уровне могло осуществляться единение царя и поэта, присутствовавшее в народном сознании — в том же письме Вяземский замечает, что много раз слышал, как люди, приходившие к гробу Пушкина, говорили: «Жаль Пушкина, но спасибо *Государю, что утешил его*» — этот «жизненный миф» объединял народ с монархом лучше любой оды. Еще выразительнее реплика кучера, приведенная Вяземским в том же письме: на его вопрос «Жаль тебе Пушкина?» тот отвечал: «Как не жаль? *Все жалеют*, он был умная голова: *этаких и Государь любит*». Добавим, однако, что все это не помешало царю скомкать похороны, поскольку, как сказано в опубликованных Щеголевым выдержках из «отчета Бенкендорфа по своему учреждению в форме “обозрения расположения умов и т. д.” за 1837 год», «не относились бы эти почести более к Пушкину-либералу, нежели к Пушкину-поэту» и «народное изъявление скорби о смерти Пушкина представляло [бы] некоторым образом неприличную картину торжества либералов»¹¹³. Для разбора пушкинских бумаг царь приставил к Жуковскому жандармов, а в письме к сестре, Марии Павловне, великой герцогине Саксон-Веймарской (гораздо более сдержанном, чем письмо, отправленное накануне вел. кн. Михаилу Павловичу — высказывалось предположение, что письмо Марии Павловне писалось с целью повлиять на европейское общественное мнение, что, по-видимому, преувеличено) говорил о смерти Пушкина как о «событии дня» (*l'événement du jour*), заметного лишь на фоне «отсутствия чего-либо любопытного» (*Je n'ai rien de curieux à te dire ici*)¹¹⁴.

Не менее характерно (опуская детали передачи свидетельства, самого по себе слишком красноречивого) недовольство официоза по поводу пушкинских некрологов, высказанное, в частности, М. А. Дондуковым-Корсаковым, адресатом известной эпиграммы Пушкина, редактору «Литературных прибавлений к “Русскому инвалиду”» Краевскому, напечатавшему некролог В. Ф. Одоевского, где Пушкин назван «солнцем русской поэзии»:

Что за черная рамка вокруг известия о кончине человека не чиновного, не занимавшего никакого положения на государственной службе? «Солнце поэзии!» Помилуйте, за что такая честь? «Пушкин скончался... в середине своего великого поприща!» Какое это такое поприще?.. Разве Пушкин был полководец, военачальник, министр, государственный муж?! *Писать стихи еще не значит проходить великое поприще!*¹¹⁵

¹¹³ Эйдельман Н. Я. Указ. соч.

¹¹⁴ Муза Е. В., Сеземан Д. В. Неизвестное письмо Николая I о дуэли и смерти Пушкина. С. 38—40.

¹¹⁵ Цит. по: Мейлах Б. С. Жизнь Александра Пушкина. Л., 1974. С. 323.

Наконец, даже после смерти Пушкин практически подвергся еще одному политическому обвинению — в создании чуть ли не революционной партии, о которой перепуганный Геккерен, пытаясь придать делу политическую окраску, писал своему министру¹¹⁶. И если действительно четыре года спустя Николай I отозвался на гибель Лермонтова словами «Собаке — собачья смерть», то кн. В. Ф. Одоевский приводит в своем дневнике реплику брата царя, вел. кн. Михаила Павловича, которого он встречает в Баден-Бадене летом 1837 г.: великий князь сочувствует Дантесу, а по поводу гибели Пушкина замечает: «Туда ему и дорога»¹¹⁷.

Односторонний и тенденциозный подход к вопросу об отношениях Пушкина с царем и царской властью свойственен не только русской обличительной критике и тем более советскому литературоведению, но и противоположной «партии», эти отношения идеализировавшей¹¹⁸. По справедливому замечанию Щеголева, «у Пушкина был свой идеал государя — вождя, героя и раба долга, склоняющегося перед законом и интересом государственным»¹¹⁹. Несомненно, что к царской власти Пушкин относился более чем серьезно — гораздо серьезнее, чем она к нему: если для Пушкина, помимо его поэтических прозрений, монархия, как и для Данте, была неотъемлемой частью его историософских концепций, то для нее Пушкин, без всякого преувеличения, недалеко ушел от средневекового скормороха.

История «присвоения» Пушкина царской властью отнюдь не сводится к восходящим к переданным В. Ф. Вяземской словам Николая I об «образумившемся» Пушкине, сказанным приближенным после аудиенции 1826 г.: «Теперь он мой»¹²⁰. В царствование Николая II, когда после трех юбилеев, установки памятника в Москве и речи Достоевского Пушкин стал национальной иконой, отношение меняется — возникает отчетливая тенденция «присвоения» его властью уже не только как поэта, но и как человека, однако, поскольку человеческая ценность продолжает измеряться соответствием традиционным охранительным представлениям, пушкинский образ, под них подогнанный, временами искажается до неузнаваемости. Этот аспект посмертной судьбы Пушкина привлекал внимание исследователей лишь sporadически — так, М. Д. Филин, изучивший дневники председателя Имп. археографической комиссии, издателя «Остафьевского архива князей Вяземских» гр. С. Д. Шереметева, проникательно вскрывает политическую подоплеку усилий Николая II в кампании по «реабилитации» Пушкина «как национального поэта, как гражданина православного государства»

¹¹⁶ См.: Щеголев П. Е. Указ. соч. С. 254—257, 327.

¹¹⁷ Благой Д. Д. Душа в заветной лире. С. 475.

¹¹⁸ Красноречивые примеры — фальсифицированная версия записок А. О. Смирновой-Россет, брошюра Е. В. Петухова «Об отношениях императора Николая I и А. С. Пушкина». Юрьев, 1897.

¹¹⁹ Щеголев П. Е. Пушкин и Николай I. См. выше.

¹²⁰ См. выше.

(в том числе в поисках архивных документов, которые отмежевали бы Пушкина от «Гавриилиады») ¹²¹. Выше мы упоминали слащаво-благодостный пассаж в книге Лакруа о царствовании Николая I. В то же русло вписывается и вышедшая спустя столетие в Париже книга Сергея Космана «Дневник Пушкина. История одного преступления» — несомненная мистификация, включающая беседы автора с Софией Николаевной, графиней Торби, внучкой Пушкина, и ее мужем вел. кн. Михаилом Михайловичем, внуком Николая I, якобы имевшие место в 1928 г. на юге Франции и создающие чрезвычайно уплощенный образ поэта, чьи отношения с царской властью и с обоими царями сводятся к примитивной апологии последних ¹²². Для внучки Пушкина и внука Николая I («в передаче» Космана) поэт — наивный верноподданный, полный восхищения обоими царями, те, в свою очередь, его обожают, Бенкендорф и Нессельроде — его лучшие друзья, в отличие от которых он является закоснелым крепостником, он чуть ли не православный фундаменталист и т. д. и т. п.

Почти в то же самое время другой советский фальсификатор, на этот раз — воспоминаний сына поэта (см. выше), приписывает Александру II Освободителю диаметрально противоположные, но при этом столь же плоские мысли о гибели Пушкина и Лермонтова: «Двор не мог предотвратить гибель поэтов, ибо они были слишком сильными противниками самодержавия и неограниченной монархии, что отражалось на деятельности трех защитников государя — Бенкендорфа, Мордвинова и Дубельта и не вызвало у них необходимости сохранить жизнь поэтам» ¹²³.

Варочем, это уже факт истории «присвоения» Пушкина советской пропагандой и советским литературоведением, делавшими из него декабриста и борца с монархией, слишком памятной, чтобы говорить о ней подробно — достаточно открыть любой школьный учебник до-, а отчасти и постперестроечных времен.

По иронии судьбы, Пушкин не только стал при жизни **beau-frère'ом Дантеса**, который с ним имел, кроме того, отдаленное родство по материнской линии через Мусиных-Пушкиных, и свойственником Геккерена. В потомках он породнился с Дубельтом, начальником жандармского корпуса, за сына которого вышла замуж его младшая дочь Наталия Александровна, потом с большей частью европейских королевских домов — вторым браком она вышла за принца Николая Нассауского, младшего брата герцога Люксембургского (к одной из ветвей семьи Нассау принадлежала, кстати, мать Дантеса), и, наконец, с Романовыми — дочь ее, только что упоминавшаяся внучка Пушкина, стала женой великого князя Михаила

¹²¹ *Филин М. Д.* Император Николай II и Пушкин. Из дневников графа С. Д. Шереметева // О Пушкине и окрест поэта. С. 238, 254.

¹²² См. нашу статью «Детективный Пушкин» в этой книге.

¹²³ *Мацкевич Н. И.* Из неизданных воспоминаний о Пушкине его племянника // Временник Пушкинской комиссии. 1974. М., 1976.

Михайловича, внука Николая I, правнучка вышла замуж за дядю принца Филиппа Эдинбургского, мужа королевы Елизаветы II, и еще лет десять назад я видел портреты обоих прапрадедов — Пушкина и царя, глядящих друг на друга с противоположных стен одной из зал дворца Luton Ноо близ Лондона, до недавнего времени принадлежавшего их потомкам. Праправнук же Пушкина, названный в честь него Александром, погиб во время Второй мировой войны в Африке — «на родине пращура, Абрама Петровича Ганнибала»¹²⁴.

¹²⁴ Фридкин В. Дорога на Черную речку. С. 167.

«ВЫШЕ... АЛЕКСАНДРИЙСКОГО СТОЛПА»*

Данная статья, в сущности, является продолжением предыдущих («Поэзия и власть», «Водились Пушкины с царями...»), в которых мы старались дойти до древних, но не потерявших своей актуальности корней вечного конфликта царя и пророка, властителя и поэта.

В последних строках «*Exegi monumentum*» Гораций призывает Музу увенчать его священным дельфийским лавром; Пушкин, однако, призывает ее быть послушной Божьему велению — «обида не страшась, *не требуя венца*». Между тем среди автопортретов, которые набрасывал Пушкин на полях своих рукописей, есть, в обратной проекции, предваряющие «Памятник» — увенчанные, в подражание дантовским медальонам, лавровым венком¹; заметим, что к венку или венцам, изначально подносившимся богам, потом жрецам, потом царям-триумфаторам, потом победителям на состязаниях, восходит, кстати, и царская корона (ср. *венценосец*, но также *лауреат*, итал. *laurea* — ‘выпускной диплом’ и мн. др.). Венчание венком — своего рода коронация, но и «поэт казнит, поэт венчает».

Мотивы собственно конкуренции или соперничества с обоими царями, царствование которых застал Пушкин, шире — с царской властью, многообразно «заложены» в его стихотворении «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» (далее — «Памятник»), начиная с восходящей к Горацию (*perennius, altius*) сравнительной степени «вознесся *выше*». И Гораций, и Пушкин, хотя и с совершенно различными интенциями, настаивали, что «нерукотворный» поэтический памятник *выше*

* Пушкинский сборник. СПб.: Академический проект, 2006. С. 340—363.

¹ См.: *Эфрос А. М.* Автопортреты Пушкина. М., 1945. С. 152—153; *Алексеев М. П.* Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг...». Л., 1967. С. 127—140; *Иванов Вяч. Вс.* К исследованию архаизмов в «Памятнике» Пушкина // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 415—419. Ср. в 1822 г.: «Так! Музы вас благословили, // венками свыше осеня...» («Друзьям»); «...Где славный Карамзин снискал себе венец...» («Послание цензору»). Заметим, что увенчанные лавровым венком автопортреты постоянно встречаются на полях рукописей Иосифа Бродского.

«рукотворенных» царских: у римского поэта — выше усыпальниц фараонов — «И зданий *царственных* превыше пирамид» (пер. Фета, с сохраненным эпитетом оригинала *regalique (situ)*, симптоматичным образом опущенным и Ломоносовым, и Державиным); у Пушкина же читаем: «вознесся выше он главою *непокорной* // Александрийского столпа» — символа обожествленной царской славы (ниже: «и славен буду я...»)², что возвращает нас к самым истокам древнего конфликта царя и поэта. Примечательно, что накануне дуэли, в которой Николай I был замешан, как минимум, своим бездействием, поэт «с горячностью, которая была вызвана *личными ассоциациями*» (Абрамович), пишет в письме генералу Толю по поводу оклеветанного (хотя скорее — недооцененного) екатерининского генерала Михельсона — «*Гений* с одного взгляда открывает истину, а *Истина сильнее царя*, говорит Священное писание»³ — здесь мы встречаем ту же сравнительную степень (ср. выше), при типологически сходных объектах, что в «Памятнике».

Вопросу кажущейся двусмысленности *Александрийского столпа* — Александровской колонны в Петербурге, либо Фаросского маяка, либо же памятника Помпею в Александрии посвящена обширная литература, среди которой выделяются книги М. П. Алексеева⁴ и О. А. Проскурина⁵. Значение работы О. А. Проскурина состоит в выявлении или подытоживании доказательств, с одной стороны, сакрального смысла монархической и властной символики, с другой — сакрализованных библейскими источниками значений некоторых ключевых слов «Памятника», в т. ч. *нерукотворный* vs. [рукотворенный столп] и *свобода*, что приводит автора к тому же выводу, к которому мы, кажется, подошли совсем с другой стороны: сначала «оба — поэт и власть — оказываются причастными к сакральной сфере. Отношения Поэта и Царя предопределены их единосущной священной природой»; потом — «‘Певец’ оказывается сакральным вне всякой связи с сакрализованной государственной властью, с ‘царством’ — и в этом смысле *противопоставлен* истории государства и государственной власти»⁶.

² Ср. стих Лермонтова «Не мог щадить он *нашей славы*» (о Дантесе и Пушкине, «Смерть поэта»), цитируемую Ю. М. Лотманом дневниковую запись А. И. Тургенева после смерти Пушкина: «Знать наша не знает *славы русской, олицетворенной в Пушкине*». См.: Александр Сергеевич Пушкин. Биография писателя // Лотман Ю. М. Пушкин... Указ. соч. С. 183. См. о мотиве славы, «одном из излюбленных мотивов индоевропейской поэтической речи», и его выражении: Гамкрелидзе Т. В., Иванов Вяч. Вс. Индоевропейский язык и индоевропейцы. Т. 2. С. 834.

³ Пушкин А. С. Полн. собр. соч. в 16 т. Т. XVI. Переписка. 1835—1837. Л., 1949. С. 198. См.: Абрамович С. Л. Предыстория последней дуэли Пушкина. С. 198; Ахматова А. О Пушкине. М.: Советский писатель, 1977. С. 312.

⁴ Алексеев М. П. Стихотворение Пушкина «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...». С. 12—18, 59—76.

⁵ Проскурин О. А. Поэзия Пушкина, или Подвижный палимпсест. М., 1999. С. 270—300 (глава «Империя и свобода»).

⁶ Проскурин О. А. Указ. соч. С. 298.

Однако в поисках денотата оба исследователя исходили из неправильной мотивировки формы *Александрийский* vs. *Александровский*, возводя его — по форме закономерно, но по сути, как мы постараемся показать, ошибочно — к названию города *Александрия*, и истолковывая *Александрийский столп* «Памятника» либо как одно из семи чудес света — Фаросский маяк, либо как колонну Помпея в той же Александрии. Поскольку же здравый смысл требует видеть в пушкинском стихе сравнение прежде всего с петербургским памятником, установленным в честь побед императора Александра I, **русская читающая публика интуитивно**, не вдаваясь в грамматические тонкости, соотносила эту строку с Александровской колонной — недаром Жуковский, готовя стихотворение к публикации в 1841 г., заменил, из цензурных соображений, *Александрийский столп* на *Наполеонов*. Чтобы мотивировать этот перенос значения, О. А. Проскурин, например, прибегает к реальным, но недостаточным для мотивировки этой формы мотивам уподобления Петербурга — Александрии (заметим также, что исследователь совершенно искусственно устанавливает связь между словами «всяк сущий в ней язык» с пасхальным тропарем на основании совпадения единственного служебного слова «сущий»).

Дело обстоит и сложнее, и проще. В пределах русского словообразования от имени *Александр* могут быть образованы лишь простое притяжательное прилагательное **Александрова* колонна (= «колонна Александра», слишком «прозаическое») и *Александровская* колонна — утвердившаяся официальная форма, совершенно регулярная, как *Александровский дворец*, *Александровский парк* в Царском Селе, наравне с формой женского рода — *Александринский* (театр, в честь императрицы Александры Федоровны). Как *Александровская колонна*, памятник фигурирует и в прессе, сопровождавшей его воздвижение и освящение, и в известных по этому поводу письмах. Избранная же Пушкиным форма *Александрийский* возводится отнюдь не к *Александрии*: это скрытый галлицизм, образованный по той же модели, что и *александрийский*, а не *александровский стих*, — от *vers alexandrin* (восходящий к средневековому «Роману об Александре [Македонском]», написанному двенадцатисложным стихом), другими словами, как бы от некоей присутствующей в сознании людей пушкинского времени **colonne Alexandrine* — компактной формулы, которая должна была «проговариваться» в то время наравне с менее удобной для произнесения **colonne (d')Alexandre I*. Более того, в русском языке существуют такие же нерегулярные прилагательные, образованные от греческих мифологических имен мужского рода через посредство прилагательных французских: Олимп — *olympique* — олимпийский, Дионис — *dyonisien* — дионисийский, Лесбос — *lesbien* — лесбийский. Как видим, все они теряют значение притяжательных прилагательных и переходят в качественные (олимпийское спокойствие — спокойствие, присущее обитателям Олимпа, но: «олимпийский чердак» — место субботних литературных собраний у Жуковского в Шепелевском дворце; дионисийское безумие, дионисийское начало — комплекс признаков, отождествляемых с этим богом; лесбийская любовь — любовь, [якобы]

свойственная поэтессе с острова Лесбос, но: *Лемносский бог*, т. е. с Лемноса — Гефест, сброшенный Зевсом с Олимпа на остров Лемнос и там живущий). Эта модель имеет тенденцию к продуктивности: прилагательное *понтийский* уже непосредственно образуется от имени *Понт*, ср. архаизм *музикийский*. Произведенная по этой модели форма «*Александрийский столп*», будучи поэтизмом, противопоставленным *Александровской колонне*, наиболее насыщена семантически: это уже не «столп Александра», а «столп, соответствующий заслугам или славе Александра». Помимо того, на выбор Пушкиным этой формы должна была повлиять ее оптимальная стиливая сочетаемость с архаизмом *столп*, затем, повторим, ее присутствие в сознании поэта в сочетании *александрийский стих* (каковым как раз написан «Памятник») с параномазией *стих: столп*, наконец, ограничения, налагаемые метрикой, преуменьшать значение которых нет оснований. **Александровский столп*, тем более в косвенных падежах, не вписывается в ямб и, как и *Александровская колонна*, вообще «неудобен» не только метрически, но и ритмически. Лишь на этом фоне можно говорить о следующем, хотя и ставшем более популярным, слое подтекстов, связанных с Александрией и «Александрийскими чертогами», которые могут включать реминисценции маяка — одного из семи чудес света, и в особенности колонны Помпея (эта последняя могла бы, помимо прочего, служить оправданием для цензуры).

Что касается церковнославянизма *столп*, в сознании Пушкина не могла не присутствовать смысловая амбивалентность это слова в Библии. Во-первых, это слово в значении «столба», «колонны», «несущей опоры» связывается лишь с «земной», относительной прочностью — на празднике, посвященном языческому жертвоприношению, Самсон, мстя филистимлянам, по молитве обрушивает столпы, «на которых утверждён дом» (Суд. 16:23—31). Во-вторых, начиная с «вавилонского *столпо-творения*», это языческие кумиры, Вавилонская «башня, высотой до небес» (Быт. 11:4), идолы — «столпы в честь солнца будут разбиты» (Иез. 6:4). Наконец, начиная с «облачного и огненного столпа», который вел сынов Израилевых из Египта (Исх. 13:21—22), и вплоть до «Церкви Бога живаго, столпа и утверждения истины» (1 Тим. 3:15) — это Сам Бог или нечто сакральное, им нерушимо установленное (так, он ставит пророка Иеремию «железным столпом... против царей Иуды...»), чтобы возвещать им слово Господа — Иер. 1:18). «Александрийский столп», претендуя, в силу неправомерной сакрализации, на третью область значений, оборачивается столпом во втором значении — «земным кумиром», и нерукотворный памятник другого Александра — поэта, возносится выше него. К тому же самому несоответствию, на выявленном А. Л. Осповатом и Р. Д. Тименчиком фоне несостоятельной конкуренции с подлинным символом столицы — Медным всадником, — оказалась чувствительна и петербургская публика, притом что народное сознание вообще тяготеет к осмеянию памятников-кумиров, к чему располагал и напрашивающийся переход от торжественного, насыщенного библейской семантикой *столпа* к просторечному *столб*. А. Л. Осповат и Р. Д. Тименчик приводят получившую в середине 40-х гг. XIX в. «рискованную шутку профессора

университета В. С. Порошина: “Столб столба столбу”», т. е. столп, воздвигнутый Николаем I — Александру I, и приводят эпиграмму, которую молва «по обыкновению приписывала Пушкину»: «В России дышит все военным ремеслом: // И ангел делает на караул крестом»⁷. При интерпретации пушкинского текста не следует игнорировать подобное сниженное бытование Александровской колонны на уровне городского фольклора, развивающегося и по сей день (розыгрыш перестроечного времени, заключающийся в общественном сборе подписей против якобы намеченного перенесения колонны, как мешающей парадом и демонстрациям, в Александровский сад — 1989; вскоре за тем — первоапрельское сообщение по радио, что под Петербургом находится море нефти и Александровская колонна служит затычкой рвущегося из-под земли фонтана, и т. п.⁸ Примечательно, что за пять дней до назначенных на 30 августа 1834 г. торжеств, посвященных освящению Александровской колонны, на которых по протоколу Пушкин должен был присутствовать, он, взяв отпуск, уезжает в Москву.

Стихотворение писалось на фоне «два года не иссякавшего потока славословий» и Александровской колонне, и обоим императорам: «В виду Александровской колонны сработала традиция полувековой давности», которой отдали дань и юный И. С. Тургенев, и опытный Жуковский, причем колонна, водружение которой, потребовавшее титанических усилий, сравнимо со строительством пирамид, систематически именовалась в этих сочинениях «памятником» или «монументом»⁹. Все это прекрасно понял Гоголь, писавший Жуковскому, автору цензурной замены *Александрийского столпа на Наполеонов* (весьма красноречивой, как и остальные его «парацензурные» поправки), что «Пушкин, чувствуя свое личное преимущество как человека перед многими из венценосцев, слышал в то же время всю малость своего звания перед званием венценосца»¹⁰. Суммируя сказанное выше, можно сказать, что в стихотворении, написанном *александрийским* стихом, поэт Александр Пушкин утверждает, что воздвигнутый им «нерукотворный» поэтический памятник (каковым данное стихотворение является *par excellence*) вознесся выше «рукотворенного» *Александрийского* столпа — памятника неправомочно сакрализованной славе нелюбимого им тезоименитого императора *Александра I*. Поразительно, что противопоставление двух Александров, Пушкина-поэта — Александру I, царю-воину, царю-политикану (с подтверждаемыми вариантами

⁷ *Осват А. Л., Тименчик Р. Д.* «Печальную повесть сохранить...». С. 34—39.

⁸ *Синдаловский Н.* Петербург в фольклоре. СПб.: Журнал «Нева»: «Летний сад», 1999. С. 210—211. Эти сведения, относящиеся к недавнему времени, представляются более надежными, чем многие другие, сообщаемые этим автором.

⁹ *Осват А. Л., Тименчик Р. Д.* Указ. соч. С. 36—38. Напр., у Тургенева: «*Сей памятник огромный горделивый / Благословенному поставлен был, / И Николая век счастливый / Собою сам ознаменил* (см.: Там же. С. 36). См. о литературных откликах на сооружение Александровской колонны также: *Алексеев М. П.* Указ. соч. С. 65—75.

¹⁰ Цит. по: *Алексеев М. П.* Указ. соч. С. 13.

текста злободневными реалиями из жизни последнего) уже присутствует в «горацианском» же стихотворении Дельвига «Пушкину» («Кто, как лебедь цветущей Авзонии...»), обращенном к пятнадцатилетнему поэту¹¹, который и в последующие годы не оставлял царя своим насмешливым вниманием (словами Пушкина в письме Жуковскому в январе 1826 г. — «я не совсем был виноват, подсвистывая ему до самого гроба»). Еще любопытнее, что мотив тезоименитства с царями рефлексирован Пушкиным на уровне следующего поколения, в связи с «Сашкой», его сыном, и цесаревичем Александром: «К наследнику являться с поздравлениями и приветствиями не намерен; царствие его впереди; и мне, вероятно, его не видать... *Посмотрим, как-то наш Сашка будет ладить с порфиородным своим теской; я с моим теской не ладил*»¹²; здесь же — знаменитый иронический пассаж о «трех царях», от которых поэт терпел разного рода притеснения, с заключительной — о Николае I — сентенцией: «...но променять его на четвертого не желаю; от добра добра не ищут». Заметим, что *Сашка* — А. А. Пушкин (1833—1914) — с *порфиородным своим теской*, ставшим императором Александром II, прекраснo «ладил» и был, в частности, его флигель-адъютантом.

Но столетие спустя «солнце Александра», с его амбивалентным значением, станет синтезом историософских и поэтологических рефлексий Мандельштама — поэта, у которого прослеживается мотив «отождествления русской творческой судьбы с жестокой и добровольно принимаемой казнью во имя обновления»¹³.

Отзвук горацианско-пушкинских мотивов можно видеть в четверостишии Ахматовой¹⁴:

Ржавеет золото и истлевает сталь,
Крошится мрамор, к смерти все готово.
Всего прочнее на земле печаль
И долговечней *царственное слово*.

Четверостишие это, хотя и печатавшееся отдельно, составляет последнюю строфу стихотворения «Вкусили смерть свидетели Христовы...», в котором значение «слова» поднимается на качественно иной уровень: апостолы сохранили слова Христа, Бога-Слова.

В пределах четверостишия Ахматовой, хорошо знавшая подлинный горацианский текст (она замечала, что «пирамиды — это не то, что в Риме видно из окошка»), противопоставляет подобно Пушкину *царственное* — sc. поэтическое *слово* — наиболее долговечным материалам: золоту, стали и мрамору (в стихотворении также упоминается *арка* — очевидно, триумфальная арка римского императора).

¹¹ Подробный разбор — Там же. С. 180—195.

¹² Письмо от 22—24 апреля 1834 г. См.: *Пушкин А. С. Письма к жене*. Л.: Наука, 1987. С. 52.

¹³ *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. С. 50.

¹⁴ Указано А. Долининым.

Оба металла соответствуют бронзе (*aes*) Горация, *мрамор* же, материал скульптуры *par excellence*, имплицитует и материал, употребляемый для памятников. Здесь мы видим дальнейшее развитие — вплоть до полной инверсии — старинного противопоставления: горациев поэтический памятник выше «царственных зданий пирамид», памятников фараонам; пушкинский, повторим, — Александрийского столпа, неправоммерно сакрализованного символа *царской же власти*; Ахматова же переносит мотив *царственности* на поэтическое слово, противопоставленное, по долговечности, мрамору памятников.

При сохранении сравнительной степени меняется у Ахматовой и признак, по которому они противопоставлены: место устремленной в небо и тяготеющей к беспредельности вертикальной оси (горцианское *altius*, пушкинское *выше*) занимает «четвертое измерение» — время, долговечность. У Горация этот признак — *perennius* — отнесен к *меди*, традиционному материалу увековечивающих людей скульптурных портретов, и развит в мотиве неподвластности бегу времени (*fuga temporum* — формула, которую Ахматова заимствовала для названия своего последнего сборника «Бег времени»), формах будущего времени и в особенности в мотивах славы, сопряженной с сакральными реалиями римского культа, которая будет возрастать в потомках:

usque ego postera
Crescam laude recens, dum Capitolium
Scandet cum tacita virgine pontifex

(Буду в веках расти, / Возрождаясь, пока в высь Капитолия / Выходит жрец, а за ним дева-молчаливица — пер. Я. Э. Голосовкера) — в ломоносовском и державинском переложениях реалии эти заменены соответственно идеей государственной («Пока великий Рим владеет светом») и национальной («Доколь славянов род вселенна будет чтить»), тогда как Пушкин ставит свою славу в зависимость от существования поэтов — «пока в подлунном мире / жив будет хоть один *пиит*», — по интерпретации Бродского, сохраняющих и передающих поэтический язык от поколения к поколению. У Пушкина временная ось наиболее эксплицирована в мотивах относительного бессмертия («Нет, весь я не умру») и «долготы» («*И долго* буду тем любезен я народу...»). Этот последний мотив мог получить отданное ему преимущество в последней строке четверостишия под влиянием стиха Псалмопевца — «Дому Твоему подобает святыня Господня в долготу дней» (Пс. 92:5), начертанного, кстати, на одном из фронтонов Исаакиевского собора, тогда как на другом читаем другую библейскую формулу — «Царю царствующих» (проезжая однажды мимо собора на такси, Ахматова сказала шоферу, заявившему, что на соборе написано, что он посвящен царю: «а Вы прочтите, что там дальше написано»). Слова же «в долготу дней» Ахматова употребляла в дедикациях на своих книгах, которые дарила близким людям.

ДЕТЕКТИВНЫЙ ПУШКИН, или «ИСТОРИЯ ОДНОГО ПРЕСТУПЛЕНИЯ»*

Работая над статьей *Поэзия и власть*¹, я познакомился с книгой Сергея Космана *Дневник Пушкина. История одного преступления*, экземпляр которой нашелся в библиотеке Славянского отделения Страсбургского университета. Книга эта, производящая весьма странное впечатление, заслуживает, как мне показалось, некоторого внимания по нескольким причинам. Во-первых, хотя в зарубежной пушкиниане она упоминается как «нашумевшая», «популярная с детективным сюжетом»², сегодня о ней уже почти никто не помнит, а в России, где вскоре после ее выхода она вызвала заказную отповедь журналиста, напечатанную в одиозном журнале «Отчизна»³, она и вовсе не известна; во-вторых, даже в детективной своей части, связанной с мифическими пушкинскими дневниками, она может представлять некоторый историографический интерес; в-третьих, не исключено, что кто-нибудь из читателей, заставших автора, сможет что-то добавить к моим наблюдениям и разрешить в какой-то мере мое, и, вероятно, не только мое, недоумение по поводу этой книги; наконец, в-четвертых, она красноречиво свидетельствует о динамике отношения к Пушкину в высших и придворных кругах — во всяком случае, о представлениях по поводу того, как оно менялось, — но об этом ниже.

На титульном листе книги значится, что она издана в Париже в 1970 г., напечатана в Лувене в Бельгии, а на последней странице указан адрес автора: Prof. Dr. Serge Kosman, Ryckmansstraat, 32, 2020 Antwerpen, Belgique. Там же — данные

* De la littérature russe. Mélanges offerts à Michel Aucouturier. Paris: Institut d'études slaves, 2005. P. 411—424.

¹ См. выше в этой книге.

² *Альтиуллер М. Г.* Между двух царей. Пушкин 1824—1936. СПб.: Академический проект, 2003. С. 224.

³ *Коровин В.* Что сказали о Пушкине София Николаевна и Михаил Михайлович // *Отчизна*. 1973. № 9. С. 19—22, № 10. С. 20—22. Книгу, напротив, приветствовали парижская «Русская мысль» и «Возрождение».

еще об одной небольшой книжке того же автора: *Маяковский, Миф и действительность*, Париж, 1968; кроме того, Косман, несомненно много сделавший для преподавания в Бельгии русского языка, выпустил несколько учебников⁴. Желая что-то узнать об авторе, я обратился к старейшим из знакомых русских эмигрантов в Бельгии, но они ничего о нем не знали за вычетом того, что такой человек был, что он преподавал в Антверпене русский язык, но в русских кругах появлялся мало; говорили о парадоксальном сочетании в нем русского самосознания и привычек польского дворянина. Э. Вагемансу принадлежит статья о Космане, из которой мы узнаем, что он родился в 1903 г. в Западной Белоруссии, до 1928 г. сохранял польское подданство, окончил в Антверпене Высшее государственное коммерческое училище и, получив в 1935 г. докторскую степень, в нем проработал всю жизнь⁵. Умер он в 1973 г., оставив несколько неизданных исторических трудов, а также книгу о жизни и творчестве Есенина. Свою обширную русскую библиотеку (более 6 тысяч томов) он завещал Городской научной библиотеке в Антверпене.

Между тем в книге «Дневник Пушкина» мы читаем, что автор окончил гимназию в Вильне и там же приобрел первоиздания пяти книг Пушкина, происходящих из особняка в Моркутье (точнее, Маркучай, виленская окраина), принадлежавшего сыну поэта Григорию Александровичу; остальных книг из распродававшейся его библиотеки он в то время купить не смог, но, оказавшись за границей и, по всей видимости, уже располагая средствами (в Каннах он якобы живет в отеле «Карлтон»), он пишет в Вильну знакомому, прося его купить «все книги пушкинского времени, которые имеются у букиниста».

Эта небольшая (около 150 страниц) книжка построена как детектив или как сценарий голливудского фильма. Она начинается со сцены убийства в Брюсселе, накануне немецкого вторжения в 1940 г., некоего Николая Антонова, француза по натурализации, женщиной, проживавшей по поддельным документам на имя Анны Савицкой, покончившей после этого самоубийством. В архивном деле, хранящемся в брюссельской полиции, автор впоследствии обнаруживает показания соседей о том, что ночью, спустя несколько суток, в квартиру проникли двое неизвестных, а также протокол судебного пристава о продаже с аукциона имущества покойных, в том числе трех пакетов русских книг.

Следующая глава, под названием «В Каннах с Дягилевым», возвращает читателя в 1928 г. Автор (учитывая почти наверное вымышленный характер всей истории, его правильнее было бы называть героем книги, написанной от первого лица), очевидно недавно приехавший из Вильны, выходит на балкон гостиницы

⁴ Среди них: *Serge Kosman. Grammaire russe*. Bruges, 1948; *Serge Kosman. Le russe est une langue facile: manuel de langue russe*. 2 v. 3-ième ed. Bruges: Verbeke-Loys, 1950. См.: *Ронин Вл.* Русский язык в Бельгии // *Slavica Gandensia*. 1997. P. 9—32. Приношу благодарность автору этой статьи, обратившему мое внимание на этот сборник.

⁵ *Вагеманс Э.* Антверпенский профессор Сергей Косман // Там же. С. 73—79. Меня удивила грубая и высокомерная реакция этого брюссельского профессора, к которому я обратился в надежде получить дополнительные сведения о Космане.

со свежим номером парижской газеты, в которой напечатан портрет Дягилева в связи с устроенным «англичанкой графиней Торби» благотворительным спектаклем «Русских балетов Монте-Карло», на котором он побывал накануне. Камера плавно скользит по направлению к соседнему балкону, на котором стоит сам Дягилев, который забыл завести часы и спрашивает у русского соседа, который час. Дождавшись его в холле, автор берет у него автограф, и они тут же вместе отправляются на прогулку по Круазетт. Разговор заходит о Пушкине (автор хвалится перед Дягилевым, что у него есть пять книг из пушкинской библиотеки), и тот, сам будучи увлеченным собирателем редких книг и автографов, начинает подробно рассказывать ему историю потомков Пушкина. Он ее доводит до внучки поэта Софии Николаевны, которая есть никто иная, как графиня Торби, живущая в Каннах на вилле Люна Нова вместе со своим мужем, великим князем Михаилом Михайловичем, внуком Николая I. По просьбе автора Дягилев его им представляет, правда, тот оговаривается, что впоследствии злые языки говорили, что Дягилев это сделал из расчета, что в благодарность за это тот ему уступит пушкинские первоиздания, ожидаемые им из Вильны. Чета принимает гостей с большим радушием, немедленно предьявляет им письма Пушкина и приглашает автора запросто у них бывать. Тот откликается на приглашение и записывает разговоры с ними, что составляет содержание следующей, третьей главы, занимающей добрую половину книги.

В ходе этих разговоров возникает тема «дневников Пушкина» (чем обеспечен переход к носящей это название четвертой главе) — тысячестраничной рукописи, якобы перебеленной Пушкиным и до самой революции будто бы пролежавшей под спудом в Румянцевском музее, потом оттуда выкраденной и вывезенной за границу (французское название книги Космана на ее корешке — *Journal intime de Pouchkine*). «Где же теперь эти дневники?» — спрашивает автор. «Они находятся в надежных руках», — отвечает с улыбкой София Николаевна (с. 108). Он еще не знает, что не то дневники, не то их копия находятся у ее кузины Елены Александровны, дочери Александра Александровича Пушкина, у которой их безуспешно пытались купить сначала Модест Гофман, потом Серж Лифарь — действие переходит из Константинополя в Гельсинфорс, потом в Брюссель, моментами счастье уже так возможно, но то не хватает денег, то дневники в последний момент уходят из-под носа. С Еленой Александровной — тоже, разумеется, совершенно случайно, и уже на ее смертном одре — автор знакомится, приехав в 1943 г., с большими трудностями, из оккупированной Бельгии в оккупированную Францию, чтобы в Ницце навестить своего друга, лежащего на соседнем смертном одре. Елена Александровна, хоть и «очень плоха», успевает доложить автору, что накануне визита Гофмана продала дневники другому человеку, предложившему за них гораздо большую сумму, но в тот момент, когда автор хочет спросить его имя, входит сестра со шприцем, и он вынужден убраться. Весь следующий день он проводит в Грассе у Бунина, а через день, когда он возвращается к Елене Александровне, та находится «в полубессознательном состоянии» и его уже не узнает. Правда, благодаря ей

дневники, как уже упоминалось, успели раздвоиться: в прошлый раз она все же успела сообщить, что у нее была лишь копия, подлинник же ее отец отдал в Румянцевский музей (стало быть, о нем говорила графиня Торби, а Гофман и Лифарь охотились за списком).

Следующая остановка, предваряемая спасительным «на ловца и зверь бежит», — Париж, 1957 г. Автор, опять «случайно», знакомится у своих друзей с разговорчивой дамой, которая оказывается не кем иной, как матерью убитого в Брюсселе Николая Антонова. После пушкинского юбилея 1937 г. в Брюсселе распространяются слухи, будто дневники хранятся у одной русской дамы, получившей их в двадцатые годы в Лондоне от внучки Пушкина (т. е., очевидно, «подлинные», и от Софии Николаевны — Елена Александровна, продав свою копию в Константинополе, надолго уехала в Африку). Дама эта вышла замуж за богатого бельгийца Стивенса, вскоре овдовела, и протеже Николая, найдя в газете объявление, что русская дама в Брюсселе (ею оказывается именно госпожа Стивенс) ищет шофера, посылает к ней Колю с заданием тайно «сфотографировать рукопись» (заметим, что даже если Колю-шофера оснастили шпионской техникой того времени, то пересъемка рукописи в тысячу страниц все равно должна была бы занять много часов). Но прежде чем он успевает это сделать, г-жа Стивенс умирает, а Колю убивает некая женщина, с чего, как мы помним, начинается книга. Особняк же г-жи Стивенс, вскоре реквизированный немцами, после освобождения Брюсселя разграблен местными жителями, а после войны, в интересах детективного сюжета, и вовсе скрыт.

Но неутомимый автор на этом в своем расследовании не останавливается. Он находит отставного чиновника, который вспоминает, что женщина — убийца Антонова — была причастна к советской шпионской организации, а до этого училась в католическом институте в Антверпене. В институте он выясняет, что в 1922 г. туда поступила некая княжна Вера Торадзе, потом находит ее подругу — Валентину Скворцову, которая ему рассказывает ее историю. Незадолго до окончания курса Веру выгоняют из института за кражу драгоценностей у богатой подруги (социальный мотив: подруги нищей княжны принадлежат к богатой буржуазии, которой она завидует и которую ненавидит). Социальный мотив сменяется политическим: Вера начинает ходить на коммунистические собрания и становится яркой большевичкой. В нее влюбляется «богатый иностранец», который как-то раз со сна с ней заговаривает по-русски, и ему приходится признаться, что он советский шпион. Он зачем-то снабжает ее фальшивыми документами и поручает ей выкрасть все у той же г-жи Стивенс «какие-то бумаги», поступив к ней компаньонкой (штатные места у г-жи Стивенс неисчерпаемы). В ее доме она, по всей очевидности, знакомится с Колей Антоновым, которого потом убивает, судя по всему, чтобы завладеть этими «бумагами», т. е. дневниками Пушкина, которые тот, надо думать, захватил после смерти хозяйки, потом кончает с собой. Читатель сам должен сделать умозаключение, что двое неизвестных, проникших ночью в квартиру, где произошли убийство и самоубийство, — советские шпионы: в обширном примечании автор

прослеживает историю пяти советских разведчиков, входивших в организацию «Красный оркестр» и работавших в Бельгии в 1939 г. Красной краской наливаются и след дневников.

Помимо общей неубедительности всей истории, в ней, по неопытности автора, много фактических неувязок. Неприятности начинаются буквально с первых строк. Автор датирует свою встречу с Дягилевым, потом с графиней Торби и ее мужем весной 1928 г. (с. 7). Однако София Николаевна умерла в Лондоне за полгода до этого времени — 14 сентября 1927 г. Нетрудно установить и источник всей истории, начало которой приурочено к благотворительному спектаклю в Каннах (на самом деле в Ницце и устроенному не графиней Торби, а ее мужем), в котором участвовали артисты дягилевских «Русских балетов Монте-Карло»: о нем пишет Серж Лифарь, ошибочно датирующий его 30 марта 1928 г. вместо 1927 г.⁶ Маловероятно, чтобы автор, если бы он независимо вспоминал те же события, сделал ту же самую хронологическую ошибку, что и Лифарь. Поскольку же Лифарь говорит о них именно в связи с интересом Дягилева к пушкинским письмам, принадлежавшим графине Торби и после ее смерти к нему перешедшим, то именно этот пассаж, вероятно, и лежит в основе надуманного детективного сюжета, который, кроме того, позволил автору, устами Софии Николаевны и вел. кн. Михаила Михайловича, представить благодно-постный образ «образумившегося» Пушкина (о чем ниже).

Это не единственная неувязка с хронологией. В конце 50-х гг. автор добирается и до родителей мужа госпожи Стивенс. Если в двадцатые годы их дочь была близкой знакомой «внучки Пушкина», т. е. графини Торби, причем настолько, что та доверила ей дневники, то вряд ли тогда ей могло быть менее тридцати лет. Спустя же десять — пятнадцать лет, когда она вышла за г-на Стивенса, ей было бы около сорока, и едва ли меньше — ее мужу: таким образом, в момент встречи с автором его родителям (по крайней мере, отцу), бодро рассказывающим незнакомцу о неудачном браке покойного сына, было бы уже под девяносто.

Еще одна несообразность: девичьей фамилии невестки, которую они не приняли, они не помнили, зато запомнили, что венчание происходило в русской церкви на юге Франции. Для этого мужу г-жи Стивенс нужно было принять православие, что было тогда достаточно необычно. Похоже, что это обстоятельство введено, чтобы зарезервировать возможность установить девичью фамилию г-жи Стивенс, пересмотрев «метрические книги за те годы русских церквей в Ницце, Каннах и Ментоне, а также в соседнем Сан-Ремо» (с. 116), чего дотошный автор, однако, так и не удосужился сделать, и этот мотив повисает в воздухе. Еще деталь:

⁶ *Serge Lifar. Serge Diaghilev, his Life, his Work, his Legend.* New York: Putnam's Sons, 1940. P. 330—331. На хронологическую ошибку Лифаря, повторенную дягилевским режиссером С. Л. Григорьевым, обратил внимание английский историк балета Ричард Бакл: *Richard Buckle. Diaghilev.* London: Weidenfeld and Nicholson, 1979. P. 580, note 11, cf. p. 481; *Grigoriev S. L. The Diaghilev Ballet. 1909—1929.* London: Constable, 1953.

Коля Антонов, который изначально был балетным танцовщиком, шофером становится после того, как в результате автомобильной катастрофы сломал обе ноги и повредил себе «спинной хребет» — однако в 1940 г. он возвращаться из Бельгии во Францию не хотел, боясь призыва в армию — и это несмотря на то, что уже был инвалидом! В автомобильной же катастрофе гибнет, кстати, и муж г-жи Стивенс, которого автору понадобилось убрать с дороги.

По всей видимости, история, изложенная автором, вписывается в обширное мифотворчество, связанное с «перебеленными дневниками Пушкина», столь же мифическими.

Вернемся, однако, к имеющим собственный интерес разговорам автора с внучкой Пушкина и великим князем, якобы им записанным. Как уже говорилось, автор пользуется приглашением «запросто» бывать у Софии Николаевны и Михаила Михайловича и даже заводит тетрадь, в которую каждый вечер, вернувшись домой, заносит «все, что говорилось в тот день о Пушкине». «Увесистая тетрадь, в которую он уже много лет записывал свидетельства современников о Пушкине и о людях, с которыми Пушкин встречался», имеется и у великого князя, который ее «приносил иногда в гостиную» и откуда вместе с Софией Николаевной читал ему выписки; эти выписки автор потом *восстановил по первоисточникам* (с. 21; курсив мой. — М. М.). Поскольку же беседы были беспорядочными, автор, *стремясь к связности изложения*, впоследствии расположил произведенные записи «*в некоторой последовательности*, сгруппировав их, так сказать, по темам». Это «стремление к связности», вкупе с «восстановлением по первоисточникам» читавшихся выписок и расположением их «*в некоторой последовательности*», само по себе звучит достаточно подозрительно: даже если какие-то беседы и имели бы место, трудно было бы сказать, что и в какой мере «восстановлено», что домыслено и что придумано.

Темы, по которым автор сгруппировал свои «записи», соответствуют десяти разделам главы «Вечера на вилле Люна Нова»:

«Я нашел Бога в своей совести и в природе, которая говорила мне о нем»

«Я никогда не проповедовал ни возмущений, ни революций — напротив»

«Бояр старинных я потомок»

«Остерегайтесь уничтожить рабство»

«Сумасшедшие, разве такая махина, как Россия, может жить без самодержавия»

«Поляков надобно задушить»

Александр I

Николай I и Н. Н. Пушкина

Воронцов, Николай I, Бенкендорф

«Судьбы неумолимой неотвратимые шаги»

Уже из одного перечисления этих тем легко заметить тенденциозность автора, сводящего сложнейший вопрос об отношениях Пушкина с царской властью и с обоими царями к примитивной апологии последних. Такая односторонность,

с положительным либо отрицательным знаком, издавна свойственна не только русской обличительной критике и тем более советскому литературоведению, но и противоположной «партии», эти отношения идеализировавшей⁷. Для внучки Пушкина и внука Николая I («в передаче» Космана) поэт — наивный верноподданный, полный восхищения обоими царями, те, в свою очередь, его обожают, Бенкендорф и Нессельроде — его лучшие друзья, в отличие от которых он является закоснелым крепостником, он чуть ли не православный фундаменталист и т. д. и т. п.

Невероятность того, что все сведения, приведенные в книге, могли бы восходить к разговорам с внучкой Пушкина и ее мужем, поверяется малоправдоподобными пассажами наподобие: «— Ответ на Ваш вопрос о “Гавриилиаде” мы находим у Бартенева, — сказала София Николаевна. — Вот что он пишет» (далее следует длинная цитата), а по поводу «Бориса Годунова» тут же цитируются письма Пушкина Плетневу или Хитрову. Ради эффектной формулы эрудированный автор заставляет Софию Николаевну цитировать, на этот раз без ссылки, опубликованные в 1874 г. в «Русской старине» **насквозь фальшивые воспоминания** А. А. Иваницкого, убеждавшего Пушкина, захандрившего после отказа Николая I по поводу его ходатайства зачислить его в действующую армию на Кавказе в 1829 г., что отказ этот вызван боязнью подвергнуть опасности «царя скудного царства родной поэзии». Невероятным выглядело бы и предположение, что книга не является в полной мере фальсификацией, а опирается в своей основе на какие-то разговоры с графиней Торби и ее супругом, которые могли бы в этом случае восходить к устной семейной традиции и, может быть, даже к неизвестным записям рассказов матери графини Торби — графини Наталии Александровны Меренберг, дочери Пушкина, а через нее к Наталии Николаевне⁸.

Если, однако, представить себе, что автору откуда-то было известно, что у вел. кн. Михаила Михайловича действительно имелась названная «увесистая тетрадь», то такой документ представлял бы несомненный интерес. Невольно продолжая детективную линию книги, я на всякий случай обратился в Лондоне к внучке Софии Михайловны и Михаила Михайловича, леди Джорджине Кеннард (праправнучке Пушкина), однако та ничего не знала ни о тетради, ни о судьбе бумаг своего деда, пережившего на полтора года свою жену и умершего в Лондоне 26 апреля 1929 г.

Как бы то ни было, этот довольно бойко написанный детективный роман, который легко поддается формальному анализу с точки зрения проповедских функций персонажей волшебной сказки, может служить образцовым примером механизмов порождения вокруг пушкинской мифологии. По крайней мере, к появившимся спустя четверть века «Тайным запискам Пушкина» Армалинского роман этот

⁷ См. ниже, примеч. 22.

⁸ Как, например, опубликованная С. Шпицером подлинная «Беседа М. П. Семевского с дочерью Пушкина, графиней Н. А. Меренберг». См.: Новые материалы о дуэли и смерти Пушкина. Пг.: Athenaeum, 1924. С. 126—130.

относится примерно так же, как детектив Агаты Кристи — к какому-нибудь поронокомиксу.

В наших предшествующих статьях, вошедших в этот сборник, мы старались показать, что Поэт — владыка в своем собственном царстве, царстве поэзии: царь традиционно воспринимается как помазанник земной, поэт же осознает себя как пророк, внушаемый свыше. Поэт и царь становятся соперниками тогда, когда тот или другой заходят в чужие владения: первый — вмешиваясь в «дела земных владык», второй — стремясь подчинить себе свободную музу, ибо власть царская и власть поэтическая принадлежат разным мирам. Что же касается книги Космана, заметим, что, даже не являясь фиксацией подлинных разговоров с Софией Николаевной и Михаилом Михайловичем, ни хотя бы их реконструкцией с известной долей отсебятины, а будучи, по всей вероятности, всего лишь их стилизацией, книга интересна изменившейся с пушкинских времен перспективой, в какой отношения «царя и поэта» представляются в ней внучкой Пушкина и внуком Николая I. Если при жизни Пушкин воспринимался двором по модели «хороший поэт, но плохой/опасный человек», то спустя столетие после его гибели, когда он, повторимся, стал «национальной иконой», он стал в их глазах благонамеренным верноподданным.

Сергей Косман, устами внучки поэта и внука царя, создает фальсифицированный и чрезвычайно уплощенный образ поэта⁹. Совершенно аналогичным образом, в 1977 г. во «Временнике пушкинской комиссии» появилась статья Н. И. Мациевича, посвященная неизданным воспоминаниям А. А. Пушкина, якобы записанным в семидесятые годы его двоюродным братом А. Л. Пушкиным, родным племянником поэта. «В целях конспирации записи сделаны на английском языке синим карандашом поверх печатного текста», а также на свободных местах страниц шестого тома Полного собрания сочинений Пушкина под редакцией Г. Н. Геннадиди (2-е изд., 1871), с экслибрисом А. А. Пушкина и позднейшими владельческими знаками. Том этот принадлежит автору статьи и попал к нему, видимо, случайно. Автор приводит в переводе на русский язык отрывки этих воспоминаний, в которых, в частности, передано мнение Александра II о Пушкине, изложенное в 9 пунктах, среди них:

Под влиянием Жуковского мы чувствовали симпатию к А. С. Пушкину, но после стихотворения «Вольность» (т. е. знакомства с его публикацией Герценом в 1856 г.? — М. М.) мнение наше изменилось. Будучи наследником престола, я имел встречи с Пушкиным, но каждая встреча отдаляла поэта от двора. Казалось, поэт не скрывает своего пренебрежительного отношения и ко двору, и к окружавшим поэта верноподданным государя. Никто не может отрицать, что поэзия Пушкина плохо действовала на поведение молодежи... Мнение наше тождественно с мнениями защитников трона и глав русского государства — Александра Благословенного и в Бозе почившего родителя

⁹ Ср. в этой книге статью «Водились Пушкины с царями...», особ. с. 132—133.

нашего, Николая Павловича... Мы сожалеем о гибели поэтов Пушкина и Лермонтова: они могли быть украшением двора и воспеть самодержца.

К сожалению, иллюстрирующие статью факсимильные воспроизведения трех страниц с английским текстом, написанным типичным «советским» почерком послевоенного времени, а также язык и стиль оригинала не оставляют сомнений, что «воспоминания» являются фальсификацией — неизвестно лишь, самого ли автора статьи или же он, приобретя книгу с записями, по наивности в них поверил.

Эффектно представленные, но безусловно фальсифицированные разговоры о Пушкине с его внучкой и с внуком Николая I, к чему добавляется беллетризованная история поисков мифических пушкинских дневников, позволяет в какой-то мере отнести подзаголовок книги — «История одного преступления» — в первую очередь к ней самой.

НЕМНОГО «ДАНТЕСОВЕДЕНИЯ»*

Волею судеб мне довелось на старости лет почти что переселиться из Петербурга, где все говорит о Пушкине и где я жил в пяти минутах от дома, в котором он жил и умер и мимо которого я с детства проходил каждый день, — в Эльзас, на родину Дантеса, похороненного в Сульце неподалеку от Страсбурга. Хотя в Сульце я «в знак протеста» не заезжал ни разу, внимание мое стало поневоле задерживаться на личности этого искателя приключений, названного Набоковым «красивым тупицей по имени Жорж Дантес, приволокнувшимся за его [Пушкина] женой; молодым авантюристом, полным ничтожеством, который, возвратившись во Францию, пережил его на полвека, чтобы затем со спокойной душой умереть восьмидесятилетним стариком и сенатором»¹. Заметим, что «ничтожество», «пустота» Дантеса, наряду с «остроумием» (о чем ниже) — одна из ключевых его характеристик и в позднейших мемуарах, и в последующей литературе². Согласно же недавнему ироническому комментарию, для современного обывательского сознания Пушкину, как «нашему всему», Дантес противостоит как «“наше ничто” (или даже, если учесть иностранное происхождение Дантеса, “не наше ничто”»³.

* Сокращенный вариант: Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 262—270.

¹ *Набоков В.* Пушкин, или Правда и правдоподобие // *Набоков В.* Лекции по русской литературе. М.: Независимая газета, 2000. С. 415. Пушкинский подтекст следует, конечно, видеть и в одном из вступительных эпизодов романа Набокова «Защита Лужина», где описана «тучная француженка, читавшая ему [маленькому Лужину] вслух “Монте-Кристо” и прерывавшая чтение, чтобы с чувством воскликнуть “бедный, бедный Дантес!”... Бедный, бедный Дантес не возбуждал в нем участия» (эта деталь носит, по всей видимости, автобиографический характер).

² Александр Карамзин, за два месяца до того бывший шафером на свадьбе Дантеса, в письме своему брату Андрею в Рим от 13 (25) марта 1837 г. отзывается о нем как о «*gaçon de rien*» («пустой мальчишка»), «*entièremment nul*» («совершенное ничтожество»). См.: Пушкин в письмах Карамзиных 1836—1837 годов. М.; Л., 1960. С. 190, 309.

³ *Кондратович В.* Поэт и денди // Дантес. <http://femme-terrible.com/dantes/number-one/poet-i-dendi/>

Результатом моих наблюдений явилась серия заметок как бы из области «дантесоведения» (термин, насколько мне известно, был пущен в ход Т. Г. Цявловской, им пользовались Н. Я. Эйдельман и Ахматова). Заметки эти охватывают разные моменты жизни и карьеры Дантеса (карьериста *rag excellence*), связанные с Пушкиным и с Россией, кончая своего рода окончательным его торжеством — последней встречей с Николаем I, которая принесла ему сенаторское кресло. Но сейчас я решаюсь предложить вниманию читателя лишь три из этих заметок⁴, посвященные: одна — предыстории Дантеса во Франции и подлинным причинам его эмиграции, другая — пресловутому остроумию Дантеса и восстановлению значения его остроты по поводу Пушкина в еще безоблачные времена, когда он, Растиньяк *avant la lettre*, прибыл, чтобы пленить Петербург.

I. «...бродяга, шуан, заговорщик...»?

Мне уже приходилось писать о странной двусмысленности одной эпатажной выходки Пушкина, в период между окончанием Лицея и ссылкой отдавшего дань романтической тираномании, последним рецидивом которой можно считать реконструированное четверостишие «Восстань, восстань, пророк России..» (1826)⁵. В апреле 1820 г. поэт, претендовавший на то, чтобы обличать и учить царей, «на тронах поразить порок», демонстрировал театральной публике литографированный портрет Луи-Пьера Лувеля, украшенный надписью «Урок царям»⁶: Лувель — фанатик, жаждавший искоренить род Бурбонов и потому заколовший, когда тот выходил из Парижской Оперы, последнего, как он полагал (не зная, что супруга его беременна) наследника старшей ветви рода — герцога Беррийского, графа Шамбора, сына Карла X⁷. Никто, кажется, не замечал зловещего смысла этой пушкинской выходки. По иронии судьбы, Пушкин мог бы заменить эту надпись на другую: «Урок самому себе» — царю поэзии, цареубийцей которого Тютчев, в своем поэтическом отклике на кончину Пушкина («29-е января 1837»), нарек Дантеса.

В самом деле, смерть Пушкина на дуэли можно считать одним из отдаленных последствий убийства герцога: во время Июльской революции 1830 г. восемнадцатилетний Дантес, как и подавляющее большинство учащихся Сен-Сирской военной школы в Париже, принял сторону вдовы убитого, герцогини Беррийской,

⁴ Сокращенный вариант этих заметок под названием «Немного “дантесоведения”» опубликован в сборнике: Шиповник: Историко-филологический сборник к 60-летию Романа Давидовича Тименчика. М.: Водолей Publishers, 2005. С. 262—270.

⁵ См. выше в этой книге статьи «Водились Пушкины с царями...» и «Поэзия и власть».

⁶ Запись А. И. Михайловского-Данилевского со слов Арк. Родзянки. См.: Русская старина. 1890. № 11. С. 505; *Вацуро В.* Пушкинская пора, СПб., 2000. С. 77.

⁷ *Chateaubriand F.-R.* Mémoires touchant à la vie et la mort de Mgr le duc de Berry. Paris, 1920.

ставившей целью возвести на престол их сына, малолетнего герцога Бордоского, которого, после отречения в его пользу Карла X, его деда, легитимисты признали королем Франции. Когда в 1832 г. эти попытки окончательно провалились, а благополучно начинавшаяся военная карьера Дантеса во Франции была загублена, он отправился искать счастья на восток — в Пруссию, а оттуда его взоры обратились в сторону России, традиционно считавшейся раем для иностранцев и оплотом незыблемой монархии, где в годы послереволюционных скитаний искал прибежища и сам Карл X и где Дантес мог в качестве «французского диссидента» спекулировать своим пресловутым легитимизмом. К тому же здесь, в России, у него были дальние родственники по линии матери, урожденной графини Гацфельдт — Дантес был в родстве и свойстве и с Мусиными-Пушкиными, и с Гончаровыми (и тем самым, в еще более отдаленном — с Пушкиным). В Россию Дантес прибыл 8 сентября 1833 г., в Натальин день по григорианскому календарю. При нем было рекомендательное письмо прусского кронпринца Вильгельма Гогенцоллерна, которому он был представлен через своих немецких родственников, на имя директора Канцелярии военного министерства графа Адлерберга⁸.

Проезжая как-то раз через Овернь, я обратил внимание на необычный, круглой формы замок и решил узнать, можно ли его посетить. С этим вопросом я обратился к вышедшему из ворот пожилому человеку в испачканном краской фартуке, которого я принял за садовника, и который на серебристом французском языке пригласил меня войти. Оказалось, что он художник и владелец замка, который называется **Château de Thorgy и который он мне предложил осмотреть. В одной из комнат я заметил гравюру, изображавшую испуганную даму, выглядывающую в окошко темницы, возле которой размахивают оружием воинственные молодые люди. Гравюра называлась «Освобождение герцогини Беррийской из тюрьмы в Блайе» (куда она была заточена после подавления мятежа 1832 г.), и, хотя рисунок делался, конечно, не с натуры, в числе доблестных освободителей заинтересованный взгляд был бы непрочь опознать «шуана» Дантеса, если бы этому не мешали сразу несколько обстоятельств. Во-первых, даже апологетичный биограф Дантеса, его внук Луи Метман, пишет, что дед его, «после того как в течение нескольких недель состоял среди приверженцев, группировавшихся в Вандее вокруг герцогини Беррийской, вернулся к отцу, которого он застал глубоко удрученным политическими переменами, уничтожавшими законную монархию, которой он служил как по традиции, так и по симпатии» (курсив наш. — М. М.)⁹. Во-вторых, к моменту освобождения герцогини из тюрьмы, 8 июня 1833 г., Дантес уже был в Пруссии. В-третьих, 4 (16) августа 1837 г. А. И. Тургенев писал Вяземскому о Дантесе из Киссингена: «Я узнал и о его происхождении, об отце и семействе его; все ложь, что он о себе**

⁸ Щеголев П. Е. Дуэль и смерть Пушкина. СПб., 1999 (далее — «Щеголев»). С. 27—31, 80, с учетом известного очерка внука Дантеса Луи Метмана, там же, с. 329—330.

⁹ Metman L. Georges Charles d'Anthès // <http://febweb.ru/feb/pushkin/serial/pss/pss32902.htm>. P. 293.

рассказывает и что мы о нем слышали... С Беррийской дюшессой он никогда не во-евал и на себя налгал»¹⁰. А впоследствии мне довелось побывать и в самой Блайе, где здание, в котором пребывала «дюшесса», сохранилось по сей день, как и руины замка трубадура Джауфре Рюделя, воспевавшего никогда не виданную им восточную принцессу.

Но еще важнее, что и дело «дюшессы» кончилось вовсе бесславно: в тюрьме, куда герцогиня была препровождена 15 ноября 1932 г., обнаружилась ее беременность — она объясняла ее тайным браком, которым она (якобы?) сочеталась в Италии с маркизом Луккези-Палли из третьестепенной княжеской семьи Кампо-Франко¹¹, на чем ее политическая карьера и закончилась. По словам современника, над герцогиней потешалась вся Европа: из дочери короля обеих Сицилий, вдовствующей принцессы, регентши наследника дома Бурбонов она в одночасье превратилась в итальянскую авантюристку, каких во Франции не терпели. И освобождена она была отнюдь не славными своими сторонниками, а по милостивому решению французского правительства после того, как разрешилась от бремени дочерью в тюрьме. Обстоятельства эти бросают новый, довольно яркий свет на причины эмиграции Дантеса «в далекую Россию»: он не только продемонстрировал свою нелояльность новому режиму (документированную, по крайней мере, в 1830 г. в бытность его в Сен-Сирской школе, которой он по этой причине и не окончил), но и сам объект его легитимистских верноподданнических чувств во Франции был дискредитирован навсегда.

А 27 января 1837 г., в день пушкинской дуэли, болгаринская «Северная пчела» напечатала, во-первых, сообщение из Страсбурга о поединке «на одном острове Рейна» между двумя французскими офицерами (по совпадению, Дантес был родом из Эльзаса), во-вторых, о продаже с публичных торгов библиотеки герцогини Беррийской, пятью годами ранее вернувшейся к своему новому мужу в Италию вместе с родившейся в тюрьме дочерью и сыном, несостоявшимся королем Франции. Продажу этой знаменитой библиотеки, куда входил всемирно известный «Часослов братьев Лимбургских», чьи миниатюры сегодня украшают календари и открытки, можно считать своего рода символом, знаменовавшим окончательное поражение герцогини¹².

¹⁰ Письмо от 4 (16) августа 1837. См.: Пушкин в неизданной переписке современников // Лит. наследство. Т. 58. М.; Л., 1952. С. 148. Письмо опубликовано лишь в отрывках, но, насколько можно судить, сведения восходят к вел. кн. Марии Павловне, супруге Карла-Фридриха Саксен-Веймарского. Это письмо отмечено в комментарии Я. Л. Левкович к сведениям, приведенным Л. Метманом (*Щеголев*. С. 555, примеч. 10).

¹¹ *Price G.* Journal de la captivité de la duchesse de Berry à Blaye (1832—1833) par le Lieutenant Ferdinand Petitpierre. Paris: Emile-Paul, 1904; *Lucas-Dubreton J.* La princesse captive: la duchesse de Berry, 1832—1833. Paris: Perrin, 1925; *Cotton de Bennetot A.* La captive de Blaye: Une évocation de l'emprisonnement de la duchesse de Berry dans la citadelle de Blaye. Bordeaux, par l'auteur, 1984.

¹² См.: *Гроссман Л.* Последний день // Иллюстрированная Россия. 20 февраля 1932. № 8 (354). С. 8.

II. «Pacha a trois queues»

Как известно, Пушкин, познакомился с неудавшимся легитимистом (впоследствии Дантес изменит дому Бурбонов и встанет на сторону потомственных узурпаторов-бонапартистов) летом 1834 г., обедая в ресторане Дюме, и первоначально отнесся к нему с симпатией¹³. Заручившийся рекомендательными письмами принца Вильгельма Прусского, по дороге в Россию пленивший голландского посланника в Петербурге барона Геккерена (с которым затем сожительствовал и коим был усыновлен) и обласканный петербургским светом, Дантес слыл остроумцем¹⁴, и несколько дошедших до нас его шуток эту репутацию подтверждают. Остроты Дантеса строятся преимущественно на каламбурной полисемии — такова его известная шутка, связанная с Пушкиным, однако подлинный ее каламбурный смысл сегодня утрачен. Попыткой восстановления этого смысла и является настоящая заметка.

Спустя некоторое время после свадьбы в петербургском доме Пушкиных поселились переехавшие к ним из Москвы сестры Наталии Николаевны — Екатерина (вышедшая впоследствии замуж за Дантеса) и Александрина (их можно считать своего рода приданым бесприданницы-невесты, а можно их сравнить и с зошенковскими «родственниками со стороны жены», каких в советское время молодые жены, «расписавшись», перетаскивали из провинции на мужнину «жилплощадь»). Так или иначе, Пушкин появлялся в свете с тремя дамами — женой и двумя свояченицами. О том, что этот тройственный женский союз был предметом домашних шуток, свидетельствует фраза в письме Ольги Сергеевны, сестры Пушкина, их отцу: «Александр представил меня своим женам — теперь их целых три»¹⁵. Неудивительно, что необычная картина привлекла внимание и развязного Дантеса. По воспоминаниям Н. М. Смирнова, «красивой наружности, ловкий, веселый и забавный, болтливый, как все французы, Дантес был везде принят дружески, понравился даже Пушкину, дал ему прозвание Pacha a trois queues (трехбунчужный паша), когда однажды тот приехал на бал с женою и ее двумя сестрами»¹⁶.

¹³ Витале С. Пуговица Пушкина. Калининград: Янтарный сказ, 2000. С. 12.

¹⁴ Об остроумии Дантеса можно найти упоминания едва ли не во всех связанных с ним мемуарах — ограничимся несколькими примерами. «И вел. кн. Михаилу Павловичу нравилось его *остроумие*...» — кавалергард А. И. Злотницкий (Сборник биографий кавалергардов, 1826—1908 / Под ред. С. А. Панчулидзева. СПб., 1908. С. 77); «...обладал особенно злым языком... его *остроты* вызывали у молодых офицеров *смех*» — генерал Р. Е. Гринвальд, начальник Дантеса (Там же); «как француз, — *остроумен*, жив, весел» — кн. Трубецкой А. В. Рассказ об отношениях Пушкина к Дантесу // Шеголева. С. 400. Ср.: *Le gaillard tire bien* в «Конспективных заметках Жуковского...» (Там же. С. 284, 516—517). Мемуаристам и их бесчисленным последователям вторит автор статьи «Дантес» в «Брокгаузе и Ефроне»: «Д. ...скорее *остроумен*, нежели умен». Ср. также отзывы о Дантесе в письмах С. Н. Карамзиной.

¹⁵ Пушкин и его современники. Вып. XVII—XVIII. СПб., 1914. С. 168. См.: Ахматова А. Александрина // Ахматова А. А. О Пушкине. Статьи и заметки. М., 1997. С. 136.

¹⁶ Смирнов Н. М. Из памятных заметок // Русский Архив. 1882. I. С. 233.

Постараемся раскрыть полный смысл этой насквозь каламбурной остроты.

Pacha, тур. *pasha*, паша восходит, с усечением, к персидскому *pādīshāh* — с XIII в. почетный титул принцев крови, потом высших сановников в Турции¹⁷; *бунчук* же (тур. *tugh*, франц. — *queue*) — «конский хвост, ниспадающий с наколочника, имеющего форму полумесяца; символ высшей власти; гетманский жезл» (Фасмер, s.v.), «конский хвост на древке как знак власти (гетмана, паши)»¹⁸ — исторически восходит к хвостам яка, обозначавшим у тюрков-кочевников силу, богатство и власть; хвосты эти прикреплялись к древку, вместе с которым составляли своего рода знамя¹⁹. В зависимости от места сановника в иерархии число этих хвостов, которые в торжественных случаях изначально несли впереди него, могло быть от двух до трех, так что титул *pacha a trois queues* является наивысшим. Во Франции, где популяризаторские книги о Турции издавались с XVII в.²⁰, титулатура эта была хорошо известна, особую же популярность она получила в ходе наполеоновских войн на окраинах Оттоманской империи. Слово *паша* употреблялось и самим Пушкиным (*Словарь языка Пушкина* указывает до 30 случаев), в том числе в красноречивом (вероятно, вымышленном) эпизоде сравнения участи властителя и поэта, вложенном автором в уста владыки павшего Эрзерума.

Поверхностный смысл остроты Дантеса сводится к уподоблению поэта, выезжающего в сопровождении *трех* сестер, турецкому *трехбунчужному* паше с его гаремом (впоследствии этот последний мотив получит развитие в развенчанном Ахматовой мифе о сожительстве Пушкина с Александриной Гончаровой, лансированном, согласно Ахматовой, теми же Геккеренами²¹). Сюда, по-видимому, входит и представление о широко известном (к тому же запечатленном в его внешности) экзотическом, условно говоря, «восточном» происхождении Пушкина, правнука «*арана* Петра Великого». В выражении *Pacha a trois queues* Дантесом также анаграммировано, вероятно бессознательно, имя Пушкина, в котором присутствуют те же опорные согласные «п» и «ш», что и в слове «паша», третья же соответствует [к] из второго ударного слова — *queues: PaCHa a trois [Kœ] = PouCHKine*.

Восприятию шутки в этом простейшем смысле способствовало и то, что элементарный ее перевод как *паша с тремя хвостами* воспринимается, исходя из ассоциации русского слова *хвост* с женскими юбками, шире — с навязчивыми или нежеланными спутниками, как памятные нам «наружные наблюдатели» советского времени. Однако во французском языке семантика слова *queue* развивалась иначе: здесь в результате простого метафорического переосмысления оно издавна

¹⁷ Вероятно, в контаминации с тюркским *baskak*. — Encyclopédie de l’Islam. Nouvelle édition. Leiden: Brill, 1993. Т. VIII. s.v. *pasha*.

¹⁸ Словарь тюркизмов в русском языке / Сост. Е. Н. Шипова. Алма-Ата: Наука, 1976. s.v. *pasha*.

¹⁹ Encyclopédie de l’Islam. 2000. Т. X. s.v. *tugh*.

²⁰ Особой известностью пользовалась книга: *Ignace Mouradja d’Ohsson. Tableau général de l’Empire othoman. Paris, 1787.*

²¹ *Ахматова А.* Указ. соч.

приобрело значение *penis, membrum virile*²². Исходя из этого вторичного значения проясняется и второй, прочно забытый смысл всего выражения — «*dux turcicus mentulis cum tres*», что довольно адекватно передается по-русски как «паша с тремя..» или, пользуясь лексикой высоко ценимого Пушкиным Баркова, «паша с тремя елдаками, свайками, салтыками, удами, снастями, рогами, битками, талантами, рычагами, рожками, свирелями, шестами, булавами, шматами, сваями, гусаками, кутаками»²³. Именно этот смысл, придающий шутке острокаламбурное значение, и должен был рассмешить самого Пушкина, далеко не чуждого obsceneй языковой стихии²⁴, который, не говоря о «Тени Баркова» и отмечавшихся в мемуарах устных высказываниях, охотно пользовался obsceneй лексикой в письмах, стихах и эпиграммах²⁵.

Французское слово *queue* ('хвост'), восходящее к латинскому *cauda (cōda)* и осмысляемое, с одной стороны, как 'нечто висящее'²⁶, с другой — как 'край' (ср. 'крайняя плоть'), 'конец'²⁷ (русск. *конец* и *кончик* — 'penis'²⁸), 'окончание'²⁹ — получило значение *penis* еще на уровне латинского этимона³⁰. В современном французском языке оно тем более прочно утвердилось в этом значении в составе триплета *cul — con — queue* с опорным анафорическим [к] и последующими огубленными гласными. В этой связи вспоминается плохая репутация буквы «каппа» у древних греков, объясняемая ее двойным присутствием в слове *κακός* (плохой)

²² Нормативные французско-русские словари этого значения не приводят, однако, в Новом французско-русском словаре Гака и Ганшиной (5-е изд., 1994) в статье «*queue*» 17-е значение — «*груб. половой член*».

²³ По перечню слов, составленному М. А. Цявловским в его «Комментариях» к «Тени Баркова». См.: Пушкин А. С. Тень Баркова: тексты, комментарии, экскурсы / Изд. подгот. И. А. Пильщиков, М. И. Шапир. М.: Языки славянской культуры, 2002. С. 213.

²⁴ См. колоссальный материал в кн.: Пушкин. Тень Баркова. См. также: Панов С. Пушкин и Соболевский в 1826—1827 гг. (К публикации двух стихотворений) // Новое литературное обозрение. 2001. № 52.

²⁵ См. свод цитат в тех же комментариях М. А. Цявловского. — Пушкин. Тень Баркова. С. 213—193.

²⁶ Забавно, что, хотя народная этимология с древних времен связывает *penis* с *pendo* ('висеть' и 'весить'), этот корень дал в санскрите форму *pásah*, разумеется, ничего общего со словом «паша» не имеющую (Ernout-Meillet, s.v. *pēnis*).

²⁷ Поэт-обэриут Александр Введенский осмысляет «конец» как «край коня» («Гость на коне»).

²⁸ Ср. пушкинское: День блаженства настоящий / Дева встретит наконец: / День придет, и на стоящий / Дева сядет на *конец*.

²⁹ В средневековой романской поэтике *cauda* — заключительная конфигурация рифм в составе строфы (этим термином пользуется Данте в «*De vulgari eloquentia*», II, XI, 1, 7; II, XII, 4); упомянем также музыкальный термин «кода» (от итал. *coda*).

³⁰ *cauda (cōda)* 'хвост' — «et par analogie (Cic., Ep. 9, 22, 2, codam antiqui penem vocabant) = *pēnis, peniculus*» (Ernout-Meillet, s. v.). Оба слова, *cauda* и *pēnis*, в архаической латыни взаимозаменяемы: «*pēnis...*, «*membrum virile*» — «*mais aussi 'queue'*» (в этом значении слово *pēnis* вытеснено словом *cauda, cōda*, но в ритуальном употреблении оно его сохраняло — Ibid., s. v.).

и его производных, а также в слове *κακκάω* (какать) и отразившаяся в поговорке *Τρία κάππα κάκιοτα* (три «каппы» наисквернейшие). Эту поговорку приводит в своем сборнике Зенобий (софист II в.) с пояснением — критяне все лгуны, киликийцы — пираты, а каппадокийцы — разбойники, а бл. Августин и вслед за ним Эразм Роттердамский иллюстрируют ее тем, что Корнелий — родовое имя и Суллы, и Цинны, и Лентула. Не является ли это фоном, на котором Ахматова сопроводила строку из «Поэмы без героя» «Ясно всё: / Не ко мне, так к кому же?» ироническим примечанием: «Три “к” выражают замешательство автора» (курсив наш. — М. М.), хотя графически в этом стихе четыре «к», а в слитном произношении — всего два?

Помимо того что обесцененные мотивы у Пушкина и в связи с Пушкиным долго оставались более или менее табуированными, утрате подлинного значения дантесовской остроты могли способствовать по крайней мере три обстоятельства: во-первых, как было показано, в русском языке подобного семантического развития слова *хвост* не произошло; во-вторых, в славянских языках обозначение обсуждаемой тюркской титулатуры, исконно связанной с конскими хвостами, оформилось через крымско-татарский язык как *бунчук* исходя из несколько других, тоже «лошадиных» реалий (*bunčuk*, тур. *bondžuk* — ‘раковины, бусы на шее лошади’, используемые на описанных выше знаменах наряду с конскими хвостами и им «синонимичные»³¹); наконец, третья причина, не менее весомая — деградация французской образованности в России двадцатого века.

Если за свидетельством Н. М. Смирнова (которому мы обязаны знанием рассмотренного каламбура), с его красноречивым *даже* в словах о Дантесе («понравился *даже* Пушкину»), достоверно просматривается атмосфера поверхностной светской благожелательности, то в письме Геккерену, спровоцировавшем вызов, Пушкин писал о позднейшем дантесовском острословии как о «пошлостях, которые тот отпускал» (*les pauvretés qu'il débitait*), и о «казарменных каламбурах» (*calembours de corps de garde*)³². Эти пушкинские определения, повторявшиеся в петербургских салонах после смерти поэта, формировали языковое выражение дуэльной легенды (ср. *армейский каламбур* у Вяземского³³, *площадной каламбур* у Соллогуба³⁴; в письмах С. Н. Карамзиной Андрею Карамзину — *discours de caserne* ‘казарменные разговоры’ и *mauvaises plaisanteries qu'il faisait de temps en temps* — ‘*плоские шутки*, которые он [Дантес] время от времени отпускал’, — т. е. при высылке за границу³⁵).

³¹ Фасмер, s. v.; Шипова, s. v.

³² Пушкин А. С. Письма последних лет. Л., 1969, № 212. С. 165—166. Пушкинское написание слова *calembourg* — этимологизирующее (от нем. имени собств. *Kalemberg*).

³³ Письмо Вяземского вел. кн. Михаилу Павловичу. — Щеголев. С. 245.

³⁴ Пушкин в воспоминаниях современников. М.; Л., 1985. Т. 2. С. 346.

³⁵ Письма С. Н. Карамзиной от 30 января (11 февраля) и от 29 марта (10 апреля) 1936 г. См.: Пушкин в письмах Карамзинных 1836—1837 годов. С. 167, 199, 298, 313.

На фоне прочих каламбуров Дантеса, на которых здесь нет возможности останавливаться, нельзя не подивиться тому, что в перспективе фатальных дуэлей русских поэтов прозвище *Pacha a trois queues*, данное им Пушкину, находит обратную параллель в случае Лермонтова³⁶. В самом деле, поводом к дуэли Мартынова с Лермонтовым послужило прозвище, данное ему последним и содержащее похожий каламбур, настоящий смысл которого и в «мартыноведении», и в лермонтоведении тоже, насколько нам известно, остался незамеченным. По воспоминаниям Э. А. Клингенберг (в замужестве Шан-Гирей), разговаривавшей с Лермонтовым во время домашнего концерта у ее матери, генеральши М. И. Верзилиной, тот, увидев Мартынова, «начал острить на его счет, называя его “montagnard au grand poignard” [горец с большим кинжалом]. (Мартынов носил черкеску и замечательной величины кинжал.) Надо же было так случиться, что когда Трубецкой ударил последний аккорд, слово *poignard* раздалось по всей зале»³⁷. Заметим, что слова, обозначающие холодное (по преимуществу) оружие (*poignard, épée, glavier, couteau* и т. п.) с иной, но столь же очевидной мотивировкой, весьма часто употребляются в том же самом метафорическом значении, что и *queue*³⁸. Лермонтова, по-видимому, забавляла эта двусмысленность, объясняющая неадекватную, казалось бы, реакцию Мартынова, который «побледнел, закусил губы, глаза его сверкнули гневом; он подошел к нам и голосом весьма сдержанным сказал Лермонтову: “сколько раз просил я вас оставить свои шутки *pri damaх*”»³⁹.

III. Сенатор: последняя встреча Дантеса с Николаем I

Признаюсь — дополнительным стимулом обратиться к фигуре Дантеса оказалось для меня то, что один ценимый мною поэт, видимо из духа противоречия, меня убеждал, что Дантес «не такой уж пустой человек» (см. начало этих заметок), если стал французским сенатором, хотя сенаторство его (вообще, что называется, не *grande chose*) Вяземский как раз приводит в подтверждение мерзостности Второй империи⁴⁰, а для Виктора Гюго это один из тех бонапартистов, к кому обращена

³⁶ В общем смысле, не проясняя предлагаемого нами значения лермонтовской остроты и вне связи с *Pacha a trois queues*, а лишь в общей связи с «казарменными каламбурами», на такую параллель обратил внимание Т. Бурмистров в интернетной статье «Соответствия» (<http://tbv/spb.ru.wca/27/php>), посвященной метафизической опасности каламбура и его связи со смертью.

³⁷ Цит. по ст. «Дуэли Лермонтова» в: Лермонтовская энциклопедия.

³⁸ См.: *Rancour-Laferrière D. Some Semiotic Aspects of the Human Penis // Versus: Quaderni di studi semiotici. 24. 1979. P. 37—82.* Мотивировка «острого», «протыкающего» просвечивает и в русском непечатном трехбуквенном слове, этимологически связанном со словом *хвоя*. См.: *Vasmer, s. v.*

³⁹ «Дуэли Лермонтова», *ibid.*

⁴⁰ «Иногда самые, по-видимому, маловажные приметы убедительнее значительнейших явлений. Когда я думаю об участии Наполеона III и о продолжительности настоящего порядка

его инвектива «Сходя с трибуны. 17 июня 1851-го» года из «Les Châtiments»: «Ces hommes qui mourront, foule abjecte et grossière, / Sont de la boue avant d'être de la poussière»⁴¹ — в числе правых депутатов, неистовствовавших во время его четырехчасовой речи в Национальном собрании в защиту конституционных свобод от авторитарных притязаний Луи-Наполеона, Гюго называет в позднейшем авторском примечании к стихотворению и Дантеса, добавляя, что теперь он сенатор с 30 тысячами франков жалованья.

Дуэль с Пушкиным снова погубила карьеру Дантеса — на этот раз в России, но это не значит, что пребывание в России не послужило его возвышению во Франции. Более того, с приобретенным в России знакомством с царем прямо связано и получение им пресловутого сенаторского кресла.

Начнем с того, что, несмотря на разжалование, арест и предание суду Дантеса и немилость, в которую впал Геккерен в глазах царя, консервативная часть общества симпатизировала ему, а вовсе не Пушкину⁴². Ахматова с замечательной ясностью показала, что Пушкин был обречен с того момента, как к неприязни новой аристократии, обиженной насмешками Пушкина, добавились интриги Геккеренов, которым необходимо было показать, что Пушкин рогоносец (добавим — рогоносец худшего толка в силу «намек по царственной линии») и свратитель, а честь Дантеса стала делом чести кавалергардов. Здесь, как нам кажется, и кроется разгадка возможного участия Геккеренов в истории с анонимными пасквилями: для Дантеса это был еще один дешевый способ повысить свой статус за счет выставления Пушкина в смешном виде, поскольку в европейской традиции муж-рогоносец всегда смешон. Добавим к этому, что *sublime passion* Дантеса к жене Пушкина, как она представляется в восприятии современниками и по новонайденным письмам Дантеса Геккерену⁴³, одному из участников любовного уже не треугольника, а квадрата, представляется больше похожей, по слову того же Пушкина, на *tanège*. В глазах петербургского общества Наталия Пушкина должна была играть для Дантеса хорошо известную в европейской культуре роль «дамы-ширмы» «для отвода глаз» от его гомосексуальных отношений с Геккереном, одновременно делая его более «интересным» в глазах высшей знати, неприязнь которой к Пушкину он, будучи прежде всего карьеристом, должен был прекрасно чувствовать.

Совершенно очевидно, что в конфликте Пушкина с Дантесом героем в глазах этой «партии» был не Пушкин, а Дантес. Мы уже приводили записанную

дел во Франции, две приметы удостоверяют меня, что все это ненадежно и непрочно. Нельзя верить в положение, в котором негодай Дантес-Геккерен сенатор, а негодайка Матильда Демидова разыгрывает роль императорской принцессы». — *Вяземский П. А.* Старая записная книжка / Сост., ст. и коммент. Л. Я. Гинзбург. Л., 1927. № 204.

⁴¹ *Victor Hugo*. En descendant de la tribune. Écrit le 17 juillet 1851 // *Les Châtiments*. Livre IV, 6.

⁴² См. подробнее в этой книге, в статье «Водились Пушкины с царями...».

⁴³ *Vutale C., Stark B.* Черная речка. До и после. К истории дуэли Пушкина. Письма Дантеса. СПб., 2000.

в дневнике кн. В. Ф. Одоевского реплику брата царя, вел. кн. Михаила Павловича, которого он встречает в Баден-Бадене летом 1837 г.: великий князь сочувствует Дантесу, а по поводу гибели Пушкина замечает: «Туда ему и дорога»⁴⁴. Не была ли смерть Пушкина в большой мере облегчением и для Николая I, тяготившегося извечным противостоянием царя и поэта?

Как об этом свидетельствует позднейшая (начала пятидесятых годов) переписка, дружеское расположение к Дантесу могли сохранять в России министр императорского двора, ближайший наперсник царя граф Адлерберг — тот самый, кому Дантес в свое время вручил рекомендательное письмо принца Вильгельма Прусского, и, конечно, министр иностранных дел граф Нессельроде⁴⁵. Но документированы встречи Дантеса в позднейшие годы и с людьми, отнюдь не принадлежащими к *establishment*'у, как кн. И. С. Гагарин, когда-то привезший Пушкину из Мюнхена стихи Тютчева, которые тот напечатал в «Современнике», и даже с другом поэта А. С. Соболевским. А Андрей Карамзин описывает в письмах к матери встречу с Дантесом в том же самом Баден-Бадене спустя четыре месяца после дуэли: тот, развлекая общество «за веселым обедом в трактире», его «совсем обезоружил» (*il m'a tout a fait désarmé*), «заставляя нас корчиться от смеха» (*nous donnait des crampes à force de rire*). «Последние облака негодования во мне рассеялись, и я должен делать над собой усилия, чтобы не вести себя с ним столь же дружески, сколь прежде» (*je dois faire un effort sur moi-même pour ne pas être avec lui aussi amical qu'autrefois*)⁴⁶.

В конце сороковых годов Дантес, начавший делать политическую карьеру в родном Эльзасе, окончательно изменил дому Бурбонов, став бонапартистом. Как пишет в своем апологетическом жизнеописании Дантеса его внук Луи Метман, — принц-президент Луи-Наполеон, готовивший после переворота 2 декабря 1851 г. новое провозглашение империи, «мог рассчитывать на ум и такт барона [Дантеса]-Геккерена. Облеченный Луи-Наполеоном в мае 1852 г. тайной миссией ко дворам Вены, Берлина и Петербурга, он должен был привезти в Париж уверения в том, что восшествие на императорский престол принца-президента будет принято дворами северных держав»⁴⁷. В самом деле, в окружении «маленького племянника великого дяди», как называли Луи-Наполеона, едва ли был другой человек, служивший

⁴⁴ См.: *Благой Д. Д.* Душа в заветной лире. М., 1979. С. 475.

⁴⁵ См.: *Гроссман Л.* Карьера д'Антеса. М.: Библиотека «Огонек», 1935. № 7 (850), а также содержательную рецензию на эту книгу Б. В. Казанского в сб.: Пушкин: Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1939. [Вып.] 1. С. 351—354.

⁴⁶ Пушкин в письмах Карамзиных. С. 405. Письма Карамзиных вызвали после их публикации в 1956—1960 гг. негодование Ахматовой, назвавшей их круг замечательно подходящим к случаю прустовским выражением «*bande joyeuse*».

⁴⁷ Здесь и ниже — Жорж-Шарль Дантес (Биографический очерк Луи Метмана) // *Щеголев. С. 337* и далее. Автор ссылается на: *A. Cranier de Cassagnac. Souvenirs de Second Empire.* Paris: Dentu éditeur, 1881. 2 vol. 2-e partie. P. 121—133; *Lettres et papiers du Chancelier Comte de Nesselrode.* Paris: Lahure. Vol. X. 1850—1853. P. 121—133.

в армии русского императора и лично ему известный (хотя бы им разжалованный и высланный), наконец, получивший в России широкую известность (хотя бы скандальную — как убийца первого поэта). Возможно, организации встречи способствовал граф Адлерберг (см. выше), но данных об этом нет, зато Л. П. Гроссман приводит в вышеуказанной книге письмо Дантеса к Нессельроде от 18 мая с запросом, когда царь мог бы его принять, и проект депеши Нессельроде русскому послу в Париже от 12 мая с поручением проверить правильность передачи Дантесом мнения Николая I.

Добавим к этому, что, требуя с 1848 г. судом у Гончаровых ликвидации задолженности и доли имущества после смерти тещи (которое он предусмотрительно закрепил за собой еще в брачном контракте), он обращается по этому поводу за помощью к Николаю I в письме от 11 мая 1851 г., опубликованном Л. П. Гроссманом. В своей все той же небольшой, но содержательной книге «Карьера д'Антеса» Гроссман к этому письму не возвращается, но его обсуждает в своей рецензии на эту книгу Б. В. Казанский, комментирующий его в том смысле, что оно написано Дантесом, к этому времени уже активным участником бонапартистского заговора, «с целью заручиться поддержкой царя в претензиях, которые Дантес предъявлял к наследству Гончаровых, и дает понять, что 25 000 франков, которые ему “совершенно необходимы, чтобы предпринять важные шаги”, предназначаются на организацию монархического переворота». Под материальные интересы, как это свойственно Дантесу, может быть уже готовившему почву для подобной миссии, подводится демагогическая основа, или же деловые обстоятельства послужили для Дантеса предлогом снова обратиться, спустя почти пятнадцать лет, к русскому императору (а скорее всего, и то и другое): «Вот уже четыре года, что я нахожусь в борьбе, что я сражаюсь пером и словом против жалких безумцев, имеющих безрассудное притязание переродить Европу. Приближается момент, когда придется, вероятно, отдать на служение нашему делу и свои руки, и свою жизнь. Я решился это сделать, и я это сделаю»⁴⁸.

«Принятый благосклонно в Вене, затем в Берлине, — продолжает Луи Метман, — он получил особые аудиенции у государей обеих держав. В Потсдаме (а не в Петербурге, как сказано в статье “Дантес” из переизданного к двухсотлетию Пушкина “Путеводителя по Пушкину” 1931 г. — М. М.) он выполнил 22 мая ту же миссию при императоре Николае Павловиче, гостившем у своего родственника, короля Пруссии. Царь напомнил о его службе в русской армии и разрешил со всей откровенностью высказать ему пожелания и надежды принца Луи-Наполеона» (повторим в скобках, что из русской армии он был разжалован), а в интересах очередной французской реставрации царь, если верить Метману, «выказал благосклонность» убийце первого поэта, о «гнусности поведения» которого он сам

⁴⁸ Казанский Б. В. Цит. соч.

вскоре после дуэли писал вел. кн. Михаилу Павловичу⁴⁹. И Метман заключает: «Кресло сенатора вознаградило в 1852 г. успех этой миссии».

Как видим, патетическое восклицание С. Н. Карамзиной по поводу высылки Дантеса по окончании суда за границу — «... et c'est fini: il n'existe plus pour la Russie!»⁵⁰ — отнюдь не оправдалось.

⁴⁹ В письме от 3 февраля говорилось о «*гнусном поведении*» Дантеса и Геккерена, причем последний аттестовался «*сводником*» и «*гнусной канальей*». — Эйдельман Н. Пушкин: Из биографии и творчества, 1826—1837. М., 1987. Ч. 3. Гл. 9.

⁵⁰ «Кончено: для России он больше не существует». — В письме Андрею Карамзину от 29 марта (10 апреля) 1837 г. См.: Пушкин в письмах Карамзиных. С. 85.

«ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН» ПРЕДИСЛОВИЕ К НОВОМУ ФРАНЦУЗСКОМУ ПЕРЕВОДУ*

[Примечание 2017 г.: Несмотря на то что это *Предисловие* адресовано французскому читателю, мы сочли за благо включить его в книгу как дающее представление об уникальности и достоинствах перевода «непереводимого» «Онегина».]

И было сердцу ничего не надо,
Когда пила я этот жгучий зной.
«Онегина» воздушная громада
Как облако, стояла надо мной.

— писала о «Евгении Онегине» Анна Ахматова. Сочетание, применительно к роману, понятий «громадности» и «воздушности» может в какой-то мере служить ключом к роману. Первое — как нельзя лучше передает величие его замысла и то грандиозное место, какое он занимает в истории русской литературе, **что позволило** критику, современнику Пушкина, определить это произведение как «энциклопедию русской жизни» (это, однако, не должно вводить нас в соблазн относиться к роману как к «документу эпохи»); второе — говорит о неповторимой легкокрылости пушкинской музыки. А в другом стихотворении, с цитатой, опять-таки, из «Евгения Онегина» по поводу воспетых Пушкиным «ножек милых дам», которые поэт рисовал на полях своих рукописей, та же Ахматова задает вопрос — какой ценой досталось поэту право на эту восхитительную легкость и на иронию, исполненную глубокомыслия —

Над всем так мудро и лукаво
Шутить, таинственно молчать
И ногу ножкой называть.

* Préface à: *Alexandre Pouchkine*. Eugène Onéguine. Traduit par André Markovicz. Actes Sud, 2005. P. 5—16.

Ибо сочетание пресловутой пушкинской легкости с таинственной недосказанностью; ироничности, за которой скрываются глубины поэтической мудрости — с особым интимно-доверительным тоном; «прозаичности» — с лиризмом, — все это составляет ту бесконечную прелесть пушкинского письма, которая делает поэзию Пушкина невыразимо притягательной для русского слуха и в то же время бесконечно затрудняет его перевод. Аргументы в пользу знаменитой непереваемости Пушкина на иностранные языки, в особенности на французский, дополняют и различия метрических систем: французская метрика — силлабическая, т. е. основанная на счете слогов, а русская (как, например, и английская или немецкая) — на чередовании слогов ударных и неударных. «Евгений Онегин» написан четырехстопным ямбом, особой, изобретенной Пушкиным «онегинской» строфой, состоящей, подобно сонету, из четырнадцати стихов, где катрены с перекрестными и опоясывающими рифмами чередуются со строками с парными рифмами. И хотя существует несколько переводов «Онегина» на французский язык, каждый со своими достоинствами и недостатками, нам представляется, что новый перевод Андрея Марковича, над которым он работал около двадцати лет, впервые позволяет читателю почувствовать всю прелесть оригинала: переводчик не только глубоко проникся духом пушкинской поэтики, но и пытался сделать невозможное: тщательно выверяя ритмические акценты, максимально приблизить силлабический стих к русскому силлабо-тоническому, другими словами, средствами французского стиха передать особенности русской метрики.

Но и помимо различий в метрике, без этих «воздушных» особенностей, если они оказываются **«lost in translation»**, — **офранцузенный, онемеченный, англизированный** Пушкин рискует быть сведенным к набору клише, заимствованных из европейского романтизма. Реалии же дворянской культуры первой трети девятнадцатого века, которыми насыщен пушкинский роман, сегодня далеко не всем понятны даже в России.

* * *

Странно, что ключевые моменты жизни Пушкина связаны не с основанной Петром Великим новой парадной имперской столицей — Петербургом, которую он воспел как никто, а со старой патриархальной Москвой. Здесь он родился в последний год XVIII в., здесь он женился на московской красавице Наталье Гончаровой — недалекой ветренице, которая принесла ему гибель; сюда его призвал в 1826 г. из ссылки царь Николай I, который, простив его по случаю своей коронации, тем самым короновал его как царя русской поэзии.

Отец Пушкина принадлежал к старинному, известному с XVI в. боярскому роду, чем Пушкин очень гордился. Но гораздо экзотичнее, особенно в его время, было то, что по матери он был правнуком негритенка, купленного на невольничьем рынке в Константинополе и в качестве диковинки подаренного первому русскому императору, который его полюбил, дал ему отличное воспитание, состояние,

быстро растраченное потомками, и обеспечил ему прекрасную карьеру (заметим, что сегодня Эфиопия и Чад оспаривают друг у друга честь считаться родиной «арапа Петра Великого»). Родители, занятые светской жизнью, в детские годы сына были к нему до странности безразличны, впоследствии же, когда Пушкин был под тайным надзором полиции, его отец согласился за ним шпионить. В семье был поэт: Василий Львович, дядя Пушкина по отцу, снискал известность своими стихами преимущественно легкого жанра. Недостаток родительской любви восполняла питавшая глубокую привязанность к Пушкину няня его сестер (у Пушкина, как полагалось, был свой «дядька», сопровождавший его до самой смерти). Пушкин вспоминал, что няня эта, воспетая им в стихах, была мастерицей рассказывать сказки и петь старинные песни.

Домашнее образование Пушкин продолжил в уникальном учебном заведении — Императорском лицее, который был создан для обучения младших братьев царя, наследников трона, в обществе сверстников из лучших дворянских семей России. Проект этот был, однако, в конце концов сочтен чрезмерно демократичным, и Лицей, куда Пушкин поступил двенадцати лет, должен был, по новому замыслу, готовить преданных сынов Отечества для государственной службы (многие из товарищей Пушкина действительно сделали внушительные карьеры). Тем не менее в Лицее, где ученики получали несколько хаотическое, но достаточно хорошее гуманитарное образование университетского уровня, господствовал дух либерализма. Первоначальному замыслу Лицей обязан и изумительным расположением по соседству с Царскосельским парком под Петербургом, откуда крытый переход вел в царский дворец. Там, в царскосельских садах, Пушкину, по его признанию, стала являться Муза.

По выходе из Лицея Пушкин вовлечен в литературную жизнь Петербурга. Он пишет так называемые «вольнолюбивые стихи», отдает дань романтической тираномахии в серии эпиграмм, в которых не щадит и самого царя. Из его эпатажирующих поступков упомянем лишь один, как имеющий отношение не только к пушкинской судьбе, но и к Франции. В апреле 1820 г. Пушкин демонстрировал театральной публике литографированный портрет Луи-Пьера Лувеля, убийцы герцога Беррийского, сына Карла X и наследника старшей ветви Бурбонов, с надписью «*Урок царям*». Никто, кажется, не замечал зловещего смысла пушкинского вызывающего поступка (убийство, кстати, произошло при выходе герцога из Оперы). По трагической иронии судьбы, Пушкин мог бы заменить эту надпись на другую — «Урок самому себе»: одним из отдаленных последствий этого убийства было участие «шюана» Дантеса, уроженца Эльзаса, в заговоре, ставившем целью помочь герцогине Беррийской, вдове убитого герцога, возвести на престол их сына, герцога Бордоского, которого после революции 1830 г. легитимисты признали королем Франции (Дантес числился в числе пажей герцогини). Когда эти попытки провалились, а карьера Дантеса во Франции была загублена, Дантес отправился искать счастья в Россию, где ему суждено было стать убийцей Пушкина (о чем ниже).

Раздраженный царь приговаривает Пушкина к ссылке — за то, что тот «наводнил всю Россию возмутительными стихами». Поэту грозит Сибирь, но хлопотами

друзей изгнание заменяется служебным назначением в богом забытую Бессарабию. По дороге Пушкин заболевает, его подбирает дружественная семья Раевских, вместе с которой ему довелось совершить великолепное путешествие по российским окраинам Востока и Средиземноморья — в то время еще экзотическому Кавказу, ставшему ареной войн с горцами, затянувшихся до сего времени, и Крыму, где еще жива была память о татарских ханах. Эти впечатления отразились не только в написанных вскоре после этого пушкинских романтических поэмах, но и в главе «Евгения Онегина», посвященной странствиям героя. К «Евгению Онегину» поэт приступил в Бессарабии в 1823 г., о чем писал в Петербург: «Я теперь пишу не роман, а роман в стихах — разница дьявольская», а в другом письме: «Пишу теперь новую поэму, в которой забалтываюсь донельзя».

Забегая вперед в том, что касается биографии Пушкина, надо сказать, что эпатирующее поведение поэта, которое продолжалось и на Юге, повлекло за собой уже настоящую ссылку — но, опять-таки, не в какую-нибудь Сибирь, а в родовое семейное имение во Псковской губернии. Как уже говорилось, в конце 1826 г. коронованный в Москве царь Николай I, сменивший своего брата Александра I, вызвал Пушкина из ссылки и даровал ему высочайшее прощение, что, может быть, было самым выдающимся поступком за все его царствование. Царь обласкал поэта, из которого он хотел сделать нового Карамзина, историографа России и трона, но тот вскоре начал его раздражать своим независимым духом; Пушкин же, хотя и навсегда остался лояльным по отношению к монарху, которому был многим обязан, в конце концов в нем тоже разочаровался, считая, что в нем «больше от прапорщика, чем от Петра Великого». Так или иначе, в силу вековых противоречий между властью земных царей и «властью» поэта-пророка, «приручить» Пушкина, первого поэта России, певца империи (как он ее себе представлял!) и свободы (которой царь боялся больше всего на свете), было невозможно. Непонимание критики, глухой к пушкинскому новаторству, финансовые трудности, усугубившиеся после женитьбы на ослепительной Наталье Гончаровой — женщине, как уже говорилось, недалекой и уж тем более недостойной трудного призвания быть женой гения, муки ревности — все это сделало последние годы Пушкина исключительно тяжелыми. Роковую роль в жизни Пушкина сыграл французский авантюрист Жорж Дантес — тот самый шуан, прибывший в надежде сделать новую карьеру в консервативной России, где он стал любовником усыновившего его (при живом отце) голландского посла Геккерена. В него-то и влюбилась Наталья Пушкина, и поэт, после двух лет непристойных ухаживаний Дантеса за его женой, сопровождавшихся интригами, которые плел приемный отец негодяя, вынужден был вызвать последнего на дуэль, во время которой был смертельно ранен.

* * *

Сюжет этого сложнейшего романа, который Пушкин писал на протяжении семи лет, печатая его отдельными главами, сам по себе предельно прост. Время действия романа Автором «расчислено по календарю» и охватывает период с зимы

1819/1820 г. по весну 1825 г. В первой же строфе мы застаем молодого героя на пути в имение, только что унаследованное им от скучнейшего дяди. Наследство дает ему повод бросить Петербург, где прошли его детство и юность, которым, едва показав нам «молодого повесу», Автор посвящает целую главу. По рождению Онегин принадлежит к высшему дворянскому кругу — единственному культурному слою России того времени, чьи досуги покупались ценой крепостного права на принадлежавших им крестьян, в сущности же рабства, просуществовавшего до реформы 1861 г. Полученное Евгением воспитание довольно поверхностно. Французскому языку, которым изъяснялись в петербургском высшем свете, его обучает «monsieur l'abbé — француз убогий», несомненно бежавший в Россию от Французской революции. Возмужавший юноша, «забав и роскоши дитя», входит в круг петербургской золотой молодежи. Жизнь молодого денди, не обремененная, как обычно ожидается от дворянина, ни военной, ни государственной службой, проходит между прогулками по Невскому проспекту, дружескими пирושками, французским балетом (которому суждено было дать на русской почве замечательные всходы) и балами. Не только день Онегина, но, например, и его туалетная комната описаны Пушкиным с замечательной скрупулезностью. Онегин одарен «резким охлажденным умом», душу же его, преждевременно состарившуюся (отчасти растраченную в пору «мятежной юности» на «науку страсти нежной»), в соответствии с романтическими моделями, поражают, как у героев Шатобриана и Бенжамена Констан, но задолго до Бодлера, почти бодлеровский spleen и разочарованность в жизни.

В эпоху, когда писались первые главы романа, молодой еще Пушкин ориентирован на своих радикально мыслящих друзей, многие из которых в конце 1825 г. примут участие в первой русской революции — «восстании декабристов», и у которых праздный герой-повеса никак не мог вызывать симпатий. Сам же Онегин, словами Автора,

...мечтаньям преданный безмерно,
с его озлобленным умом,
кипящим в действии пустом

— открывает в русской литературе предвосхищенную в творчестве европейских романтиков галерею так называемых «лишних людей» — слишком умных и незаурядных, чтобы довольствоваться праздностью, однако не только не востребованных, но и слишком разочарованных и пассивных, чтобы ей что-либо противопоставить, кроме своего скепсиса (праздность станет впоследствии тягчайшим грехом для Толстого, который будет пытаться сам пахать и сам себе шить сапоги). Достоевский недаром назвал Онегина «первым страдальцем русской сознательной жизни» (вслед Онегину явится лермонтовский Печорин и целая вереница тургеневских героев).

Заметим все же, что хотя особой пользы это Онегину, похоже, не принесло, ему все же хватило решимости поменять светскую круговерть Петербурга на тишину

деревенской жизни. Так или иначе, сатирический тон, взятый Автором в начале первой главы, уже в пределах той же главы меняется на другой — симпатизирующий герою. Во второй главе действие вместе с Онегиным переносится в деревню — ту самую, которую он унаследовал от дяди в начале романа. Сельских радостей хватает ему для развлечения весьма ненадолго, и он от «делать нечего» заводит дружбу с соседом, представляющим собой полную ему противоположность, — юным Ленским, поэтом с восторженной душой, романтиком не байронического, а немецкого разлива, поклонником Шиллера, только что окончившим курс наук в Геттингенском университете. Ленский влюблен в Ольгу, младшую дочь патриархальных соседей-помещиков Лариных, в Онегина же влюбляется старшая дочь Татьяна, воспитанная, с одной стороны, на «преданьях русской старины», принадлежащих народной культуре, с другой — на сентиментальных английских романах. Наделив Евгения чертами героев этих романов, она полагает, что встретила своего избранника. Захваченная своим чувством, она совершает необычный для дворянской девушки поступок — пишет Онегину письмо, в котором признается ему в любви. Спустя несколько дней Онегин объясняется в саду с Татьяной, не оставляя ей малейшей надежды на взаимность: он тронут ее чувством, но считает, что сердце его мертво и дать ей счастье он не в состоянии. Вскоре Ленский зовет своего приятеля поехать с ним на именины Татьяны и, чтобы завлечь нелюбимого Онегина, обманывает его, сказав, что праздник будет ограничен семейным кругом. Но застав на празднике все провинциальное общество, от встреч с которым он до сих пор успешно уклонялся, взбешенный Онегин из мести нарочно изображает, будто ухаживает за Ольгой — невестой своего друга. Тот вызывает его на дуэль, которую Татьяна прозревает в навеянном все теми же «преданьями русской старины» вешем сне, открывающем ей до того неведомый демонический облик Евгения. Принять вызов, несмотря на неосновательность повода, Онегина заставляет запоздалая, по сравнению с Европой, строгость дуэльных правил в России, несоблюдение которых фатально для дворянской чести, и, не вняв голосу чувства, требовавшего вполне возможного примирения, он убивает своего друга (высказывалась мысль, что, принося в жертву Ленского-поэта, с которым Пушкин тоже, конечно, лирически связан, он, может быть, прощается с романтическими канонами?). С отягченной совестью, Онегин отправляется в путешествие, которому, по замыслу, должна была быть посвящена отдельная глава, но от описания которого Пушкин оставил лишь отрывки, составившие своего рода эпилог романа.

После отъезда, вернее бегства, Онегина, не выдержавшего испытания ни любовью, ни дружбой, Татьяна, в надежде понять своего избранника, посещает его дом в отсутствие хозяина (еще одна наивная экстравагантность). Она находит в кабинете своего героя романтические атрибуты — статуэтку Наполеона, портрет Байрона и множество книг с его пометками на полях — главным образом, английских и французских романтиков. Ужасная мысль закрадывается в ее душу: уж не пародия ли на байронических героев этот «москвич в гарольдовом плаще»?

На этот вопрос Пушкин не дает ответа; словами одного из критиков — «разгадывание героя — сквозная интрига романа», в которой участвуют не только герои, но и Автор, задающий больше вопросов, чем он дает ответов.

В конце той же главы описывается, как мать Татьяна, озабоченная тем, что старшая дочь засиделась в девках (ветреная Ольга после гибели Ленского мгновенно утешилась и вышла замуж за улана), везет ее в Москву, «на ярманку невест» (что дает повод Пушкину, непревзойденному певцу Петербурга, написать несколько проникновенных строк о старинной русской столице). Что из этого произошло, читатель узнает из последней главы романа. Здесь мы снова, как и в начале его, в Петербурге. Только что вернувшийся в Петербург после трехлетних странствий, несомненно пошедших ему на пользу, Онегин заинтригован на балу дамой, разговаривающей с испанским послом. Ею оказывается не кто иная, как Татьяна Ларина, вышедшая замуж за его «родню и друга» в генеральском чине (по всей видимости, героя войны 1812 г. с Наполеоном), которому брат Чайковского, написавший для его оперы либретто (оно имеет еще меньше отношения к «роману в стихах», чем, например, киномюзикл «Oliver!» к чудесному роману Диккенса), дал пошловатое имя Гремин. Онегин поражен метаморфозой Татьяны, из провинциальной девушки превратившейся «в законодательницу зал». Если считать Онегина родоначальником «лишних людей» в русской литературе, то Татьяна открывает галерею литературных типов русских женщин с их замечательной способностью сохранять аристократическое достоинство в любой обстановке. В богатой всевозможными перипетиями русской жизни таковыми были вызывавшие восхищение Некрасова и Толстого жены декабристов, после разгрома восстания последовавшие за своими супругами на сибирскую каторгу, или же русские дамы, которым после большевистского переворота оставалось следовать лишь в могилу за своими расстрелянными мужьями.

В этой последней, «зеркальной» главе романа наступает очередь Онегина, забыв о разуме и отдавшись чувству, забрасывать неприступную Татьяну любовными письмами и умолять ее о свидании, но письма остаются без ответа. Ожидания поверхностного читателя, жаждущего, наконец, любовного слияния героев или хотя бы любовного треугольника, снова, как и постоянно у Пушкина, обмануты: «сюжет складывается из событий, которые не происходят». Спустя полгода Онегин, истерзанный страстью, врывается в дом к Татьяне и застает ее перебирающей, в слезах, его письма. Подобно героине «Новой Элоизы», Татьяна признается, что не переставала любить Онегина (хотя, кажется, понимает его так же мало, как и когда была деревенской барышней, и по-прежнему в литературном ключе, правда, уже не сентименталистском, а романтическом). Но адюльтер (который для Пушкина, боровшегося с литературными условностями, был бы как раз невыносимым клише) для нее неприемлем:

Но я другому отдана
И буду век ему верна.

Эти знаменитые слова восхищали Достоевского, а бесчисленных русских школьников даже в советское время заставляли писать сочинения на тему «Татьяна — идеал русской женщины» (не замечая, что идеал этот вполне патриархальный); но вспомним слова Пушкина: «Поэзия есть идеал, а не нравоучение». Так или иначе, в эту «минуту, злую» для героя, Автор его оставляет, и «даль свободного романа» (словами Пушкина же) остается распахнутой и, как сама жизнь, навеки незавершенной, открытой для множества возможных противоречивых вариантов.

* * *

Таковы герои «Евгения Онегина», такова его сюжетная канва, к которой, однако, несводим роман, насыщенный бесконечными намеками, аллюзиями и реминисценциями из русской и европейской литературы, окрашенный бесконечными оттенками иронии и тончайших смыслов. Изменились герои — но изменился и Автор. Автор, в конце романа вкладывающий в уста героини предельно отточенную поэтическую формулу, которой та навсегда отдает предпочтение верности перед чувством, это уже не тот поэт, который, симпатизируя в первой главе гедонизму героя, добродушно иронизировал над его романтической разочарованностью. За семь лет, пока писался роман, Автор вместе со своими героями проделал огромную эволюцию — поэтическую, нравственную и человеческую. Более того, не будет преувеличением сказать, что, как и в романах-поэмах Байрона, важнейшим из героев оказывается сам Автор (с Пушкиным, как литературный персонаж, полностью не отождествимый, но несущий многие его черты). Постепенно (и в некотором противоречии с портретом Онегина, набросанным в начале романа) выясняется, что Автора связывают с Евгением дружеские отношения, что Автор не только ценит в нем выдающуюся свободный дух «неподражательную странность», но и охотно проводит с ним время и даже собирается отправиться с ним в путешествие.

Онегина Автор именует своим приятелем, он влюблен в Татьяну, свою Музу, обоих героев он одаривает дружбой с пушкинскими друзьями и знакомыми (Онегин обедает с гусаром Кавериным, к Татьяне, встретив ее «у скучной тетки», подсаживается и с ней беседует Вяземский, один из ведущих персонажей литературного мира эпохи, которую мы теперь называем «пушкинской»). Но к этому не сводится присутствие Автора, в конце романа сказавшего, что он шел со своим героем, «спутником странным», «путем одним». Автор в романе вездесущ — он и в бесчисленных размышлениях от первого лица, переключающих действие из мира героев в мир Автора, и в собственных поэтических комментариях к происходящему, но прежде всего — во всеохватывающем лиризме поэтической речи. Принципиальной «открытости» романа соответствует поэтическая стихия романа в ее постоянном движении и вечном становлении. Но более того, и мы, читатели, с которыми на страницах романа запросто беседует Автор, «обсуждая» не только

поступки героев, но и вопросы языка и стиля, пародируя стили устаревших литературных школ, незаметно тоже становимся его героями, — «даль свободного романа» оставила место для каждого, кто установил личные отношения с Автором и его героями.

Сюжетные коллизии и эволюция героев развиваются не по романным схемам, и авторский на них взгляд отличается множественностью и противоречивостью (противоречия, обилие которых дважды отмечает сам Автор, не выражая при этом никакого желания их исправить, составляют одну из притягательных сторон романа, участвуя все в том же процессе бесконечного умножения смыслов). По мнению Ю. М. Лотмана, Пушкин (и в этом он — художник-модернист), преодолевая старомодные художественные принципы просветительства и романтизма, стремится дискредитировать литературность, «превращая не жизнь в текст, а текст в жизнь». При этом, парадоксальным образом, иллюзия выхода за пределы литературы создается у читателя как раз за счет подчеркнутой литературности повествования, уснащенного бесчисленными отсылками к предшествующим литературным произведениям, разыгрывающего отвергаемые варианты сюжета и поведения героев, на каждом шагу мистифицирующего читателя. «Действие романа разыгрывается не столько между героями (“интрига” романа чрезвычайно проста), — пишет исследователь, — сколько между Автором и героями, между разными пластами реальности, между стихией поэзии и стизией прозы».

Подобные подходы к «Евгению Онегину» как к живому пульсирующему организму, в котором полифоничный сюжет представляет собой пучок возможностей, а мир героев и мир Автора, глубоко проникающие один в другой, «нерасторжимы и несовместимы», хотя и были намечены в 20—30-х гг. XX в. в рамках русской «формальной школы», однако возобладали лишь в последние два-три десятилетия (в советское время догматическая марксистская критика тупо занималась поисками в романе «социально обусловленных типов» и «классовых противоречий»). Огромными шагами вперед были два важнейших комментария к роману. Первый из них, Владимира Набокова, вскрывает в тексте множество аналогий с западноевропейской литературой, которые, даже если и не всегда являются источниками и цитатами, а лишь схождениями, не теряют при этом своего интереса. Другой комментарий, принадлежащий Юрию Лотману, великолепному знатоку пушкинской эпохи, интересен не только плодотворными интерпретациями, но прежде всего тем, что выявляет в романе присущие эпохе модели сознания и культурные реалии; и то и другое дает читателю возможность глубже проникнуть в пушкинский текст¹.

¹ Также упомянем не так давно вышедшую в России монументальную двухтомную «Онегинскую энциклопедию». Помимо этих трудов (не говоря о наследии классического пушкиноведения), некоторыми мыслями, высказанными в данном Предисловии, мы обязаны интересным новейшим интерпретациям В. Непомнящего, С. Бочарова, В. Турбина, А. Гуревича и других исследователей, в особенности же Ю. Чумакова.

* * *

Пушкин справедливо считается основоположником новой русской литературы, для которой он проложил новые пути буквально во всех жанрах — в поэзии и прозе, в лирике и в драме (но не меньше заслуга Пушкина и в создании нового литературного русского языка, работа над которым до него велась уже в течение столетия и который под его пером приобрел совершенную классическую форму). Что же касается «Евгения Онегина» — первого и единственного русского «лирического романного эпоса» подобного масштаба, которому, непрямыми путями, предстояло дать богатейшие всходы в русской литературе XIX столетия, — то совершенство и неисчерпаемое богатство пушкинского любимого детища парадоксальным образом закрыли путь для подражателей и продолжателей, и «Онегин» практически остался единственным «романом в стихах» во всей русской литературе.

3. МУТНОПОЕСИС: ТРИ ПРИМЕРА

ОБ ОДНОМ ЭКЗОТИЧЕСКОМ ПОДТЕКСТЕ «СТИХОВ О НЕИЗВЕСТНОМ СОЛДАТЕ»*

Широко распространена точка зрения, согласно которой «Стихи о неизвестном солдате» (СНС) принадлежат к числу едва ли не самых «темных» текстов русской поэзии; более того, даже люди, любящие и знающие поэзию Мандельштама, нередко высказывают мнение на грани обывательского, что в этом стихотворении автор якобы перешел некую грань «темноты», за которой «кончается поэзия».

В течение последнего десятилетия появилось немало работ, позволяющих лучше понять это произведение. Это, во-первых, текстологические реконструкции Н. Я. Мандельштам¹ и И. М. Семенко², дополняемые публикацией *Воронежских тетрадей* В. Швейцер³ и материалами, вошедшими в юбилейный двухтомник⁴. Мотивно-семантическому анализу СНС посвящена пионерская работа Ю. И. Левина⁵, которую продолжает выдержанное в форме комментария к стихотворению новейшее исследование М. С. Павлова⁶. Фабульная основа стихотворения была вскрыта О. Роненом, обнаружившим его источник в *Рассказах о бесконечном Фламариона*, отрывки из которых вошли в переиздававшуюся много раз *Занимательную физику* Перельмана⁷: видение земных событий (в том числе наполеонов-

* Впервые в сб.: Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума // Mandelstam Centenary Conference, SSEES / Ed. by R. Aizlewood, D. Myers. Tenaflly: Hermitage Publ., 1994. P. 112—118.

¹ Мандельштам Н. Я. Книга третья. Париж, 1987. С. 246—258.

² Семенко И. М. Творческая история «Стихов о неизвестном солдате» // Семенко И. М. Поэтика позднего Мандельштама. Рим, 1986. С. 102—126.

³ Мандельштам О. Воронежские тетради / Подгот. текста, примеч. и послесл. В. Швейцер. Анн Арбор, 1980. С. 121—129.

⁴ Мандельштам О. Сочинения: В 2 т. Т. 1. М., 1990. С. 241—245, 417—426, 561—565.

⁵ Левин Ю. И. Заметки о поэзии Мандельштама тридцатых годов. II («Стихи о неизвестном солдате») // Slavica Hierosolymitana. 1979. № 4. С. 185—213.

⁶ Павлов М. С. «Стихи о неизвестном солдате» Осипа Мандельштама» (рукопись).

⁷ Ронен О. К сюжету «Стихов о неизвестном солдате» // Slavica Hierosolymitana. 1979. № 4. С. 214—222.

ских войн) героями, мчащимися в космическом пространстве со скоростью, большей скорости света, разворачивается в обратной временной перспективе. Другой, не менее важный подтекст стихотворения — утопическую космологию Федорова — установил недавно В. Живов⁸. Эта работа вскрывает целый пласт образности СНС в контексте федоровских идей бессмертия и воскресения, заселения звездных миров, собирания космического вещества и т. п.; полемической, по отношению к федоровскому источнику, доминантой стихотворения Мандельштама предстает идея неповторимости личности, противопоставляемой безымянности космоса. Заметим, что дополнительным аргументом, подкрепляющим гипотезу В. Живова, могли бы служить опубликованные в упомянутом двухтомнике варианты СНС, среди которых находим:

Я — дичок, испугавшийся света,
Становлюсь рядовым той страны,
У которой попросят совета
Все, кто жить и воскреснуть должны.
И союза ее гражданином
Становлюсь на призыв и учет.
И вселенной ее семьянином
Всяк живущий меня назовет.

В заключение нашего краткого обзора упомянем работу Вяч. Вс. Иванова, который устанавливает эйнштейновские параллели и хлебниковские подтексты в СНС⁹, и, наконец, гипотезу Л. Ф. Кациса (с нашей точки зрения, неубедительную)¹⁰, усматривающего источник СНС в *Видении суда* Байрона¹¹ (с легкой руки комментаторов двухтомника, эта гипотеза нашла место в примечаниях к стихотворению).

Мы хотели бы указать еще один возможный источник этого текста, каким является, как мы полагаем, космологическое мифотворчество Георгия Гюрджиева.

Гюрджиев, происходивший из семьи малоазийских греков, живших сначала в Турции, потом в Армении, появился в Москве и в Петербурге накануне Первой мировой войны, основав школу, впоследствии получившую широкую известность

⁸ Живов В. Космологические утопии в восприятии большевистской революции и антикосмологические мотивы в русской поэзии 1920—1930-х годов («Стихи о неизвестном солдате» О. Мандельштама) // Сборник статей к 70-летию проф. Ю. М. Лотмана. Тарту, 1992. С. 411—434.

⁹ Иванов Вяч. Вс. «Стихи о неизвестном солдате» в контексте мировой поэзии // Жизнь и творчество Мандельштама. С. 356—366.

¹⁰ См. в этой книге: «Вторые Мандельштамовские чтения в России».

¹¹ Кацис Л. Ф. Мандельштам и Байрон // Слово и судьба. С. 436—453.

под названием «Четвертого пути»¹². В числе его последователей в России были журналист П. Д. Успенский, композитор Гартман и его жена, пианистка Анна Бутковская; последние, кстати, свидетельствуют о том, что Гюрджиев бывал в «Бродячей собаке»¹³. Помимо «Собаки», другим возможным местом, где Мандельштам мог познакомиться с Гюрджиевым и его идеями, был Тифлис с его несравненно более узким кругом художественной и интеллектуальной элиты. В короткий период независимости Грузии Гюрджиев основал в Тифлисе Институт гармонического развития личности, просуществовавший до его эмиграции в 1921 г. в Константинополь, потом в Западную Европу. Мандельштам, как известно, побывал в Тифлисе в сентябре 1920 г.

На основе малоизвестных, как суфийская и езидейская¹⁴, или вовсе неизвестных восточных эзотерических традиций Гюрджиев создал глобальную мифологию, обнимающую всю Вселенную. Согласно Гюрджиеву, наша планета находится в весьма неблагоприятном углу мироздания — на его темной периферии, в крайнем удалении от творящего мира Абсолюта, чьи вибрации доходят до него затухающими и искаженными. Растущим кончиком того семиступенчатого луча творения, в котором Земля занимает предпоследнее место, является Луна, нуждающаяся в энергии для своего развития. Эту энергию ей поставляет, как сказали бы мы после Вернадского, биосфера Земли, огромную роль в которой играет человечество, в массе своей находящееся на низком уровне сознания и довольствующееся убогой ролью «пищи для Луны». Поскольку необходимая энергия высвобождается в момент смерти живого существа, космическое устройство использует в своих интересах всевозможные геноциды, войны, революции и террор, в свою очередь провоцируемые напряжениями, возникающими в результате взаимодействия звезд и планет.

Впервые подобная, восходящая к Гюрджиеву, образность была выявлена у Мандельштама О. Роненом в 1968 г. Речь идет о заключительных словах статьи «Слово и культура» (1921): «Говорят, что причина революции — голод в межпланетных пространствах. Нужно рассыпать пшеницу по эфиру». Мотивы эти воспроизводятся также в стихотворении «А небо будущим беременно...» (1923):

Итак готовьтесь жить во времени,
Где нет ни волка, ни тапира,
А небо будущим беременно,
Пшеницей сытого эфира.

¹² Среди колоссальной гюрджевианы выделяется попытка систематического изложения его учения П. Д. Успенским — *Ouspensky P. In Search of the Miraculous: Fragments of an Unknown Teaching*. London, 1989.

¹³ *Butkowsky-Hewitt A. With Gurdjieff in Paris and Petersburg*. London, 1967.

¹⁴ См. о езидской мифологии: *Мейлах М. Езидейство // Мифы и религии народов мира / Сост. и ред. С. Ю. Неклюдова. М.: РГГУ, 2004. С. 64—68.*

Открытие Ронена известно в пересказе К. Ф. Тарановского¹⁵. Образность эту обсуждают в связи со статьей Мандельштама «Пшеница человеческая» Л. Флейшман и Е. А. Тоддес¹⁶. В качестве дополнительной мифологической параллели укажем миф о древнегреческом культурном герое Триптоleme, получившем от Деметры зерна пшеницы, которыми он, чтобы обучить людей земледелию, засеял землю, развезжая на колеснице, запряженной крылатыми драконами.

Поэтической квинтэссенцией экзотической гюрджиевской мифологемы выглядят строки СНС, в первоначальном варианте следовавшие непосредственно за вступительным четверостишием, впоследствии отодвинутые немного дальше:

Шевелящимися виноградинами
Угрожают нам эти миры,
И висят городами украденными,
Золотыми обмолвками, ябедами,
Ядовитого холода ягодами —
Растяжимых созвездий шатры.
Золотые созвездий жиры.

В этой поразительной, в частности, по фонетическому богатству строфе последняя строка первоначально читалась — «Золотые убийства жиры»; образ напитавшихся «человеческим туком» созвездий перекликается со строкой «*А с шеи каплет ожерелий жир*» в описании зловещего кумира (Сталина?)¹⁷. «Слово “жиры” — именно во множественном числе — маркировано, — замечает И. М. Семенко, — ...это термин отоваривания, ассоциирующийся с голодом... Абсурдность словосочетания жиры—звезды — значима»¹⁸. Заметим попутно, что мотив украденных городов противостоит библейско-апокалиптически-августинскому образу небесного града, *Civitas Dei* — это своего рода демонизированные *civitates diaboli*.

Нетривиально актуализованный в мифологии Гюрджиева мотив астрального каннибализма¹⁹ — звезд либо созвездий, убивающих людей и питающихся их жизненной энергией, — чрезвычайно архаический; одним из его отражений являлась практика жертвоприношений (первоначально человеческих) астральным богам,

¹⁵ *Taranovsky K. Essays on Mandel'stam. Cambridge, MA; London, 1976. P. 5—6 и примеч., P. 137—138; Broyde S. Osip Mandel'stam and his Age. Cambridge, MA; London, 1975. P. 139.*

¹⁶ *Флейшман Л.* Неизвестная статья Осипа Мандельштама // *Wiener Slavjistischer Almanack. 1982. № 10. S. 451—457; Тоддес Е. А.* Статья «Пшеница человеческая» в творчестве Мандельштама 20-х годов // *Третьи Тыняновские чтения. Рига, 1988. С. 194—217.*

¹⁷ См. нашу статью «Внутри горы бездействует кумир...». К сталинской теме в поэзии Мандельштама (в этой книге) // *Жизнь и творчество О. Э. Мандельштама: Воспоминания. Материалы к биографии. «Новые стихи». Комментарии. Исследования. Воронеж, 1990. С. 416—426.*

¹⁸ *Семенко И. М.* Указ. соч. С. 110.

¹⁹ *Th. Mot. G 11.8.1.*

в частности древневосточным. Мотивы каннибализма богов-звезд и богов-созвездий встречаются в текстах пирамид. Подобные отрывки приведены в выпущенной Б. А. Тураевым в студенческие годы Мандельштама *Истории Древнего Востока* и переизданной в 1936 г., т. е. за год до написания СНС, — таково заклинание, обеспечивающее благосостояние умершего в загробном мире:

...владыка яств... ест людей, живет Богами. Созвездия Ихмавенет и Имкехау ловят их ему. Созвездие Хертерту связывает их для него... пожирает их чары, съедает их магическую силу (нехи). Их великие идут на его утренний стол, их средние идут на его вечерний стол, их малые идут на его ночной стол. Он обходит оба неба совершенно, приведены ему оба берега... — бог, первенец над первенцами... Принесены ему тысячи, закланы для него сотни...

и т. д.²⁰ Вероятность роли подобных текстов как одного из источников СНС подкрепляется строфой из примыкающего к СНС стихотворения «Чтоб, приятель и ветра и капель...»: «Украшался отборной собачиной / *египтян* государственный стыд, / *Мертвецов угощал всякой всячиной* / И торчит пустячком пирамид». Здесь же отметим дословное совпадение с цитированным заклинанием («он обходит *оба неба* совершенно») в стихе «*Оба неба с их тусклым огнем*» в СНС. «Оба неба», так же как две створки черно-мраморной устрицы (О. Ронен понимает этот последний образ как «космическую раковину звездной ночи»; возможно также толкование — северное и южное небо — ср. в вариантах: «в холодеющем Южном Кресте») могут означать небо ночное и дневное небо, где «ночуют созвездия» (ср. подобный мотив в описании островов блаженных у Пиндара и мн. др.). Это подводит нас к сквозному мандельштамовскому мотиву «черного солнца» с его широкими мифологическими параллелями²¹ — «отрицательной», смертоносной, враждебной человеку ипостаси амбивалентного Шамаша — Ра — Осириса — Сурьи — Гелиоса — Аполлона. Аналогом «черного солнца» выступает у Мандельштама таинственная *роковая звезда*, трепещущая в дневной лазури, из «восточного» и одновременного «военного» стихотворения «Ветер нам утешенье принес...» (1922), в одном из журнальных вариантов входившего в цикл «Война. Опять разноглаголица...» (впоследствии приобретший форму стихотворения «А небо будущим беременно...» «гюрджиевского» *par excellence* — см. выше); эта *роковая звезда* соотносится с хищным ангелом смерти — Азраилом, рифмующим аналогом которому в СНС представляется «пасмурный, оспенный и приниженный гений могил».

Достигающий, кажется, апогея в СНС мотив враждебности звезд перекликается с многочисленными фрагментами Мандельштама, преимущественно того же времени, что и «А небо будущим беременно...» — это «колючие звезды» («Я буду метаться по табору улицы темной...», 1925), «жестоких звезд соленые приказы»

²⁰ Тураев Б. А. История Древнего Востока. Т. 1. Л., 1936. С. 190—191.

²¹ См.: «Черное солнце» // Мандельштам О. Собр. соч. Т. III. С. 404—411; Сыркин А. Я. Некоторые проблемы изучения упанишад. М., 1971. С. 81—88.

(«Кому зима — арак...», 1922) и мн. др., вплоть до знаменитейшего начала «Концерта на вокзале» (1921)²². Определенная идиосинкразия к звездам (астрофобия) присутствовала, по-видимому, у Мандельштама изначально: «Я ненавижу свет / Однообразных звезд» (1912), — что напоминает описанный Набоковым, применительно к его герою, писателю Себастьяну Найту, феномен: «Years later Sebastian wrote that gazing at the stars gave him a sick and squeamish feeling, as for instance when you look at the bowels of a ripped-up beast»²³. Любопытно, что многократно обсуждавшийся в мандельштамиане лермонтовский подтекст звездной темы интерпретируется обычно в терминах противопоставления «гармонии небесных сфер» в стихах автора *Демона*, тогда как нам он представляется скорее дальнейшим расширением намеченной у Лермонтова темы «демонизированности» воздушного пространства на сами светила. Мотивы космических элементов и земных стихий в начале стихотворения (*воздух и воздушная могила, земля, океан, вещество, звезды, дождь*) перебиваются упоминаниями *лесистых крестиков* (знаков на военной карте и одновременно могил; это слово служит рифмой в трех последующих строфах) и всех тех, чьим собирательным образом служит могила Неизвестного Солдата:

Будут люди холодные, хилые
Убивать, холодать, голодать,
И в своей знаменитой могиле
Неизвестный положен Солдат.

Во второй половине стихотворения они в полном соответствии с гюрджиевской картиной мира, спроецированной Мандельштамом на ситуацию глобального массового уничтожения, становятся *миллионами убитых задешево, гурьбой и гуртом*, а враждебное им небо — *небом крупных оптовых смертей*.

Мотив изветливых (редчайшее определение, появившееся лишь в самом конце работы над СНС) звезд, заданный во втором четверостишии, должен быть сопоставлен, в контексте всей «звездной темы» у обоих поэтов, со «Звездным ужасом» Гумилева (1921), озаглавившего, кстати, один из своих поэтических сборников *Чужое небо*:

Горе, горе! Страх, петля и яма
Для того, кто на земле родился,
Потому что столькими очами
На него взирает с неба черный
И его высматривает тайны!

²² См.: *Taranovsky K.* Указ. соч. С. 14—16; *Рейфилд Д.* Мандельштам и звезды // Столетие Мандельштама: Материалы симпозиума / Ред.-сост. Р. Айзелвуд, Д. Майерс. *Tenafly*, 1994. С. 299—307.

²³ *Nabokov V.* *The Real Life of Sebastian Knight.* New York, 1959. P. 139.

Притом заключительные строки стихотворения говорят о черном небе, где блещут «недоступные чужие звезды».

Строки СНС «И сознание свое затоваривая / Полуобморочным бытием» также поддаются интерпретации с точки зрения гюрджиевской антропософии. Гюрджиев учил, что «средний человек» живет на очень низком уровне сознания, повышению этого уровня в масштабах человечества специально ставятся преграды, чтобы оно не перестало выполнять свою роль резервуара биологической энергии для отдаленных космических тел. В подобную картину человечества вписывается строфа:

И дружит с человеком калека —
Им обоим найдется работа,
И стучит по околицам века
Костылей деревянных семейка,
— Эй товарищество, шар Земной!

В этом контексте строфа о «звездным рубчиком шитом чепце» — черепае, которая обычно интерпретируется как некий гимн человеческому сознанию, представляется скорее насыщенной зловещей иронией.

Заметим, что пафос сочинений Гюрджиева состоит в том, что если человечество в целом, выполняющее определенные космические задачи, вынуждено довольствоваться столь убогой ролью, то развитие возможно лишь для отдельной личности, однако этот путь исключительно труден и направлен «против течения». При этом в системе «Четвертого пути» нет места для высокомерного пренебрежения уделом «большинства»: точно так же и сам поэт вместе с *миллионами убитых задешево* «губами несется в темноте», вместе с «гурьбой и гуртом» — «обескровленным ртом» шепчет свое поэтическое послание.

[Примечание 2017 г.: Из последующих публикаций прежде всего укажем: *Гаспаров М. Л.* О. Мандельштам: гражданская лирика 1937 года. М.: РГГУ, 1996. (Чтения по истории и теории культуры. Вып. 17.) См. также: Дополнение 1917 г. к ст. «Внутри горы бездействует кумир...», с. 103.]

(MYTHO)POESIS OBERIUTIANA ЗАМЕТКИ К ПОСТРОЕНИЮ ОБЭРИУТСКОЙ (МИФО)ПОЭТИКИ-1*

Ухищрения в заглавии этих заметок, которые легко могут показаться претенциозными, продиктованы желанием избежать, хотя бы в названии, терминов, давно уже одиозно звучащих в расхожем употреблении. Тем не менее в творчестве Введенского и Хармса мифологические прозрения в мир того, что приходится называть архетипической образностью, достигают не только нетривиальной, но и почти неправдоподобной степени проникновения. Ограничимся некоторыми замечаниями о Введенском, чей корпус может, в частности, служить примером чрезвычайно концентрированного и углубленного поэтического преломления мифа *éternel retour* (особенно многоуровневая обратность, в том числе в ее семантической, выводящей непосредственно в область абсурда проекции). Другим примером могут служить образы, отождествляющие *воду* со *временем* — от метафизической образности моря («Значение моря», № 16, «Кончина моря», № 17, а также № 9, 10 и мн. др.)¹ и сквозного выявления временной темы через образы реки, ручья, потока, водоема, залива, прибоа, волн, снега; росы и росы смерти — таково одно из объяснений слова *потец*² (№ 28); мотив пересечения реки в загробном странствии представлен плаваньем по Лете, — до прямого отождествления со временем: *Глядите вся вода сутки* (ср. «Сутки» с их сквозной «водяной» образностью) — откуда роль воды в эсхатологической образности Введенского, в частности, в связи с мотивом утопленничества (№ 8, 9, 14).

К числу наиболее общих мифопоэтических мотивов относится символика растительного цикла, от ее нетривиального преломления в мотиве вознесения на небо

* Пятое Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения / Латв. АН; Ин-т философии и права. Рига: Зинатне, 1990. С. 36—38.

¹ Ссылки по изданию: *Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. / Под ред. М. Мейлаха. М.: Гилея, 1993.

² Мифообразующий неологизм Введенского, которым он обозначает холодный пот, вступающий на лбу мертвеца. См. ниже статью «Что такое есть Потец?»..

цветов в прологе поэмы «Кругом возможно Бог» или в мотиве их связи со звездами до остранения семантики плодородия в образе украшения растениями живота женщины в эротико-эсхатологической сцене из «Четырех описаний» (№ 23). Достаточно необычно, в его последовательном проведении, систематическое отождествление со временем собственно растений — кустарников, деревьев и т. п., и в еще большей степени — животных: эсхатологическая, со змеборческими импликациями, семантика орла, эротически-эсхатологическая — червя (№ 20), эсхатологически-потусторонняя — медведя, временная, в широком смысле, — ласточки (№ 27). Сквозной мотив Введенского — апокалиптические конь и всадник с их богатейшей в мировых мифологиях амбивалентной семантикой, в том числе пограничности между двумя мирами; из других образов, связанных с за-смертным существованием, укажем мотив бородатого покойника с растущей бородой и собственно «Потец», который можно по праву назвать индивидуальным мифом Введенского (№ 28), подобно тому как в большой мере им индивидуально выявлен обширный пласт мифологической образности, преломившейся у него в форме «двуступенчатой эсхатологической ситуации».

Еще одна сфера индивидуального мифотворчества Введенского отражена в образах потусторонних ангелов-вестников *Кумира*, *Зумира*, *Чумира* и *Тумира* из «Четырех описаний» (№ 23), которые не столь уж далеки от мифопоэтических шаманских медитаторов между двумя мирами. Область мифологизмов, связанных с проблемой тождества личности, обнаруживает у Введенского параллели с научно-культурологическим мифотворчеством века (*Я и Оно* Фрейда, *Я и ты* Мартина Бубера). Из числа крайне нетривиальных мифопоэтизмов назовем утверждение амбивалентности, в том числе хтоничности музыки; определение моря как родины ночей, ночи как извлеченной из моря, а дня как кузена ночи («Две птички, горе, лев и ночь», № 9); просвечивающее за «Уроком зверей» из пьесы «Елка у Ивановых» соответствие с индоевропейским представлением о скоте как воплощении душ умерших (№ 30, ср.: *коровы они же быки* и т. д.) или же близкое гюрджиевской мифологии соположение соответствующих мотивов — луны, бодрствующей и растущей за счет «сна человечества» (особенно интересное в связи с тем, что реминисценция этой мифологемы Гюрджиева выявлена О. Роненом у Мандельштама)³. Поразительным проникновением в реконструированную лишь недавно в работах Топорова мифологическую образность грибов в связи с основным мифом о Громовержце, наказывающем своих сыновей⁴, выглядит наделение в пьесе «Потец» сыновей грибами (см. подробнее статью «“Что такое есть Потец?”» ниже в этой книге).

³ *Taranovsky K. Essays on Mandel'stam.* Harvard University Press, 1976. P. 6. См. подробнее с. 60—62 и 176 в этой книге.

⁴ В частности, см.: *Топоров В. Н.* Семантика мифологических представлений о грибах. *Balkanica.* М., 1979. С. 268.

К широким пластам мифопоэтической образности примыкает, по крайней мере одной из своих сторон, еще одна мотивная область творчества Введенского — речь идет об элементах поэтики безобразного, гиньоля, фарса, всевозможных «сниженных мотивах». Упомянем, наконец, черты характерной диалогичности его творчества, эксплицированную вопросно-ответную форму многих его произведений, сюжетообразующего диалогизма загадывания-отгадывания с установкой на выяснение истины (тот же сакраментальный вопрос «что такое есть потец», № 28).

ХАРМС И ГЕРМЕТИЗМ [ЗАМЕТКИ К ПОСТРОЕНИЮ ОБЭРИУТСКОЙ (МИФО)ПОЭТИКИ-2*]

Предлежащая книга представляет собой нечто более содержательное и более значительное, чем обещает ее заглавие. Впервые со времени публикации уже достаточно давней книги Ж.-Ф. Жаккара «Даниил Хармс и конец русского авангарда» в ее французском и русском вариантах здесь, в сущности, представлена история и предложена интерпретация, под обозначенным в заглавии углом зрения, одного из важнейших и до сих пор еще адекватно не оцененных русских литературных движений XX в. Это постфутуристическое движение, последнее в русле русского авангарда, часто не вполне корректно разделяют на два этапа, «обэриутский» и «чинарский». Как литературное объединение, ОБЭРИУ («Объединение реального искусства»), к которому в конце 20-х гг. принадлежали Хармс, Введенский, Заболоцкий и Бахтерев, но куда не входили ни Друскин, ни Липавский, ни Олейников, окончательно распалось с арестом Хармса и Введенского в конце 1931 г. После возвращения их из ссылки они продолжали общение в содружестве, существовавшем, при их участии и вне связи с ОБЭРИУ, еще с двадцатых годов. Надо заметить, что отнесение к этому содружеству термина «чинари» внеисторично. Такое его наименование основано на отнюдь не категоричных высказываниях Друскина, условно воспользовавшегося названием, которое те же Введенский и Хармс относили к себе в 1926 г. в качестве поэтов-заумников (этимологически, на уровне родства индоевропейских языков, слово родственно слову «поэт», о чем они, конечно, не знали): Друскин же его использовал, чтобы разграничить собственно литературное движение от более интимного общения в узком кругу единомышленников — как бывших участников ОБЭРИУ, так и не участвовавших в нем. Лишь после смерти Друскина проблема *обэриуты vs. «чинари»* была искусственно

* Предисловие к кн.: *Sauerwald Lisanne. Mystisch-hermetische Aspekte im Kunstdenken der russischen Dichter des Absurden (Literatur, Kultur, Theorie. Bd 4)*. München: Ergon Verlag, 2010. S. VII—XXIV.

догматизирована — создалось нечто наподобие свифтовских партий «тупоконечников» и «остроконечников», требующих соответственно разбивать яйцо только с тупого либо только с острого конца. Следует оценить тактичность, с какой подходит к этой дихотомии г-жа Зауэрвальд.

Одна из особенностей, сформировавших лицо движения, — это «метафизическая озабоченность» всех главных его участников¹. Оно насчитывает прежде всего четырех поэтов-обэриутов — это Александр Введенский, с его концентрацией, по его собственному определению, на трех бытийных вопросах: «время, смерть и Бог», путь к которым лежит через «звезду бессмыслицы» — «она одна без дна»; его поэтический спутник Даниил Хармс, фигура необычайно сложная и интересная, давно и хорошо знакомая немецкому читателю благодаря замечательным переводам Петера Урбана; начинавший с ними как обэриут, затем более или менее отошедший от «чинарского» содружества талантливый поэт Николай Заболоцкий, постепенно переходивший на позиции рационалистической натурфилософии и не брезговавший писать и печатать официозные стихи по заказу власти — и то, и другое участникам этого круга было чуждо; наконец, Игорь Бахтерев, поэт-заумник, обэриут, в «чинарском» содружестве не участвовавший (Вагинов же присоединился к ОБЭРИУ лишь постольку, поскольку он вступал во все возникавшие литературные объединения, фактически в них не участвуя). Пятый поэт, во многом настроенный более скептически, однако выстроивший собственный поэтический мир, — Николай Олейников. Но к кругу «чинарей» примыкали и два философа, повторим — в ОБЭРИУ, как и Олейников, не входившие: рано погибший Леонид Липавский, строивший внекатегориальные модели мира и языка (ему, в частности, принадлежит глубоко оригинальная «Теория слов»), и Яков Друскин, проживший, напротив, долгую жизнь и сохранивший архивы своих погибших друзей и единомышленников (если бы не его преданность их памяти, их тексты практически до нас бы не дошли).

О Друскине я хотел бы сказать подробнее. С начала шестидесятых Друскин начал знакомить меня не только с произведениями своих погибших друзей, но и с собственными сочинениями — писавшимися в период с конца двадцатых годов и до середины пятидесятых эзотерическими философскими трактатами и со сменившими их теологическими эссе (большая часть и тех, и других остается по сей день неопубликованной, зато издан его достаточно интимный дневник, который, как мне кажется, скорее следовало бы печатать вслед за его сочинениями, а не наоборот). Ранние его вещи, пленившие меня своей странной поэзией, были, однако, труднодостижимы: автор, отбросив традиционную философскую терминологию, пользовался в них такими простейшими терминами, как *это и то, только это, оба*

¹ Замечу также, что Хармсу посвящено только что вышедшее большое и высокосодержательное исследование на немецком языке, автор которого, если и не столь обстоятельно и детально, все же касается тех же бытийных вопросов: *Gudrun Lachmann. Fallen and Verschwinden. Daniil Charms — Leben und Werk*. Wuppertal: Arco Wissenschaft, 2010.

одно (отзываясь об излишне наукообразных писаниях, Друскин пользовался формулой «наука доказала», пародируя, вслед за Введенским в его «Некотором количестве разговоров», советское заклинание «наука доказала, что Бога нет», а слово *наивный* могло служить для Друскина синонимом слова *научный*). В течение двух лет он читал со мною эти вещи «ex cathedra», сопровождая чтение своими пояснениями. Если за первый год, встречаясь еженедельно, мы прочли около тридцати страниц сложнейшего текста «Вестников», то за второй одолели сопутствующие произведения и обширную стостраничную «Формулу бытия». Пояснения Якова Семеновича мною записывались — так был зафиксирован ценнейший автокомментарий к его философским сочинениям того времени (небольшой их фрагмент мною опубликован, уже после его смерти, в обзорном выпуске журнала «Логос» (1993, № 4)). Прочел он мне и классический курс истории философии, обращая особое внимание на то, что мы знаем о досократиках и стоиках, на апории Пиррона, на *Credo quia absurdum* бл. Августина, потом на Николая Кузанского с его понятием *docta ignorantia*, а из новой философии — на эзотерического Спинозу с его парадоксальностью и оригинальным философским языком и, конечно, на Канта и на Фихте. Обоснование Кантом невозможности постижения мира разумом, мыслящим априорными категориями, Друскин считал величайшей заслугой философа, но приводил высказывание Введенского о том, что тот своей поэзией произвел критику разума более радикальную, чем кантовская... Как и Хармс, Друскин высоко ценил «Добротолубие» (*Philokalia*) — православный сборник духовных произведений древних подвижников, в том числе любимого им Исаака Сирина; он указывал на место в принадлежавшем Хармсу издании выдержек из этого сборника, которое тот подчеркнул синим карандашом: «Зажечь беду вокруг себя». Разумеется, мы много говорили с Друскиным и о его писавшихся в то время теологических сочинениях, изложенных гораздо более ясным языком (отчасти с применением несложного логико-математического аппарата). В них обнаруживается близость идей Друскина к идеям Кьеркегора, отчасти — интуитивизму Бергсона, феноменологии Гуссерля (трансцендентальная редукция, воздержание от суждения) — об этом подробно говорится в обсуждаемой книге (читая ее, я мысленно возвращаюсь к беседам с Друскиным — например, пронизательная интерпретация в книге атеистической философии французского экзистенциализма — Камю, Сартра, в ее сопоставлении с идеями участников круга обзорютов — «чинарей», очень близка высказываниям о них Друскина). В области теологии Друскин ценил протестантскую мысль, но говорил, что «ортодоксальный протестантизм» ему неинтересен: он предпочитал «правое крыло левых и левое крыло правых». Ограниченность дуалистических философских систем Друскин преодолевает с помощью «одностороннего синтетического тождества», согласно которому *То* (бытие, трансцендентный мир) тождественно *этому* (имманентный мир, мир после грехопадения), однако само *это* не тождественно *Тому*; тождество это приложимо и к тайне вочеловечения Христа.

Наконец, мы вместе анализировали тексты, главным образом Введенского (за мечу, кстати, что прототипом «человека веселого Франца» из его одноименного

стихотворения является, по-видимому, Друскин), но также и Хармса. Плодотворность анализов с позиций собственной философии Друскина объясняется конгенитальностью последней — общим чертам мировоззрения всех пяти «чинарей»; разборы же наши послужили толчком для написания им ценнейших работ, содержащих, с моей точки зрения, ключ к «чинарско»-обэриутской поэтике. Обширные цитаты из этих трудов я привожу в комментариях к моим изданиям Хармса и Введенского.

Я так подробно остановился на истории моего общения с Друскиным не только потому, что получил от него и тексты «чинарей»-обэриутов, в то время никому не известные, и, как я полагаю, подходы к ним: этот экскурс призван прежде всего показать ту ауру интенсивной философско-религиозной мысли, которая сохранялась вокруг личности Друскина на протяжении всей его жизни.

Интерес, с одной стороны, к философии и религии, с другой — к чуду и чудесному, волшебному и магическому, герметическому и эзотерическому не представляется сколько-нибудь неожиданным у поэтов, ориентированных на абсурд и алогизм, а пользуясь выражением Хармса — на «битву со смыслами». Интерес этот тем более объясним на фоне метафизических устремлений, составлявших фон русского авангарда с его ключевыми фигурами — Малевичем и Хлебниковым.

Исследователя литературных текстов, оперирующего такими понятиями, как эзотеризм, герметизм, мистика и магия, подстерегает известная опасность в силу тенденций к универсализации смыслов, предполагающей возможность «объяснения» любого явления средствами той или иной относящейся к этим областям знаковой системы. Так, в шеститомном издании Хармса под редакцией В. Сажина (во всех отношениях катастрофическом) интерес Хармса к магии, каббале, оккультизму не только наивно воспринимается, как если бы Хармс действительно был магом или каббалистом, — издатель, ссылаясь на этот интерес, повсюду усматривает в своем комментарии вовсе не заложенные в тексте знаки и символы. Так, в связи со знаменитым эпатирующим стихом *пейте кашу и сундук* из раннего Хармса стихотворения «Случай на железной дороге» (1926) с его принципиальным алогизмом, Сажин нелепо и не к месту утверждает, что «в древнеегипетском мифе о царе Осирисе *сундук* фигурирует в качестве *места его пленения*» и т. д. (I, 353), а *Буква Ка* на лице Подруги-Музы из стихотворения «Подруга» — это, со ссылками на Папыуса и популярные книги о Древнем Египте, не просто какая-то буква, а «олицетворенная жизненная сила... считавшаяся божественной и использовавшаяся в оккультизме», сама же Подруга — не кто-нибудь, а «масонский аналог подмастерья» (I, 401).

Но если эти примеры — просто любительская чепуха (какой сегодня полон Интернет, где кто угодно берется рассуждать о чем угодно), то на фоне подлинной «метафизической озабоченности», которую Хармс разделяет со своими товарищами, он и в тех случаях, когда действительно обращался к языку эзотерики, магической символики, к герметическим текстам, нередко их использовал, наравне с другими

фигурами остранения (и чисто языковыми, и на сюжетно-мотивном уровне), лишь как необычный, экзотический материал, служивший для построения его собственного поэтического универсума. Один из красноречивых примеров — «трактат» Хармса «О времени, о пространстве, о существовании», где он пользуется специфическими философскими терминами ранних произведений Друскина. Вообще, «трактаты» Хармса носят характер в значительной степени пародийный: таковы перемежающаяся стихами «Сабля», его «математические» сочинения, которые сам он определял как «деятельность малограмотного ученого», например «Cisfinitum» (замечательный латинский неологизм со значением «посюсторонне-конечное»), или же «Нуль и ноль» и «О круге». «Трактаты» эти породили, однако, замечательные стихотворения — соответственно «Измерение вещей», «Третья цисфинитная логика бесконечного небытия», «О водяных кругах».

Но одно из достоинств данной книги как раз состоит в том, что автор, хоть я и не всегда согласен с ее интерпретациями, не «притягивает» готовые идеи к текстам, а либо действует методом дедукции, либо идеи тщательно поверяет текстами. Таким образом, книга не только во многом проясняет, каким образом в текстах «чинарей»-обэриутов проступает сказанная «метафизическая озабоченность», но, что самое ценное, — она выявляет сопряженные с нею элементы их поэтики.

Если от Введенского до нас дошло мало теоретических высказываний и немного материалов, относящихся к его творческой лаборатории, то архив Хармса, напротив, сохранился в значительной полноте. Помимо собственно литературных произведений (часто неоконченных), материалы архива, включающие почти сорок записных книжек, предоставляют колоссальный материал, свидетельствующий о его интересе к всевозможным герметическим школам (преимущественно в их знаковом выражении), к магии и оккультизму, начиная от популярных книг Рамачараки и Папюса и до более специальных — по буддизму и египтологии (кстати, в следственном деле 1931 г. упоминается, что на обыске у Хармса было изъято десять книг по египтологии, впоследствии возвращенных). Единственный из обэриутов, Хармс сам культивировал образ чародея, кудесника, мага. В связи с этим следует воспринимать и описанный согласным хором мемуаристов экзотический стиль поведения Хармса, его одежды, столь вызывающий в эпоху первых десятилетий нового строя.

Всевозможные волшебники и чудотворцы, часто весьма необычные, встречаются и в произведениях Хармса. Именно такому персонажу посвящен сюжет рассказа, который собирается написать герой повести «Старуха»: «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... и в конце концов умирает, не сделав за свою жизнь ни одного чуда». А в одной из записей Хармса персонаж молится о чуде, которое все не наступает — пока он не обнаруживает, что видит картину, помещенную за шкафом, перед которым он стоит. То, что он ее видит, означает, что он поднялся в воздух по крайней мере на два метра.

Здесь же упомянем целую галерею «исчезающих» персонажей у Хармса, начиная от «молодого человека, удивившего сторожа» — ищущего дорогу на небо и исчезающего, оставив в воздухе запах жженных перьев («Случай»). Подобным же образом с неким «Человеком с тонкой шеей», по собственной воле задыхающимся внутри сундука с целью увидеть «борьбу жизни и смерти», в какой-то момент «что-то происходит», но он не может понять, что именно — он лежит на полу, везде лежат вынутые из сундука вещи, самого же сундука нигде нет. Знаменательно резюме человека с тонкой шеей: «Значит, жизнь победила смерть неизвестным для меня способом». Однако чудесные особенности хармсовских персонажей нередко бессмысленны и абсурдны: так, некто Иван Сергеевич, умевший проходить сквозь стены, использует этот дар лишь в качестве фокуса, который он показывает в гостях, и в конце концов разбивается, пройдя сквозь стену четвертого этажа.

У Хармса встречаются персонажи, восходящие к фольклорной и романтической традиции, в числе которых надо назвать колдуна-мельника. В 1930 г. Хармс пишет поэму «Фауст», навеянную, несомненно, монументальным творением Гёте, однако хармсовский Фауст в меньшей степени является философом и алхимиком, нежели поэтом, врагом советских писателей, которых он изгоняет с помощью своих заумных стихов. Заметим, что сакральная функция зауми присутствовала в сознании писателей нового времени, начиная с Александра Блока, посвятившего русским заговорам и заклинаниям свою магистерскую диссертацию. Десятилетием позже Алексей Кручёных, поэт, чуждый всякому мистицизму, ссылаясь на употребление зауми в религиозной практике русских сектантов. Однако лишь в творчестве Велимира Хлебникова заумный язык, которым он заставляет выражаться русалок или ведьм («Ночь в Галиции») и весь собранный в поэме «Боги» синклит античных и восточных божеств, восстанавливает свою архаическую функцию «языка богов» *par excellence*.

Если и Хармс, и Введенский вместе начинали с заумной поэзии, то Введенский вскоре полностью от нее отошел, полностью сосредоточившись на семантическом эксперименте, Хармс же продолжал к зауми периодически обращаться. Вслед за Хлебниковым Хармс вкладывает заумные фрагменты в уста Бога и апостолов, причем любопытно, что они несут черты древнееврейской фонетики. Точно так же речь демонизированных персонажей, например, в «Истории сдыгр-Аппр», где присутствует таинственный персонаж по имени Карабистр, окрашена, условно говоря, «инфернальными» чертами. Хармс вводит в свой поэтический язык морфологические и синтаксические модели восточных (семитских) языков, как определение одного существительного другим — Хармс передает это нанизыванием существительных в родительном падеже: *Дочь дочери дочерей дочери Пе* («Вечерняя песнь именем моим существующей»), в подражание библейской поэзии использует синтаксический параллелизм («На смерть Казимира Малевича»).

Фонетические чередования пар согласных и в особенности гласных (*мир/мыр, нуль/ноль*) наводят на мысль не только, опять-таки, о морфологии семитских языков, не только о буквенных операциях, применявшихся исходя из численного

значения тех или иных букв в практике каббалы, но и о практике внутреннего склонения — «скорнения» Хлебникова, пользовавшегося этим приемом в поэтической практике и давшего ей «теоретическое» обоснование. Хармс, в свою очередь, высказывается в своих записях по поводу заложенной в поэтическом слове силы, которая подлежит освобождению с помощью «словесных машин», в числе которых Хармс называет стихи, молитвы, песни и заговоры, построенные на основе алфавита; эти представления в высшей степени соответствуют архаическому пониманию заложенной в звуке и в слове магической энергии. В тех же записных книжках он говорит, что «надо пройти путь очищения (катарсис), который начинается на уровне алфавита, т. е. букв». В соответствии с эзотерической традицией и вслед за Хлебниковым, Хармс рассматривает буквы как отражение мировых сущностей. Заумный язык часто играет в произведениях Хармса роль оператора, способного произвести магическое превращение: Петерсен, еще один «исчезающий персонаж» рассказа «Макаров и Петерсен», исчезает в тот самый момент, как его собеседник Макаров произносит название магической книги *Малгил*. Он видит себя окруженным шарами, и из его реплик очевидно, что он перешел в некое другое измерение, чему, впрочем, Макаров моментально находит объяснение в этой книге: «...постепенно человек теряет свою форму и становится шаром. И став шаром, человек утрачивает все свои желания». Точно так же слово *фан*... обозначает «поражение кочергой» материалиста Козлова идеалистом Окновым («Окнов и Козлов»), а серия заумных трансформаций, озаглавленных бюрократически-заумной аббревиатурой «Главнабор», обеспечивает возвращение Земляка с неба на землю («Лапа»). Другим поворотным оператором в этом последнем произведении является слово *агам* (на санскрите — «я», но по-русски звучащее как заумь) в составе заклинательной формулы *агам к ногам*; далее, появляющийся в «Лапе» Хлебников выражается заумью, кроме того, в его речи фигурирует санскритское слово *пуруша*, в древнеиндийской мифологии обозначающее первочеловека. «Лапа» также содержит характерным образом преображенные реалии египетской мифологии. «Эзотерический» характер носит применявшаяся Хармсом его индивидуальная тайнопись, а также интерес к буквам древнееврейского алфавита в связи с их значением в каббале, шире — к алфавиту вообще, к начертанию букв, к каллиграфии и т. п. Регулируя этимологическое значение избранного им псевдонима с помощью той или иной орфографии, он возводил его попеременно либо к корню со значением «вреда», «ущерба» (*harm*), либо к идее чар, волхвования, волшебства (*charm*).

В этом небольшом предисловии мы постарались поделиться некоторыми нашими воспоминаниями, высказать ряд соображений и привести несколько примеров, связанных с темой этого исследования. Читателя же ожидает удовольствие последовательно пройти вместе с автором по различным моментам истории «чинарско»-обэриутского движения, с глубокой заинтересованностью и научной тщательностью рассмотренного автором под углом зрения, заслуживающим всяческого внимания.

4. МУТНОПОESIS: ВРЕМЯ И ПРОСТРАНСТВО

«ДАЛЬНЯЯ ЛЮБОВЬ» ТРУБАДУРА ДЖАУФРЕ РЮДЕЛЯ: МИФОЛОГИЗАЦИЯ МОТИВА*

Образ Джауфре Рюделя, несомненно, представляется самым загадочным во всей средневековой провансальской поэзии — поэзии трубадуров XII—XIII вв. До нас дошло шесть его песен, однако огромной своей славой в новое время он обязан не столько им, сколько своему легендарному жизнеописанию XIII в.:

Jaufres Rudels de Blaia si fo mout gentils hom, princes de Blaia. *Et enamoret se de la comtessa de Tripol, ses vezer, per lo ben qu'el n'auzi dire als pelerins que venguen d'Antiocha. E fez de leis mans vers ab bons sons, ab paubres motz. E per voluntat de leis vezer, el se croset e se mes en mar, e pres lo malautia en la nau, e fo condug a Tripol, en un alberc, per mort. E fo fait saber a la comtessa et ella venc ad el, al son leit, e pres lo antre sos bratz. E el saup qu'ella era la comtessa, e mantenent recobret l'auzir e-l flairar, e lauzet Dieu, que l'avia la vida sostenguda tro qu'el l'agues vista; et enaissi el mori entre sos bratz. Et ella lo fez a gran honor sepellir en la maison del Temple; e pois, en aquel dia, ella se rendet morga, per la dolor qu'ella n'ac de la mort de lui.*

‘Джауфре Рюдель, сеньор Блайи, муж был весьма благородный. И полюбил он графиню Триполитанскую, не выдав ее никогда, по одним только добрым слухам о ее куртуазности, о каковой прослышал от пилигримов, и сложил о ней множество добрых песен на добрую музыку, на слова простые. И, дабы ее увидеть, отправился он в крестовый поход и пустился по морю. И вот, одолела его на корабле тяжкая болезнь, так что бывшие с ним думали, что мертв он, и в Триполи доставив за мертвого, отнесли в странноприимный дом. И дали знать графине, и та к его ложу пришла и заключила его в свои объятия. И как узнал он, что то была графиня, вернулись к нему

* Jaufre Rudel: encore des motifs de «l'amor de lonh» et de «l'amor ses vezer» dans leur contexte littéraire, folklorique et anthropologique // Jaufre Rudel, prince, amant et poète. Actes de la Trobada de Blaye. Cahiers du Carrefour de Ventadours, 2011. P. 140—170 (на франц. яз); сокращенный вариант — Amor de lonh: дальняя любовь Джауфре Рюделя. К истории интерпретации образа средневекового поэта // Res philologica. Сб. статей памяти акад. Г. В. Степанова. М., 1990. С. 394—402.

слух и чувства, и восхвалил он Бога за то, что Он сохранил ему жизнь, покуда он ее не узрел, и так он умер у нее на руках. И она наказала его похоронить при храме Тамплиеров с превеликими почестями, а сама, ради печали по нем, умершем, постриглась в монахини в тот же день¹.

Эта легенда, которой свойственно особое, только ей присущее очарование, нерасторжимо срослась в традиции с образом поэта. Благодаря многочисленным литературным переработкам легенды, преимущественно XIX в., Джауфре Рюдель приобрел едва ли не наибольшую популярность среди трубадуров. Характерным образом, в XVI в. Нострадам, чьей интенцией было возвеличить славу родного Прованса (для чего он остроумно переселяет Джауфре Рюделя из Блайи в Аквитании — в Бле в Провансе и называет его Джауфре Рюдель Савойский (?) *Jaufred Rudel de Sauoye*), открывая свою собственную книгу жизнеописаний трубадуров именно его биографией, за основу которой берет подлинную его историю жизни, как всегда дополненную им всевозможными фантастическими сведениями². Интересно и то, что, перерабатывая и расширяя жизнеописание, Нострадам заменяет *se crozet* на *habit de pelerin*, поскольку мотив любовного паломничества, превращенный в жизнеописании (*vida*) в участие в крестовом походе, присутствует в песнях трубадура: *Ai! car me fos lai pelegris* ('Ах, если бы я свершил <к ней паломничество>') — в песне «*Lanquan li jorn son lonc e -mau*», Р. - С. 262, а также в строфе, которую некоторые считают апокрифической:

e quan m'albir que me n an la
en forma d'un bon pellegri,
 mey voler resta sai...

(«и когда я мечтаю о том, как отправлюсь туда / одетый, как добрый паломник, / мое пожелание остается тут») — в песне «*No sap chatar qui so non di*», Р. - С. 262. 3. Об участии трубадура Джауфре в крестовом походе 1147 г. свидетельствует трубадур Маркабрюн, выразивший желание отправить одну из своих песен «господину Джауфре Рюделю за море», как сказано в ее заключительной строфе (Р. - С. 293. 15, v. 38). Маркабрюну впоследствии вторит Петрарка, увидевший в толпе пострадавших от любви *Giaufrè Rudel, ch'usò la vela e 'l remo a cercar la sua morte* ('Джауфре Рюделя, который с веслом и парусом отправился искать свою смерть' — *Trionfo d'Amore*, IV), однако слова Петрарки опираются, несомненно, уже на приведенную легенду, получившую со времен Возрождения и особенно в эпоху романтизма необычайную популярность.

¹ *Boutière J., Schutz A. H. Biographies des troubadours: textes provençaux des XIIIe et XIVe siècle. Paris: A. G. Nizet, 1973. V, разо 3, т. наз. краткий вариант Ms IKN²). Перевод: Жизнеописания трубадуров / Изд. подгот. М. Мейлах. (Литературные памятники). М.: Наука, 1993. С. 18.*

² *Jean de Nostredame. Les vies des plus célèbres et anciens poètes provençaux... A Lyon, 1575 (Slatkine reprints, Genève, 1970). Глава De Iaufred Rudel, p. 14.*

Большое место миф о Джауфре Рюделе занимает и в научной литературе — число посвященных ему работ поистине огромно и увеличивается с течением времени³.

Оставим в стороне обсуждение столь же многочисленных, насколько безнадежных попыток, со времен позитивизма и до новейшего времени, обосновать легенду о Джауфре историческими фактами: несмотря на его принадлежность к аристократической фамилии, о нем почти не сохранилось исторических свидетельств⁴, и личность поэта — собирательно-вымышленная. Оставим тем более и обзор попыток отождествления «далекой принцессы» с какой-либо дамой, реально существовавшей на Востоке или на Западе. Основной мотив жизнеописания — это мотив *de l'amour de loin* к никогда прежде не виданной Даме, находящейся далеко от трубадура — на Востоке, подхваченный Петраркой, затем Нострдамом, а впоследствии романтиками — Гейне, Уландом, **Mary Robinson**, **Суинберном**, **Кардуччи**, потом Браунингом и Эдмоном Ростаном в его популярной в начале века пьесе «Принцесса Греза» (в России известны монументальные разработки этого сюжета по мотивам Ростана русским художником-символистом Врубелем, чье майоликовое панно, изображающее умирающего на корабле трубадура, которого посещает видение Принцессы Грезы, по сей день украшает фасад гостиницы «Метрополь» в центре Москвы; панно «Принцесса Греза» заказал тогда еще малоизвестному Михаилу Врубелю Савва Мамонтов, курировавший художественно-оформительские работы на Всероссийской промышленной выставке 1896 г. в Нижнем Новгороде). Еще к началу прошедшего века число литературных обработок этого сюжета достигло сотни. Для того чтобы дальняя любовь Джауфре Рюделя стала «европейским мифом» наравне с «Кармен», «Дон Жуаном» и «Тристаном и Изольдой», недоставало только оперы, каковую написала в 2000 г. живущая в Париже финский композитор Кайа Саариахо на либретто Амина Маалуфа, эмигранта из Ливана. Эта опера под названием «Дальняя любовь» была впервые поставлена в Зальцбурге, потом ставилась по всему миру, в том числе в Москве.

Характерно увлечение легендой о «дальней любви» именно романтиков — адептов *Sehnsuchtslyrik*, которые, чутко улавливая ее мифологическую суть, вместе с тем подходили к творчеству Джауфре, как и вообще к поэзии трубадуров, с характерными для романтической школы критериями «искренности», «правдивости», «простоты», сближая эту поэзию с народным творчеством в их понимании. Конечно, ни о каком «романтизме» у Джауфре вообще говорить не приходится, его поэзия так же полна куртуазных формул, как и творчество любого другого трубадура.

³ Не будем отяжелять данную статью обширной библиографией — от Гастона Париса до Лео Шпицера и до новейших работ (см. примеч. 30), известной всякому, кто занимался изучением поэзии Джауфре Рюделя и проблемы «дальней любви», ограничиваясь лишь конкретными ссылками.

⁴ *Rosenstein Roy. The Poetry of Cercamon and Jaufre Rudel. New York: Garland, 1983*, и серию статей этого ученого.

Мотив «дальней любви», обеспечивший легенде такую популярность, является сюжетообразующим, порождающим все остальные: участие трубадура в крестовом походе с целью увидеть не виданную им Даму, морское путешествие, болезнь, предсмертное свидание и его смерть, наконец, отречение Дамы от мира (Нострадам этот последний мотив исключает).

Хорошо известно, что, поскольку *vidas* (жизнеописания трубадуров) и *razos* (объяснения к стихам) составлялись спустя столетие или полтора после жизни трубадура, их авторы, не располагая достоверной о нем информацией, «вычитывали» ее из песен, нередко буквально понимая условности куртуазной поэзии, как мы уже это видели на примере мотива крестового похода. Вслед за нашими предшественниками, еще раз проследим, как мотив «дальней любви», послуживший отправной точкой для автора средневекового жизнеописания, выявляется в поэзии трубадуров и прежде всего у Джауфре Рюделя. К наблюдениям, уже вошедшим в научный обиход, мы добавим несколько наших собственных.

В половине дошедших до нас немногочисленных песен трубадуров воспевает «дальнюю любовь» к даме, по которой он обречен вечно томиться (примеры эти постоянно обсуждаются в исследованиях, посвященных Джауфре; не обойтись без этих примеров и нам):

*Amors de terra lonhdana,
per vos totz lo cors mi dol*

(‘Любовь из далеких краев, / по вам тоскует мое сердце’) — («Quan lo rius de la fontana...», Р. - С. 262. 5, v. 8—9);

*Un amor lonhdana m’auci,
e’l dous dezirs propdas m’esta...*

(‘дальняя любовь меня погубила, но сладкое желание при мне’ — букв. ‘вблизи меня’) — «No sap chatar qui so non di», Р. - С. 262. 3; (напомним, что эту строфу часто считают апокрифической);

*Luenh es lo castelhs e la tors
on elha jai e sos maritz*

(‘Далеки отсюда тот замок, и та башня, где спит с ней ее муж’) — «Pro ai del chan essenhadors...», Р. - С. 262. 4. В наибольшей же степени эти мотивы выражены в кансоне «Lanquan li jorn son lonc e may» (Р. - С. 262. 2) с повторяющимся в каждой строфе ключевым словом (*de lonh*), в том числе в составе также многократно повторенной знаменитой формулы «дальняя любовь» — *amor de lonh*, с кульминацией в последней строфе:

*Ver ditz qui m’apella lechay
e deziros d’amor de lonh,
que nulhs autres joys tan no’m play
Cum jauzimen d’amor de lonh*

(‘Сказал тот правду, кто говорит, что я стремлюсь к дальней любви, / что никакая радость меня не радует так, как радость дальней любви’). Заметим, что вопреки традиционному переводу *amor de lonh* как ‘дальняя любовь’ в значении объектном, эту формулу можно понимать и в значении *amour de loin* — ‘любовь издали’.

Однако, хотя Джауфре Рюдель является певцом *d’amor de lonh* par excellence, мотивы «отдаленности» дамы были одним из достаточно общих мест уже ранней куртуазной поэзии. О Даме, носящей красноречивое условное имя (*senhal*) *Dezirada* со значением ‘желанная’, говорит, рифмуя его с *далекая*, трубадур Bernart Marti: *...Na Dezirada, / mas trop m’es lunhada* (‘...госпожа «Желанная», но она слишком далека’), Р. - С. 63.3, vv. 35—36; *...mas tan s’es de mi loignada / q’ieu non la puesc aconseguir* — вторит ему Cercamon (‘она так от меня далека, что мне ее не достичь’) — Р. - С. 112.1b, vv. 5—6. Вероятно, пародируя Джауфре Рюделя, Peire d’Alvernha заявляет: *Contr’aisso m’agrada-l’parers / d’amor lonhdana e de vezis* (‘В таком положении я согласен на призрак любви <хоть> дальней, <хоть> ближней’) — Р. - С. 323.15, vv. 8—9. *Trop m’es m’amia lonhdana*. Моя подруга чересчур далека, утверждает Guiraut de Bornelh, а у Бернарта Вентадорнского встречаются следующие строки, обращенные, по преданию, к Алиеноре Аквитанской — к этому времени уже королеве английской:

Mo cor ai pres d’Amor,
Que l’esperitz lai cor,
Mas lo cors es sai, alhor,
Lonh de leis, en Fransa

(‘Серце моё с Амором, / Так что дух стремится туда, / Но тело здесь, в другом <чем она месте> /, от нее, во Франции’) Р. - С. 70, 44.

С мотивом «дальней любви» у Джауфре Рюделя сочетается близкий, но гораздо более специфичный и, как показал Pierre Bec⁵, не тождественный ему и мотив любви заочной, т. е. любви к даме, которой герой никогда не видел:

Nuils hom no-s meravill de mi
s’ieu am so que ja no-m veira,
que-l cor joi d’autr’*amor non a*
mas de cela qu’ieu anc no vi

(‘пусть никто не удивляется, / что я люблю ту, которая меня никогда не увидит, / ибо сердце моё не радо никакой любви / кроме как к той, которой я никогда не видел’ — «No sap charar qui so non di», Р. - С. 262. 3); вариант рукописи С более убедительный:

⁵ Pierre Bec. «Amour de loin» et «dame jamais vue». Pour une lecture plurielle de la chanson VI de *Jaufre Rudel* // Pierre Bec. *Écrits sur les troubadours et la lyrique médiévale* (1961—1991). Éditions Paradigme, 1992. P. 268.

Nuils hom no-s meravill de mi
 s'ieu am so que no veyrai ja,
 ni nulha res ta mal no-m fa
 quo so qu'anc de mos huelhs no vi

(‘...что я люблю ту, кого никогда не увижу... / и самое мое большое страдание оттого, что я никогда не видел ее своими глазами’ — ср. в *vida* — *et enamoret se... ses vezzer*). Этот мотив встречается уже у «первого трубадура» — Гильема Аквитанского, в песне, выдержанной в жанре *devinalh* (загадки — «Farai un vers de dreit nien...»), Р. - С. 183. 7): у протагониста есть подруга, но он не знает, кто она, и никогда ее не видел (*c'anc no la vi*), но он ее очень любит и не видел ее (*anc non la vi et am la fort*). Обратим внимание на текстуальное, возможно, пародирующее совпадение соответствующих формул у Гильема и у Джауфре, затем у позднейших трубадуров⁶. Трубадур же Понс де Капдейль утверждает, в более спиритуалистическом контексте, что увидел свою даму в собственном сердце прежде, чем познакомился с ней. Со времен Гастона Париса⁷ в связь с Джауфре Рюделем ставился также *descort* трубадура Guilhem de Beziars (alias Guilhem Augier Novella, нач. XIII в.), со строками:

Quar se-us am mais que nulla res' que sia,
 Et anc no us vi, mas auzit n'ai parlar.

(‘ибо я Вас люблю больше всего на свете, никогда Вас не видел, а только слышав о Вас’) — Р. - С. 205, 3.

В дальнейшем более поздние трубадуры цитируют в связи с обоими сопряженными мотивами, «дальней любви» и любви к не выданной герою дамы, уже самого Джауфре, — «рюделианский миф» начал формироваться, несомненно, на основе собственных его песен еще до того, как в XIII в. кристаллизовался в биографии. Так, до нас дошла *tenso* (поэтический спор) второй половины XII в. **Guiraut de Salinhac** — **Reironet** — один из многочисленных. Хотя **Reironet** был, возможно, жонглером Джауфре, т. е. исполнителем его песен, именно Гираут, ссылаясь на пример Джауфре Рюделя, отстаивает тезис, что «сердце может (*букв.* ‘без [помощи] глаз (*ses los huoills*)’) истинно любить Даму, никогда ее не видел (*букв.* ‘присутствующей’ (*q'anc non vic a presen*))», как поступил Джауфре Рюдель со своей дамой — Р. - С. 249.2=367.1, vv. 38—40:

e ses los huoills pot lo cor francamen
 amar cellui q'anc non vic a presen,
 si cum Jaufres Rudels fetz de s'amia

⁶ Cf.: *Bernsen M.* Die Problematisierung lyrischen Sprechens im Mittelalter: eine Untersuchung zum Diskurswandel der Liebesdichtung von den Provenzalen bis zu Petrarca. M. Niemeyer, 2001. P. 75sq et p. 89—92.

⁷ *Gaston Paris.* Jaufre Rudel // *Revue Historique.* 18^e année. T. LIII. Paris, 1893. P. 225—260.

(примечательно, что этот партимен пересказывает, хотя и неточно, в своем жизнеописании Джауфре Рюделя Нострада). Та же тема, с обращением к авторитету Джауфре, обсуждается Matfre Ermengau в трактате «Breviari d'Amor» (конец XIII в.). Рассмотрев на материале цитаты из песни трубадура Aimeric de Peguilha'a (P. - C. 10,8) отношение между зрением (глазами), через которое любовь проникает в сердце, Matfre далее замечает:

et a vegadas eichamen
ama ben hom sso qu'anc no vi
ab dezirier coral e fi
per lo be quez om en au dir;

adoncs s' escompren *per l'auzir*
amors, dont En Gaufres Rudell
en un sieu cantar bon e bell
digs d'esta raso enaissi...

(‘напротив, / [возможно] также любить искренней и нежной любовью ту, кого человек никогда не видел, благодаря той хвале, какую он о ней слышал’; таким образом, любовь воспламеняется через слух, как об этом заявляет сеньор Джауфре Рюдель в своей прекрасной песне); далее следует строфа *Nuils hom no-s meravill de mi*, P. - C. 262. 3, цитированная выше — «Breviari d'Amor», vv. 29 409—29 420, ed. Ricketts. Согласно G. Majorossy, «главное таится в стихе 29411, который гласит, что любовь к кому-то, кого мы никогда не видели, есть *dezirier coral e fi* — желание сердечное и верное. В конечном счете, речь идет об отождествлении *l'amor de lonh* et *la fin'amor*»⁸.

Примерно в то же время поздний каталанский (гасконский?) трубадур Amanieu de Sescars в своем «Ensenhamen del scudier» (P. - C. 21a, 1a) поучает молодого оруженосца, что «правильно полюбить даму сердцем, никогда до этого ее не видав (que non vi)». По одним только рассказам о куртуазной героине влюбляется в нее и главный персонаж романа «Flamenca» (vv. 1777—1782, ed. J.-Ch. Huchet):

Per moutas gens au et enten
.....
et au dir per vera novella
que'l miellers es e li plus bella
e'l plus cortesa qu'el mon sia.
En cor li venc que l'amaria...

(он слышит о ней правдивый слух, что она лучшая, красивейшая и куртуазнейшая дама на свете. И решает ее полюбить)⁹. Наконец, существует тенсона Изарна

⁸ Majorossy I. G. «Amors es bona voluntatz». Chapitres de la mystique dans la poésie des troubadours. Budapest: Akadémiai, 2006. P. 25.

⁹ «Flamenca», roman occitan du XIIIe siècle / Texte établi, traduit et présenté par J.-Ch. Huchet. Paris: Union générale d'éditions. 1989. 10/18. P. 114. Другие нарративные примеры: Pierre Bec. Op. cit. P. 269, note 10.

с Рофианом середины XIII в., в которой содержатся три ссылки на Джауфре Рюделя, но на другую тему. Речь идет о споре по поводу смерти из-за удовлетворенной любви, точнее, о том, принимать такую смерть или ее избегать (Р. - С. 255.1). Рофиан, сторонник такой смерти, упрекает Изарна, противника этой идеи, в том, что тот не следует примеру доблестного виконта Джауфре Рюделя, умершего во время морского плавания:

non semblatz ges lo vescomte valen
Jaufre Rudel, que moric al passage.

Изарн сомневается, что Джауфре отправился бы в путь, знай он, какая его ждет участь, Рофиан же продолжает его прославлять:

que man omes moron lor escien,
y car moric en Jaufres volonos
per sa dona, el n'a bon laus de nos.

(‘Многие умирают, желая того, и поскольку Джауфре добровольно принял смерть ради своей дамы, он получает от нас великую похвалу’).

Любопытно, что как второстепенный мотив любви к незнакомке присутствует и в *vidas* и *razos* нескольких трубадуров, где соответствующие формулы точно так же дословно воспроизводят употребленные в поэзии и в жизнеописании Джауфре. Так, в одном разо Бертрана де Борна говорится о даме Гвискарде, в которую он влюбился таким же образом, услышав, сколько хорошего о ней говорят: *Bertrants, enans qu'el la vis, era sos amics per lo ben qu'el auzia d'ella*¹⁰. А в одном из *razos* Раймона Миравалья рассказывается, что этот последний столь восхвалял даму Алазаис де Буассазон королю Пейре II Арагонскому, что тот в нее влюбился, никогда ее не видев (*que-l reis senes vezer s'en era fort enamoratz*)¹¹. Наконец, в *vida* de Raimbaut d'Aurenga о его любви к comtesse d'Urgel: *senes vezer leis, per lo gran ben que n'auzia dire... E si fez puois sas chansons d'ella... lonc temps entendet en aquesta comtessa e la amet senes vezer*¹². Инверсия тех же мотивов, причем в довольно причудливом сочетании, присутствует и в *razo* к обмену строфами между Бернартом Арнаутом и Дамой Ломбардой: трубадур, который много слышал о ее красоте и благородстве (*ausi comtar de la bontatz et de la valor de leis*), отправился в Тулузу, чтобы ее увидеть (*per la veser*), а затем, в качестве ее друга, вскочил на лошадь и уехал *ses la vezer* — не выдав ее; инверсия эта указывает на то, что формулы эти потеряли связь со своим глубинным содержанием¹³. Здесь, так же

¹⁰ Ibid. XI, razo 3.

¹¹ Boutière J., Schutz A. H. *Biographies des troubadours* и *Жизнеописания...*, LXVIII. Cet exemple, ainsi que le suivant, furent également relevés par Gaston Paris, op. cit., p. 231. Cf.: *Pierre Bec*. Op. cit. P. 268.

¹² Ibid. LVIII, razo 4.

¹³ Boutière J., Schutz A. H. *Biographies des troubadours* и *Жизнеописания...*, LXIII.

как в *vidas* и *razos* де Бертрана де Борна, который зашел так далеко, что сочинил воображаемый предмет любви, составленный из достоинств различных знакомых ему дам, и как и у Раймона Миравалья, мотив фигурирует лишь в связи с разного рода пикантными куртуазными анекдотами. Еще в большей степени это относится к жизнеописанию Раймбаута Оранского, который, возлюбив никогда не виданную им даму, так и не собрался отправиться ее повидать (*lla amet senes veser, et anc non ac lo destre que lla anes veser*), тогда как графиня, даже став монахиней (пародия на историю Джауфре Рюделя?), признается, что, если бы он ее посетил, позволила бы ему погладить тыльной стороной руки ее голую ногу. Наконец, в обратном варианте мы встречаем подобный мотив в *razo* к песне Саварика де Маллеона: здесь дама влюбляется в него, будучи лишь о нем наслышана (XVIII, 2).

Мы видим, таким образом, что притом, что *cozerцание* Дамы и различные степени *близости* к ней составляют важнейшую и желанную сторону любовного служения трубадуrows, стремление к тому и другому (тем более сильное) может инициироваться при помощи мотива влюбленности в не виданную прежде и находящуюся в отдалении Даму; мотив этот также получил соответствующее формульное выражение и стал ассоциироваться с Джауфре Руделем, в большой мере его лансировавшим.

В статье «“Amour de loin” et “dame jamais vue”» Пьер Бек, проанализировав большинство обсуждавшихся здесь примеров, приходит к следующему выводу: «Итак, можно констатировать, что позднейшие руделевские аллюзии вновь поднимают, несомненно в тесной связи с его жизнеописанием и духом легенды, а не с самими текстами, три отдельные темы: любви издалека, любви к никогда не виденной даме и “крестового похода” во имя любви»¹⁴.

Оба мотива, «дальней любви» и «дамы, не виданной прежде», встречаются, однако, далеко не только у трубадуrows — мотив *Fernliebe* мы находим и у труверов¹⁵, и в немецком *Minnesang*'е (на них также указывал еще Гастон Парис), в особенности же у *Walther von der Vogelweide* и *Meinloh von Sevelingen*. Большую роль играют эти мотивы и в куртуазном романе, как в романе о Тристане, где тема удаленности, как известно, присутствует начиная с завязки (король Марк влюбляется в Изольду, которая находится в другой стране, по ее золотому волоску, принесенному голубем в клюве) и кончая любовными перипетиями самих главных героев. Другой пример — в романе «Дюрмар Галльский» (*Durmart le Galois*, ок. 1230): Дюрмар, сын короля Галлии, отличавшийся поразительной красотой и доблестью, влюбляется (или, точнее, едет на поиски, чтобы на ней жениться) в королеву Ирландии, о чьей необыкновенной красоте ему сообщает встреченный им крестьянин; в ходе своих поисков он преодолевает многочисленные препятствия. Мотив поисков никогда не виденной дамы выделен тем фактом, что он встречается с ней в пути, но не узнает: по его мнению, незнакомка красивее всех, кроме самой себя,

¹⁴ Ср.: *Pierre Bec*. Op. cit. P. 274.

¹⁵ Ср.: *Ibid.* P. 269—270.

т. е. королевы Ирландии, которой он никогда не видел (ст. 1963—1966)¹⁶. Заметим, что мы так подробно остановились на этой параллели потому, что именно она явилась поводом для Э. Штенгеля, первого издателя этого романа, высказать сомнение в аутентичности легенды о Джауфре Рюделе¹⁷. Сюжет, совершенно аналогичный повествуемому в жизнеописании Джауфре Рюделя, но в обратной перспективе (сирийский султан влюбляется в римскую принцессу по слухам о ней), встречается в *Canterbury Tales* (fin du XIVe s.) Чосера (рассказ о законнике): сирийские купцы, побывав в Риме, поют по возвращении домой, так восхваляют султану дочь императора Констанцию, что:

That al his lust and al his bisy eure
Was for to love hir white his lyf may dure

— единственным его желанием и единственным его намерением стало любить ее, пока продлится его жизнь (4608—4609). Инветирован и мотив морского путешествия, и смерти влюбленного: чтобы взять ее в жены, султан принимает крещение, и принцесса отправляется к нему по морю. Однако султан должен умереть от любви, — его мать в гневе убивает его и остальных отступников, принцессу же отправляет обратно по морю, и та претерпевает множество злоключений.

Мотивы эти присутствуют в арабо-испанской поэзии и обосновываются в знаменитом трактате о любви «Ожерелье голубки» андалусийского автора XI в. Ибн-Хазма¹⁸, 4-я глава которого, под названием «Глава о полюбивших по описанию», начинается так:

Один из необычайных корней любви — когда любовь возникает от описания, без лицезрения... Поистине, рассказам, и восхвалению красот, и описанию событий присуще явное влияние на душу... Ведь когда тот, кто отдал весь свой ум любви к человеку, которого он не видел, остается один со своими мыслями, непременно возникает в душе его образ, который он себе представляет;

изложение подкрепляется поэтическими примерами, в частности анонимным:

О хуливший меня за любовь к той, кого глаз мой не видел,
Ты перешел меру, приписывая мне в любви слабость!
Скажи мне, узнается ли когда-нибудь рай иначе как по описанию?

Но мотивы эти, как указал в своей работе еще Фосслер, встречаются и в римской поэзии, как в обращенных к Елене словах Париса у Овидия:

¹⁶ Durmart le Galois, roman arthurien du treizième siècle / Éd. Joseph Gildea. Villanova : Villanova Press, 1965—1966. Ср.: Kelly D. La conjointure de l'anomalie et du stéréotype // Cahiers de recherche médiévales et humanistes. 2007. 14. P. 37.

¹⁷ Li Romans de Durmart le Galois / Hrsg. von E. Stengel. Tübingen, 1873. P. 504 sq.

¹⁸ См. рус. перевод М. Салье: *Ибн Хазм. Ожерелье голубки, или Послание о любви и любящих*. М., 1994.

te prius optavi quam mihi nota fores.
ante tuos animo vidi quam lumine vultus;
prima tulit vulnus nuntia fama tui

— Героиды, Письмо XVI (Париса — Елене), ст. 37—39; добавим, что психологическим комментарием к этому мотиву можно считать описание преследования Дафны влюбившимся в нее Фебом в «Метаморфозах» того же Овидия: *si qua latent, meliora putat* — «лучше еще, что сокрыто» (Met. I, 500—502, перевод С. Шервинского). Заметим, что само сочетание *longinquus amor* (ср. *amor de lonh*) встречается, хотя во временном значении и в контексте, связанном лишь с разлукой, у Проперция: *multi longinquo periere in amore libenter* («Многие другие погибли без сожаления из-за дальней любви», I, 6, 27)¹⁹. К этим наблюдениям Паоло Керки добавил еще одну параллель²⁰. Речь идет о сочинении бл. Августина *De Trinitate*, с его пространственными рассуждениями по поводу диалектики видимого и невидимого, получаемого в опыте и заданного заранее: «...solent exsistere amores ex auditu dum cuiusque pulchritudinis fama ad uidentum ac fruendum animus accenditur... Cum autem uirum bonum amamus cuius faciem non uidimus, ex notitia uirtutum amamus quas nouimus in ipsa ueritate» («существует любовь, вызванная тем, что мы слышали от других; репутация той или иной красавицы порождает в душе желание видеть ее и обладать ею... Но когда мы любим человека добродетельного, которого никогда не видели, мы любим его из-за представления о добродетели, почерпнутого нами в самой истине» — X, I, 1). Но еще ближе к нашему сюжету слова из I Послания апостола Петра (1:8), где говорится об Иисусе Христе: «quem cum non uideritis diligitis, in quem nunc quoque non uidentes credentes autem exultatis laetitia inenarrabili et glorificata» («его же не видели любите, и на него же ныне не зряще, верующе же, радуетесь радостью неизглаголанною и прославленною»). Параллели эти представляются вполне уместными и с точки зрения интеллектуального климата эпохи, и в контексте идеалистических установок Fin'Amors — любви трубадура к Даме.

В более широком контексте параллелей можно вспомнить письма Рафаэля, описывающего явление ему во сне образа Дамы, оставшегося у него в сердце, или Дон Кихота, избирающего воображаемую даму сердца — Дульсинею Тобосскую, реальным прототипом которой является простая крестьянка, и много других подобных примеров. Неудивительно, что мотив «дальности» актуализируется в эпоху романтизма, где любовь постоянно связывается с *a distant isle, a distant shore, ferne Ufer, дальний берег, с такими классическими примерами, как Песенка Миньоны Гёте (Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?)*, с рефреном *Dahin! Dahin* (ср. *lai* — «там» у Джауфре Рюделя) или с менее известной лирической сценой

¹⁹ Aurelio Roncaglia. Poesia dell'età cortese. Milano: Nuova accademia, 1961. P. 277; cf. le chapitre «Amore di terra lontana» // Ibid. P. 303.

²⁰ Cherchi P. Notula sull'amore lontano di Jaufre Rudel // Andrea Cappellano, i trovatori e altri temi romanzati. Roma: Bulzoni, 1979. P. 53—54.

«Die Huldigung der Künste» («Восхваление искусств») Шиллера, где Гений говорит:

*Liebe greift auch in die Ferne,
Liebe fesselt ja kein Ort,*

со вступлением к «Абидосской невесте» Байрона (*Know ye the land where the cypress and myrtle*); или же с одним из самых выразительных стихотворений из 8-й главы «Странствий Франца Штербальда» Людвиг Тика:

*In die Ferne geht die Liebe
Ungekannt durch Nacht und Schatten;
Ach! wozu daß ich hier bliebe
Auf den vaterländschen Matten?*

*Wie mit süßen Flötenstimmen
Rufen alle goldnen Sterne:
«Weit muß manche Woge schwimmen,
Deine Lieb ist in der Ferne»,*

наконец, с «L'invitation au voyage» Бодлера:

*Mon enfant, ma sœur,
Songe à la douceur
D'aller là-bas vivre ensemble!
Aimer à loisir,
Aimer et mourir
Au pays qui te ressemble!
.....
Là, tout n'est qu'ordre et beauté,
Luxe, calme et volupté*

(‘Дорогое дитя! / *Унесемся*, шутя, / К жизни новой, далекой, блаженной, / Чтоб любить и гореть / И, любя, умереть / *В той стране* — как и ты, совершенной!... / Там Прекрасного строгая власть, / Безмятежность и роскошь и страсть!’) (перевод Эллиса). Эти мотивы присутствуют и в современной литературе: после Второй мировой войны русская поэтесса Анна Ахматова, которую железный занавес разлучил с сэром Исайей Берлиным, посвятила ему цикл стихотворений, предпослав ему в качестве эпиграфа строчку Китса *And thou art distant in Humanity* из стихотворения «*Isabella, or a Pot for Basil*», по мотивам истории из «Декамерона» Боккаччо, IV, 5. А из мира музыки мы можем вспомнить слова «*Uns're Heimat is nicht hier!* (‘notre pays natal n'est pas ici’) tirés de «Cinq poèmes pour voix de femme» par Mathilde Wesendonk», на которые Вагнер написал музыку; именно она, будучи замужней женщиной, в которую был влюблен композитор, стала вдохновительницей его оперы «Тристан и Изольда», с ее мотивами невозможной

и «далекой» любви. Л. Цаде приводит также примеры двух других классических опер: «Волшебной флейты» Моцарта и «Летучего голландца» того же Вагнера, а также указывает подобные мотивы в пьесах Лопе де Вега и в «Королеве фей» Спенсера²¹. А перешагнув через полтора века, в конец XX столетия, мы обнаружим удивительное сочинение Луиджи Ноно: «La Lontananza Nostalgica Utopica Futura» для скрипки, 8 магнитофонных лент и от 8 до 10 пюпитров».

Но пойдём ещё дальше. Станным образом, до сих пор достаточного внимания не удостоился тот факт, что основной руделианский мотив «ses vezer», т. е. любовь к невиданной прежде даме, хорошо известен в мировом фольклоре. Мотив этот — чрезвычайно архаичный. Он восходит к традиции экзогамии, предполагающей поиски пары за пределами своего рода, затем за пределами своего клана или территориальной группы, своей касты или своей социальной среды. С расширением индивидуализации невеста, ранее принадлежавшая к коллективной категории разрешённых невест, становится невестой, предназначенной судьбой, которую следует искать «не здесь», «в стороне» и, наконец, «вдалеке». Варианты включают мотивы любви к девушке, которую герой никогда не видел, по ее портрету, описанию, сну или, как в случае «биографии» Джауфре Рюделя, по слухам о ней.

В указателе сказочных сюжетов Аарне — Томсона (AaTh²²) мотив этот зарегистрирован под номером А 516, и ему присвоено название «Верный *Johann*» по названию сказки из сборника братьев Гримм (№ 6), как наиболее известной. Иоганн, которому король, умирая, поручил заботиться о своем сыне, не в силах удержать его от нарушения табу: принц проникает в запертую комнату, где обнаруживает портрет Принцессы Золотой крыши. Его охватывает любовь, настолько сильная, что он теряет чувства и в сопровождении Верного Иоганна отправляется на ее поиски (присутствует также мотив морского путешествия), которые сопровождаются многочисленными приключениями. Во французском варианте сказки (*Père Roquelaure*) молодой принц также влюбляется по портрету, в итальянском — влюбляется в статую и ищет даму, ей подобную, в чешском видение женщины является ему в окне запертой башни, в румынском — в зеркале. Влюбленность нередко сопровождается болезнью, иногда почти смертельной. В подавляющем большинстве случаев в поисках девушки влюбленный отправляется в путешествие, часто по морю. Всего каталогизировано 500 сказок, относящихся к этому типу. Целый ряд сказок, в том числе индийских, персидских и др., и текстов, основанных на фольклоре, рассматривается в устаревшей книге L. Zade²³, однако приводятся они без какого-либо объяснения и лишь в качестве параллелей. Дальнейшие варианты этого мотива, и не только в сказке, но и в мировом фольклоре и восходящих

²¹ Zade L. Der Troubadour Jaufré Rudel und das Motiv der Fernliebe in der Weltliteratur. Greifswald, 1919; Wentworth Press, 2016.

²² Aarne A., Thompson St. The Types of the Folktale, A Classification and Bibliography. 2nd revision. Helsinki, 1973.

²³ Zade L. Op. cit.

к фольклору литературных произведениях, можно найти в **Motif-Index of Folk Literature** (Th. Mot.)²⁴, где он отмечен как T 11. *Falling in love with person never seen*. Более специально история Джауфре Рюделя подпадает под рубрику T 11.1 : *Love from mere mention or description*, где, помимо отсылки к уже отмечавшимся волшебным сказкам, имеются указания на средневековые европейские (в том числе ирландские и скандинавские), а также на турецкие, арабские и индийские источники. Дальнейшая же детализация включает такие рубрики, как уже знакомые нам любовь по портрету (T 11.1.1) и по видению в волшебном зеркале (T 11.7), либо благодаря какому-либо принадлежащему даме предмету — платку, туфельке и т. д. (T 11.4), а также по ее волосу (помимо «Тристана и Изольды» — французские, исландские, арабские, индийские, филиппинские, китайско-буддийские, японские источники). Наконец, образ возлюбленной может явиться герою во сне (T 11.3 — мотив, также присутствующий в песнях Джауфре Рюделя).

Таким образом, мотив любви к не выданной прежде даме — фольклорного происхождения, и скорее всего, и сам трубадур, и автор его жизнеописания, составивший его по рюделианским формулам *c'anc non vi et amor de lonh*, опирался не на Героиды Овидия и не Элегии Проперция, а на волшебные сказки, которые они слышали, по всей вероятности, еще в детстве. Трансформация этого лирического мотива в нарратив осуществляется в *vida* с помощью других фольклорных же мотивов — путешествия по морю с целью найти невесту, мнимой смерти. Путь этого мотива из фольклора в литературу хорошо виден на примере средневекового романа (см. выше примеры) с его фольклорными, как это установлено, корнями (R. Menendez-Pidal, E. R. Curtius, G. Cohen). **Вероятно и даже, по-видимому, неизбежно для рюделианского мифа и влияние христианских мотивов.**

Двадцатый век, ожививший и актуализовавший многие архаические мотивы мирового мифопоэтического наследия, снова готов связать мотив *amour de loin* с инцестом, как мы это видим на примерах произведений Томаса Манна и Роберта Музиля²⁵, а не так давно в «Аде» Набокова. В уголовном мире, в условиях массового террора XX в. этот мотив в вырожденной форме всплывал в быту заключенных, искавших незнакомых им женщин (т. н. заочниц) по переписке, а сегодня, с развитием Интернета, этому еще более способствуют всевозможные сайты знакомств²⁶.

Другой фольклорный сюжет, представленный в *vidas* и *razos* трубадуров (с еще меньшей опорой на тексты песен), — это сюжет убийцы-мужа, дающего съест сердце возлюбленного своей неверной жене (AaTh 992, Th. Mot. Q 478)²⁷. Сюжет

²⁴ Thompson S. Motif-Index of Folk Literature. Vol. 1—6. Bloomington: Indiana University Press, 1955—1958.

²⁵ Ср.: Saiko G. «Ach, wäre fern, was ich liebe!» — Zum Motiv des Inzests in Thomas Manns «Der Erwählte» und Robert Musils «Der Mann ohne Eigenschaften». GRIN Verlag, 2007.

²⁶ Ср.: Gerez P. Jaufré Rudel's Love from afar and distant love via chat: a metaphorical approach, *Digithum* [online article], UOC 8; Beck-Gernsheim E., Beck U. Fernliebe: Lebensformen im globalen Zeitalter. Suhrkamp Verlag GmbH, 2011.

²⁷ См. примеч. 22, 24.

этот, чьи антропологические корни также восходят к незапамтным временам, не менее широко известен в мировом фольклоре²⁸.

Несколько слов в заключение.

Ситуация удаленности и, как следствие, «разделенности» трубадура и дамы, не допускающая реализации его любви в их соединении, и составляет фундаментальную ситуацию куртуазной любви трубадуров, преломляющуюся в их поэзии в тысяче аспектов. Подобную ситуацию еще Лео Шпицер в своем исследовании охарактеризовал как ситуацию парадокса, лежащую в основе куртуазной поэзии в целом. Подход этот был развит в целом ряде недавних работ²⁹. Суть парадокса сводится к противоречию между стремлением трубадура удовлетворить свою любовь и запретностью этого стремления, которая выражается в разнообразных препятствиях, создаваемых куртуазным миропорядком, — начиная от замужнего (хотя и не строго обязательно) статуса Дамы, так что она может быть только объектом любовного служения, но не обладания, и кончая такими «преградами», как ее «удаленность» у Джауфре.

Напомним, что в поэзии самого Джауфре Рюделя, откуда автор жизнеописания почерпнул, как мы могли еще раз убедиться, мотив любви к не виданной им даме, не только какая-либо возможность реализовать эту любовь, но даже ее увидеть полностью исключается:

Nuils hom no's meravill de mi
s'ieu am so que ja no-m veira

(см. выше). Вводя мотив паломничества Джауфре с целью *увидеть* возлюбленную — *E per voluntat de lieis vezer, el se crozet e mes se en mar (per anar lieis vezer, ajoutent encore une fois les Ms AB)* — автор жизнеописания идет наперекор не только тексту Джауфре, но и самой интенции Fin'Amors, как она выражена в его поэзии. Поэтому, если уже Джауфре направился на запретную с ней встречу, невозможность реализации любви обеспечивается его болезнью и смертью. Характерно, что единственное существенное различие между двумя рукописными традициями жизнеописания состоит как раз в том, что в эпизоде смерти Джауфре на руках принцессы к нему, по версии Ms AB, на мгновение возвращается и зрение: *e recobret lo vezer e'l flazar*. Вариант рукописи I, где он продолжает, как прежде, лишь слышать, хотя уже не о ней, а ее самоё: *recobret l'auzir e l-flairar* — более последователен, трубадур Даму так

²⁸ См.: Di Maio M. Le Cœur mangé. Histoire d'un thème littéraire du Moyen Âge au XIX^e siècle, trad. d'Anne Bouffard. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. («Recherches actuelles en littérature comparée».)

²⁹ Chiarini G. Il canzoniere di Jaufre Rudel. L'Aquila, 1985 (Introduzione, p. 17—45); Jaufre Rudel, *Liriche*, a cura di Robert Lafont. Firenze: Casa ed. Le Lettere, 1992 (Introduzione, p. 9—35); Caluwé J.-M. Du chant à l'enchantement: contribution à l'étude des rapports entre lyrique et narratif dans la littérature provençale du XIII^e siècle. Universiteit Gent, 1993; Huchet J.-Ch. *L'amour Discourtois* — La Fin'amors chez les premiers troubadours. Privat, 1995.

и не увидел. Если соединение с возлюбленной — не на любовном ложе, а на одре болезни (обозначаемых одним и тем же словом *leit*, откуда глубокая амбивалентность этого фрагмента) — сопровождается временным «воскрешением» трубадура, к которому, в объятиях графини, возвращаются «слух и дыхание», то лишь для того, чтобы, восхвалив за это Бога, ему умереть окончательно. Тристановский мотив *Liebe zum Tode*, развитый впоследствии с необычной силой Вагнером и романтиками, торжествует и в жизнеописании Джауфре Рюделя.

Именно жизнеописание, опираясь на мотивы «дальней любви» (*amour de lonh*) и паломничества в песнях трубадура и, по-видимому, на отголоски устного предания, строит, исходя из них, романтический сюжет, завершающийся смертью героя и религиозным отречением его возлюбленной. Этот *unhappy end* — неизбежное следствие *приближения* трубадура к запретному предмету любви, преодоления сакраментальной дальности, призванной гарантировать куртуазные ценности от профанации. Одновременно сюжет оснащен нарастающими религиозными рефлексам, служащими, как представляется, той же цели.

Тема «дальней любви» Джауфре Рюделя предстает, таким образом, как наиболее радикальный вариант куртуазного любовного мифа, сопоставимого с некоторыми направлениями духовной жизни эпохи трубадуров, которые определяются предельной устремленностью. Постоянные мотивы в поэзии Джауфре, во-первых, «amor de lonh», вообще «дальности», во-вторых, любви к не виданной им даме и, в-третьих, мотивы паломничества, совместившись в сознании современников с репутацией участника крестового походе в Святую землю (что отражено в цитированной песне Маркабрюна), создали ядро мифа о нем, развитого в провансальском жизнеописании. Миф этот, унаследованный Джауфре от его предшественников, был модифицирован и развит в определенном направлении, проложенном дальше легендой о трубадуре, приспособившей его к фольклорному сюжету. Можно сказать, что мотив «дальности» дамы явился на раннем этапе развития поэзии трубадуров именно тем элементом, какой был нужен, чтобы как бы «обеспечить» невозможность реализации любовного стремления и тем самым углубить новую концепцию этой любви как идеальной. Джауфре Рюдель, принадлежавший ко второму поколению трубадуров, жил во второй четверти XIII в., в эпоху стремительного формирования куртуазного любовного кода, когда, насколько можно сегодня представить, на смену вольным нравам и своеобразному либертинажу полумифического «первого трубадура» графа Гильема Пуатевинского³⁰ был выдвинут им же самим, затем развит в «вентадорнской школе» и обоснован в многочисленных песнях трубадура-моралиста Маркабрюна новый миф глубоко идеализированной

³⁰ Существование у Гильема Пуатевинского, «*trovatore bifronte*», двух противоположно направленных тенденций в отношении любви вписывается в бахтинскую модель амбивалентной средневековой культуры, включающей, как важную составную часть, элементы карнавализации. Ср.: *Bakhtine M. L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Gallimard, 1982.

куртуазной любви — *Fin'Amors*. Отсюда, как нам представляется, апологетические ноты в жизнеописании, зафиксированном, по-видимому, столетием позже, но сохранившем, судя по всему, многие мотивы и акценты предания, сложившегося в эпоху, близкую трубадуру, в том числе и попытки повысить статус новой любовной модели за счет подключения ее к религиозным ценностям. Но нарушение любовного табу в соединении влюбленных (тем более отмеченном в силу их изначальной удаленности) требует наказания, которое нарративные структуры выносят из сокровищницы фольклора в форме мотивов препятствий, роднящих повествование с волшебной сказкой — путешествия (наиболее опасного — морского), болезни, мнимой и подлинной смерти³¹.

Нетрудно заметить суперлативный, так сказать, тон повествования *de la vida*: все качества героев представлены как наивысшие, а все перипетии сюжета как максимально интенсивные. Это относится и к «социальному положению» героев (сеньор Блайи — графиня Триполитанская), и к их необычайному благородству и куртуазности; восхваляются, что немаловажно, и песни трубадура. Слава о куртуазности графини пробуждает у трубадура «дальнюю любовь» и толкает его на участие в крестовом походе, что делает его своего рода «куртуазным крестоносцем», придавая «дальней любви» дополнительный ореол святости³². Ореол этот присутствует, впрочем, уже в первых строках жизнеописания: само графство Триполитанское, как и графство Антиохийское, откуда возвращаются *пилигримы*, доносящие трубадуру весть о куртуазности графини, наконец, овеянный мистическими легендами орден тамплиеров, в чьей ограде похоронен трубадур, — все это связано с мотивами Святой земли и главной христианской святыни — Гроба Господня, для отвоевания которого в ходе крестовых походов были основаны и эти графства, и этот орден. Мотивы эти кульминируют в конце жизнеописания, когда трубадур, перед тем как умереть, благодарит Бога, а графиня, похоронив его у тамплиеров, постригается в монахини. В текст жизнеописания проникает характерная калька латинского оборота *u cill que eron ab lui* — ‘и иже с ним’, употребляющегося в евангельском тексте для обозначения учеников Христа и, по крайней мере в латинской форме (cf. *et qui cum illo*, ‘иже с ним’ Мк 1:36 *et qui cum eo* Лк 6:3), у автора жизнеописания как элемент иератического регистра. Таким образом, можно думать, что *fin'amors*, которая часто считается проекцией культа Девы Марии, поскольку она прямо противоречила христианской морали, является попыткой оправдать ее в силу религиозных ценностей, в изобилии представленных в этой истории.

Именно в той форме, какую ему в конце концов придала легенда о «дальней любви», смог этот миф оказать огромное влияние не только на последующую

³¹ «Jaufre Rudel est la victime de la fiction de sa propre vie». — Caluwe J.-M. Du chant à l'enchantement. P. 91.

³² Cf.: Don A. Monson. Jaufre Rudel et l'amour lointain: les origines d'une légende // Romania. T. 106. P. 36—56.

провансальскую поэзию, но и на более позднюю европейскую литературу, особенно в эпоху романтизма. Популярность его была, в частности, обусловлена его общими фольклорными корнями со множеством других текстов, в той или иной мере известных публике, и еще в большей мере — узнаваемостью стоящих за ними культурных моделей.

К таким выводам подводит нас изучение более чем столетней контроверзы, связанной с образом Джауфре Рюделя.

«ЯВЛЕНИЕ СТИХА»

ОБ ОДНОМ «ТОПОГРАФИЧЕСКОМ» СТИХОТВОРЕНИИ БРОДСКОГО*

Известна шутка Цветаевой, которая назвала вышедший в 1940 г. ахматовский сборник «Из шести книг» — «Шестикнижием». «Шестикнижие» Бродского — шесть изданных на Западе поэтических сборников (которые так называемый «Фонд Бродского» произвольно объявил каноническим и старается наложить вето не только на издание, но даже на переиздание не входящих в него текстов) — теперь дублируется выпускаемыми фантастическими тиражами отечественными изданиями, однако оно составляет, выражаясь языком тривиальным, лишь верхушку айсберга в корпусе всего написанного поэтом. Этот обширнейший корпус, в основном представленный в семитомном *Собрании сочинений*, хотя и не совпадает с «поэтическим корпусом» Бродского, который считал, что его подлинное творчество начинается со стихотворения «Сад» 1960 г., содержит множество замечательных произведений — от юношеской поэмы «Зофья» до неоконченной «Столетней войны», с ее примечательным центральным мотивом «перевернутого мирового дерева» (*arbor mundi inversa*), назовем также среди прочих один из самых, вероятно, «темных» текстов Бродского — длинное стихотворение «Стрекоза задевает волну...». В названных и подобных им произведениях «долгого дыхания», хотя бы и неоконченных (наиболее полной реализации эта линия достигает в «Горбунове и Горчакове»), автор как бы дает вести себя, говорить через себя той языковой стихии, о которой он немало высказывался в своей Нобелевской речи и эссеистике.

Присущее им метафизическое начало не в меньшей степени присутствует и в коротких, как бы антологических стихотворениях Бродского (таких, как «Обоз» или «Ветер оставил лес...») — их тоже немало в его недоизданном корпусе. Я хотел бы подробнее остановиться на одном из ранних текстов такого рода, входившем в составленную Бродским книгу «Песни счастливой зимы» (1964):

* Об одном «топографическом» стихотворении Бродского // Иосиф Бродский: творчество, личность, судьба. СПб.: Звезда, 1998. С. 249—251.

Прошел сквозь монастырский сад,
в пролом просунулся, согнулся,
к воде спустился и назад
нетерпеливо оглянулся.
С пяти блестящих куполов
сквозь облетевшие деревья
был виден травяной покров
и взмах коричневого гребня
крыш монастырских, и кольцом —
заводов хор многоголосый,
и там внизу, к стене лицом,
маячил гость рыжеволосый.

Оставив всякий путь назад,
путям оставшимся — на зависть,
спиной к воде, смотрел в тот сад,
молчал, на купола уставясь.
Насколько знал он в этом толк,
чтоб обольщеньем не пленяться,
подумал все-таки, что долг
на эту высоту подняться,
чтоб все увидеть: от начал
до берега, где волны бьются.
Но если что и различал,
то значило: «нельзя вернуться».
И все покрылось пеленой
и погрузилось в сумрак полный.
И то, что было за спиной,
он пред собой увидел — волны.
21—25 апреля 1962

Можно говорить, применительно к этому стихотворению, о двух рядах топографических координат — во-первых, относящихся к собственно петербургской топографии, во-вторых, к топографии метапоэтической. Прежде всего, что такое «монастырский сад»? Это сад Смольного монастыря. Место действия — дикий его участок, выходящий на Неву, другими словами, пространство между стеной монастыря и берегом, сейчас доступное, хотя в свое время к нему можно было выйти только через пролом в стене. По воспоминаниям В. Уфлянда, Бродский посещал эти места, заходя к своим друзьям, служившим рабочими в Эрмитаже (в Смольном соборе в то время был эрмитажный склад), и кто-то из них показал ему, как можно подняться на вершину купола, откуда открывается замечательная панорама (Смольный, как известно, стоит на излучине реки).

Действия, обозначенные серией глаголов в первых строках стихотворения, имеют определенную горизонтальную направленность. Надо заметить, что двойственность их формы, общей для 1-го и 3-го лица, позволяет первоначально

предположить, что повествование ведется от лица рассказчика; конец этой грамматической неопределенности кладет местоимение *он* в середине стихотворения. Между тем «гость рыжеволосый», появляющийся в некоем взгляде сверху, который вводит вторую пространственную ось — вертикальную,— не оставляет сомнений в тождестве с авторским «я». Чьим же взглядом увиден сверху герой стихотворения? Здесь мы встречаемся с мотивом «потустороннего зрения», наиболее точно сформулированным в стихотворении «Einem alten Architekten in Rom»:

Но зреньем наделяет тут судьба
все то, что недоступно глазу.

Движение по горизонтальной оси, о котором уже говорилось, замыкается своего рода «новоротным оператором» — оглядкой. Мотив оглядки, один из культурных мифов, в русской поэзии связанный, в частности, с темой Дантова изгнания, присутствует у Ахматовой; строку из ее стихотворения о Данте — «Этот, уходя, не оглянулся...» — Бродский взял впоследствии эпиграфом к стихотворению «Декабрь во Флоренции».

Итак, «гость рыжеволосый», двигаясь по горизонтали, оказывается в монастырском саду, который можно условно определить как некий «духовный локус». Оглядываясь назад, он видит лишь невозможность возвращения (этот мотив настойчиво подчеркнут в стихотворении). Напротив, он полагает своим долгом подняться вверх на купол собора, чтобы получить некое новое видение (этот последний мотив следует, вероятно, поставить в связь с третьим искушением Христа в пустыне — отсюда: «Чтоб обольщением не пленяться»). Немедленно после повторения мотива «нельзя вернуться» происходит еще одна смена координат — метапоэзис, в контексте которого все погружается во мрак, и происходит поворот на 180°: то что было за спиной героя — волны, стихия метапоэтическая *par excellence*, — оказывается перед его лицом.

Приведем еще один метапоэтический текст, также посвященный Ахматовой и описывающий «явление стиха» (таков подзаголовок второго из двух других ей же посвященных стихотворений 1962 г. — «Не жаждал явиться до срока...»); не останавливаясь на нем подробно, замечу лишь, что «явление стиха»:

Он просто пришел издалёка,
и молча лежит на столе —

здесь также происходит откуда-то извне:

Явление стиха

А. А. А.

Блестит залив, и ветер несет
через ограду воздух влажный.
Ночь белая глядит с высот,
как в зеркало, в квадрат бумажный.

Вдвойне белей, чем он, рука,
незрима при поспешном взгляде.
И вот слова, как облака,
несутся по бумажной глади.

Здесь, как и в предыдущем тексте, присутствуют горизонтальная и вертикальная оси. Горизонтальная связывает место, где совершается метапоэзис, опять-таки с водной стихией — заливом (по этой оси оттуда приходит влажный воздух). Вертикальная ось протянута между бумажным квадратом на столе и глядящим в него, отражающимся в нем небом белой ночи. Поэтические слова, почти незримой рукой фиксируемые на бумаге, уподобляются бегущим по небу облакам.

Мотив рождения стиха — продиктованного, пришедшего извне, как бы из водной или воздушной стихии, имеет обширную традицию, наиболее актуальным примером которой в нашем контексте может служить дантовско-ахматовская переключка в стихотворении «Муза» («Ты ль Данту диктовала...»).

FUTURUM NABOKOVI: РАССКАЗ НАБОКОВА «ЛАНСЕЛОТ»*

Futurum Nabokovi отличается значительным своеобразием. К теме будущего Набоков обращается многократно, что позволяет подметить общие и неизменные черты этого будущего.

В рассказе «Ланселот» потрясающую весть о возвращении сына доставляет «звонкокопытый всадник», из чего мы вправе вывести, что ни телефонов, ни автомобилей в этой Америке будущего нет. Каким образом межзвездные путешественники (в том же рассказе) покрывают чудовищные космические расстояния, не раскрывается. Они «отбыли», они «в пути». Ни о каких ракетах нет и речи. В большей части произведений Набокова все рукотворные летательные аппараты по каким-то причинам исчезли из жизни. «Вещество устало. Сладко дремало время. Был один человек в городе, аптекарь, чей прадед, говорят, оставил запись о том, как купцы летали в Китай» («Приглашение на казнь», 1938). А вот концовка одного из английских рассказов, написанного в 1945 г., в которой речь идет о самолетах:

Удивительные чудовища, огромные летучие машины, их больше нет, они исчезли, как та станица лебедей, что весенней ночью, с величественным шелестом бесчисленных крыл, проплыла из неведомого в неведомое над Рыцарским озером в Мане: лебеди так и не описанного наукой вида,— их не знали раньше и не увидят впредь,— и вот уже пусто в небе, и лишь одинокое светило отсылает, как типографская звездочка, к вовек недостижимой сноске.

Постепенно под сомнением оказывается электричество, каким-то образом влияющее на природу времени. В «футурологическом» романе «Ада» электричество

* В соавт. с А. Горяниным. — Звезда. 1994. № 1. С. 15—16 (послесловие А. Горянина и М. Мейлаха к их переводу с английского рассказа Владимира Набокова «Ланс»).

изгнано совсем, а в «Бледном огне» есть намек, что оно — энергия душ умерших людей.

В этом контексте мы не можем воспринимать «Ланселота» как парафраз, а еще менее как пародию на научно-фантастическую тему. Прежде всего, в нем нет пародийного элемента, нет игры. Атрибуты расхожей американской фантастики 40-х — начала 50-х гг. отвергаются брезгливо-декларативно. Рядиться в одежды пошлости, чтобы ее высмеять, Набоков не большой охотник.

Не следует усматривать в рассказе и «неомифологическую» разработку легенды о поисках Грааля, потому что разработки-то как раз и нет. Есть несколько фраз, где созвездия поэтически уподобляются рыцарям Круглого стола. Набоков всегда скептически относился к красотам прошлого («сладкозвучная фальшь» — это как раз из «Ланселота», а о гигиенических обычаях былых веков он не может вспомнить без содрогания). Вдобавок рыцарь Ланселот Озерный (воспитанный феей на острове среди озера) в упоминаемом Набоковым романе Кретъена де Труа выступает в амплу куртуазного любовника — к поискам Грааля он обращается в позднейшем (XIII в.) прозаическом цикле романов («История Грааля», «Мерлин», «Книга о Ланселоте Озерном» и др.). И хотя история нашего героя и его подвигов на пути к неведомой планете может быть сопоставлена с поисками мистической чаши Артуровыми рыцарями, однако в имени героя просматривается параллельная и, может быть, не менее убедительная символика. На протяжении рассказа он именуется Ланселотом всего два-три раза. Обычно он просто Ланс. Это слово означает копье (подобно которому герой устремляется в небо?), а в старинном употреблении означало также рядового воина с копьем. Рядовой науки — вот кто такой Ланс. Рыцарский элемент — это, прежде всего, еще один временной пласт повествования (Набоков нигде не обходится одним). Отец героя назвал сына в честь рыцаря Ланселота — поступок достаточно естественный для историка-медиевиста. Появление образов знаменитого средневекового романного цикла и даже цитат из него — что придает рассказу в целом своеобразный галльский колорит — это знак того, что рассказчик «включает» для нас внутренний мир Бока-старшего, мысленно пребывающего в эпохе «сарацинских войн», даже когда его гложет отчаянная тревога о сыне.

Переход от одного временного пласта к другому порой отчетлив, порой трудно-уловим. Читатель переселяется из настоящего времени, тождественного мировосприятию рассказчика, в неопределенное будущее (окрашенное, впрочем, дымкой старины и старомодности). Это будущее преподносится читателю то через своего рода ясновидение демиурга-автора, то через сознание г-жи Бок, матери Ланселота, то через некое «мы», то, наконец, при посредничестве обращенного в прошлое профессора Бока. Единственный, кто не участвует в этой игре, — сам Ланселот. Взгляд на события с его точки зрения сразу разрушил бы загадки, которые нам загадывает автор.

Одна из них связана все с той же мучительной для Набокова темой времени. Закончив перечисление запретных аксессуаров, коими он пользоваться не будет,

автор спрашивает не без ехидства: «Обсуждать проблему времени нет ведь желающих?» И далее, с помощью упомянутой выше искусной игры временными пластами, он ловко отвлекает внимание от того факта, что сам неприметно (но решительно) вступил в обсуждение этой проблемы. В отличие едва ли не ото всех авторов научно-фантастических произведений, безропотно взявших на веру теорию относительности, из которой вытекает, что время полета к звездам должно соответствовать многим векам земного времени, Набоков в рассказе «Ланселот» дает понять, что полет в оба конца занимает, по меркам нашей планеты, считанные недели: не успевает даже оценить шиншилла. При этом — никаких объяснений.

Набокову, чувствуется, было важно написать как раз то, что он написал, и тот, кому рассказ показался непонятным, пусть его перечитает — и тогда, возможно, авторская идея проступит «вроде того, как на загадочных картинках, где все нарочно спутано, однажды увиденное не может быть возвращено в хаос никогда» («Другие берега»).

Идея эта — в невозможности постижения мира, в недоступности недвусмысленной истины. Буквально накануне космической эры он предрекает ее наступление вместе со всеми проблемами, которые она поставит перед разумом (конечно, не в околоземной космонавтике, которая есть продленная авиация, а в настоящем, Дальнем Космосе).

Одно он знает твердо: все будет иначе, иначе, иначе. Прототипы грядущих ужасов спят глубоко в нашем сознании и покамест, к счастью, неизвлекаемы и непознаваемы. Он знает, что развитие науки приведет к результатам, которые придут к нам не с той стороны, куда обращены наши ожидающие взоры; что нам лишь кажется, будто физические законы уже открыты — поскольку существующие версии пока не противоречат ограниченному нашему опыту (как не противоречила — и нее противоречит — небесной механике Птолемея система, помещающая Землю в центр мироздания). Он уверен, наконец, хоть и не может этого обосновать, что открытие природы времени, если оно произойдет, заставит людей отказаться от многих достижений техники.

Вышесказанное — экстракт, разумеется, не из одного «Ланселота», а из всей «фантастики» Набокова. Но кончики этих воззрений прощупываются и в разбираемом рассказе, ибо они часть неслучайной, цельной системы.

Что увидели Ланс и Данни на той планете? «Колочие останки дикобраза»? Подобие сна Лансова предка-рассказчика? Нечто, намекающее на закольцованность времени? Автор либо не снисходит до нашего любопытства, либо будучи слишком высокого мнения о нашей догадливости, либо не знает сам. У Ланса, похоже, шла носом кровь, как это случилось в детском сновидении рассказчика...

Все зыбко, все ненадежно. Человек, всю жизнь размышлявший: следует ли за смертью какое-то продолжение, перед самым концом

...пришел в себя, жаловался на мучения и потом сказал (в комнате было полутемно из-за спущенных штор): «Какие глупости. Конечно, ничего потом нет». Он вздохнул, прислушался к плеску и журчанию за окном и повторил необыкновенно отчетливо:

«Ничего нет. Это так же ясно, как то, что идет дождь». А между тем за окном играло на черепицах крыш весеннее солнце, небо было задумчиво и безоблачно, и верхняя квартирантка поливала цветы по краю своего балкона, и вода с журчанием стекала вниз («Дар»).

...Биограф Себастьяна Найта никогда не узнает его подлинной жизни, если только они с Найтом — не одно лицо. События «Бледного огня» могут быть с равной степенью вероятности истолкованы четырьмя способами, и это — способ мышления Набокова.

Но место для надежды Набоков оставляет всегда. Оставлено оно и в «Ланселоте». Иначе разве поручил бы автор предку героя такой уверенный рассказ о потомке?

– III –

МИФ О ПОЭТЕ

1. ПОЭТ, ИМЯ, ОБРАЗ: АХМАТОВА

ОБ ИМЕНАХ АХМАТОВОЙ. I. АННА*

1

Имена собственные, будучи важнейшими элементами любой культуры, были с древнейших времен предметом наблюдения и истолкования у поэтов и пророков, философов и грамматиков, логиков и лингвистов. Многообразие, а главное — чрезвычайная запутанность множества мнений и взглядов, высказанных от Платона, Дионисия Фракийца, Нагарджуны до наших дней, отвечает сложности и противоречивости природы имен собственных (и среди них личных имен человека как важнейших ономастических единиц), характер функционирования которых весьма колеблется даже в пределах одной культуры. Сквозь эту множественность и сложность — как эксплицитно выраженных суждений, так и принципов, стоящих за формами бытования имен и различными ономастическими практиками, — просвечивают, однако, два принципиально различных подхода, которые можно условно определить как рационалистический и мифологический, или мифопоэтический.

При первом подходе имена собственные представляются лишенными значения и не мотивированными какими-либо свойствами и признаками денотата. Таким образом, они выступают как чисто условные взаимозаменяемые различительные знаки, функция которых сводится к непосредственной отсылке к денотату без обращения к значению и минуя возникающую коннотацию. Этот взгляд, подобный которому пытается обосновать Джульетта в известном монологе, посвященном роковому имени ее возлюбленного¹, или, в более общем плане — ученик софиста Протагора Гермоген в начале платоновского *Кратила*², в нашу эпоху нашел классическое выражение в концепции Дж. Ст. Милля и его последователей и в принципе разделяется, с большими или меньшими ограничениями и коррективами,

* Russian Literature. The Hague: Mouton, 1975. Vol. 3 (10/11). P. 33—57.

¹ Romeo and Juliet. Act II, sc. 2.

² Crat. 384 d.

большинством современных логиков и лингвистов³. Такой подход представляется полезным, однако лишь в ограниченной сфере изучения имманентной функции имен собственных в структуре языка, понимаемого как субстрат дискурсивного субъект-объектного мышления.

Этому подходу противостоят формы мифопоэтического сознания, отраженно-го в первую очередь в архаических текстах и ритуалах, мифах и т. п. и предполагающего у имен собственных не только значение, но и мотивированность свойствами предмета или носителя имени вплоть до их — в предельном случае — полного и адекватного выражения в имени, которое в этом случае составляет род тождества с предметом или, вернее, с его истинной идеей, сущностью (как это, например, утверждает о «правильных» именах Сократ в *Кратиле*, впрочем со многими ограничениями, такими как недоступность для человека эйдоса, выражаемого именем лишь отчасти, несовершенство человеческого языка и др.). Практически этот подход не только прослеживается в различных мифологических и религиозных системах — от наиболее древних⁴ до новейшей космологии Даниила Андреева с ее детальнейшей топонимикой и ономастикой трансфизического универсума («Роза мира»), — но и определяет опыт, связанный с наречением и функционированием имен собственных в коллективах, следующих этим системам, их значение в религиозной жизни, обрядах, магии и т. п.⁵ Надо иметь в виду, что имя

³ См.: *Mill J. St. System of Logic*, bk. I, ch. 2; ср. разбор этой концепции у *Gardiner A. H. The Theory of Proper Names*. Second ed. Oxford, 1954. Мнение Есперсена, согласно которому имена собственные обладают значением в большей степени, чем имена нарицательные, целиком основывается на их контекстном значении (Философия грамматики. М., 1958. С. 70—77). См. также: *Курилович Е. Положение имени собственного в языке // Очерки по лингвистике*. М., 1962; *Sorensen H. The Meaning of Proper Names...* Copenhagen, 1963; *Pulgram E. Theory of Names*. California, 1954; *Burks A. W. A Theory of Proper Names // Philosophical Studies II*: 1. 1951.

⁴ Из примеров, которые могли бы быть сколь угодно многочисленными, ограничусь указанием на библейскую концепцию имени собственного, прослеживаемую от наречения Адамом всей твари (Быт. 2:19—20) до сокровенного имени Бога (Исх. 3:13—14, ср. Быт. 32:29; Суд. 13:18 и в традиции), непроизносимого, поскольку название есть познание (ср. также Быт. 3:20, 28:19, 30:6—24, 32:30; 3 Цар. 8:33; Исх. 7:14, 8:1, 9:6; Ос. 1:6, 9 и мн. др.; ср. Кратил 435). Для иллюстрации другого аспекта названия святого имени — прославления (ср., напр., Пс. 95:2, 104:1; Мф. 6:9 и мн. др.) приведу выразительный пример из одной из священных книг зороастризма (Яшт VIII. 24) — жалобу Тиштры — божества, отождествляемого со звездой Сириус и связанного с дождями и разливами рек, — богу Ахура Мазде, после того как оно было побеждено дэвом засухи Апауша: «Если бы люди меня почитали, упоминая мое имя, как почитаются другие боги, то я приобрел бы силу десяти верблюдов, силу десяти быков, силу десяти гор, силу десяти глубоких рек».

⁵ Сюда относятся такие факты, как, например, «охота за именами» у некоторых австралийских племен, архаический ритуал угадывания брахманом исконного имени родившегося ребенка, первоначально связанный, вероятно, с определением его кастовой принадлежности, выбор имени, детерминированный святыми, и т. п. (см. также: *Левин-Брюль Л. Первобытное мышление*. М., 1930. С. 233—234). В бытовых именах глубинное содержание обычно оказывается либо полностью вырожденным («хоть горшком назови, только в печку не ставь»), либо

собственное не воспринимается при таком подходе резко ограниченным от имени нарицательного, — свойства, присущие всякому имени вообще, только достигают в нем полноты выражения.

Подобно целому ряду категорий мифопоэтического мышления, категория имени в этом понимании находит близкие соответствия в поэзии. Поэзия, будучи сама своего рода предельной ситуацией, подчиняет предельные возможности используемых ею элементов своим задачам. Такие соответствия в большей степени характерны, в частности, для так называемой поэзии модернизма, как западного, так и русского. В новой русской поэзии элементы подобного отношения к имени, пробуждающиеся в связи с общей трактовкой слова в поэтической теории и практике различных направлений начала века начиная с символизма⁶, становятся одним из важных моментов поэтики акмеизма.

Обостренное внимание к имени, к категории «называния», было одним из программных элементов поэтики раннего акмеизма, вернее, той его разновидности, которую пропагандировал Сергей Городецкий под названием «адамизма»: «Новый Адам не был бы самим собой и изменил бы своей задаче — опять назвать имена мира и тем самым вызвать всю тварь из влажного сумрака в прозрачный воздух...»⁷.

уступает место обывательским или шарлатанским теориям «о влиянии имен на характеры людей», столь остроумно пародируемым Стерном в истории наречения имени Тристрама Шенди: «Но мой брат... утверждает, будто от имен, которые даются при крещении, зависит гораздо больше, чем воображают люди невежественные, — от самого сотворения мира, — говорит он, — никогда не было совершено ничего великого или геройского человеком, носящим имя Тристрам; он даже утверждает, Трим, что с таким именем нельзя быть ни ученым, ни мудрым, ни храбрым» (Кн. IV, гл. XVIII, а также во вступлении и гл. VIII этой же книги).

⁶ Не имея возможности сколько-нибудь подробно остановиться на этом вопросе в историческом плане, я ограничусь цитатой лаконичной, но весьма характерной формулировки М. О. Гершензона, которую, кстати, приводит Д. Д. Жуковский в своей неизданной при жизни «Поэтике» (30-е гг.; см. ниже в этой книге, с. 525): «Наше слово прошло во времени три этапа: родилось как миф; потом, когда драматизм мифа замер и окаменел в слове, оно стало метафорой и, наконец, образ, постепенно бледнея, совсем померк, — тогда остался безуханный звук отвлеченного, т. е. родового, понятия. Таковы теперь почти все наши слова» (*Гершензон М. О. Гольфстрем // Лики культуры: Альманах. Т. 1. М., 1995. С. 15*).

⁷ *Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон 1. 1913. С. 49.* Другие акмеисты к теории адамизма относились более или менее отрицательно, несмотря на то что некоторые его элементы прочно вошли в их поэтику. Так, в отчете *Аполлона* о публичной лекции Городецкого в «Бродячей собаке» в декабре 1912 г. под названием «Символизм и акмеизм» приведены слова Гумилева: «В лекции говорилось главным образом об адамизме, а не об акмеизме. Адамизм же, являясь не мирозерцанием, а мироощущением, занимает по отношению к акмеизму то же место, что декадентство по отношению к символизму» (Там же. С. 10—11). На поздней оценке адамизма Ахматовой сказывается, возможно, отрицательное отношение к отступнику Городецкому. Как бы то ни было, в рассматриваемый период акмеизм и адамизм составляли достаточно единую концепцию, разделяемую всеми участниками «Цеха». Любопытно, что в стихотворении Пастернака «Анне Ахматовой» («Мне кажется, я подберу слова...»), образ Ахматовой увиден как бы с позиции «адамизма».

Совершенно в парнасском духе Городецкий выражает эту мысль в стихотворении «Адам», напечатанном среди стихов других поэтов нового направления в третьем номере *Аполлона* (1913):

Прости, пленительная влага,
И перевоздания туман!
В прозрачном ветре больше блага
Для сотворенных к жизни стран.
Просторен мир и многозвучен,
И многоцветней радуг он,
И вот Адаму он поручен,
Изобретателю имен⁸.

Любопытно, что одна из первых деклараций футуристов, при всем отличии их программы от акмеистической, обнаруживает дословное совпадение с формулировкой Городецкого: «Слова умирают, мир вечно юн. Художник увидел мир новому и, как Адам, дает всему свои имена»⁹. Это совпадение с неудовольствием отмечено Хлебниковым в его письме Кручёных от 31 августа 1913 г.: «Пылкие слова в защиту Адама заставят вас вдвоем вместе с Городецким»¹⁰, и нашло отражение в декларации «Идите к чорту» (декабрь 1913 г.), которая открывала сборник футуристов *Рыкающий Парнас* и где об акмеистах говорится так: «А рядом выползала свора Адамов с пробором, ...а потом начала кружиться пестрым хороводом вокруг утвердившихся футуристов».

Категория «имени», «называния» в ее мифопоэтическом аспекте получила многостороннее развитие в поэтике акмеизма и так называемого постакмеизма, которая в значительной мере определила творчество Ахматовой и Мандельштама, тяготеющее к созданию системы ключевых имен и ключевых слов-символов (примерами таких слов являются, кстати, сами слова «слово» и «имя» у обоих поэтов).

⁸ Ср. в предшествующих этому стихотворению в *Аполлоне* «Пятистопных ямбах» Гумилева, посвященных Ахматовой: «...Во мне кричит ветшающий Адам».

⁹ Листовка А. Кручёных «Декларация слова как такового» (СПб., 1913). Пресловутой розе из манифеста Городецкого, которая «у акмеистов опять стала хороша сама по себе своими лепестками, запахом и цветом...» здесь соответствует лилия: «лилия прекрасна, но безобразно слово “лилия”, захватанное и “изнасилованное”. Поэтому я называю лилию “еуы” — первоначальная чистота восстановлена». Можно заметить попутно, что роза вообще является наиболее популярным примером, когда речь заходит о вопросах соответствия имени предмету, мотивированности имени и т. п., — от уже упоминавшихся рассуждений Джульетты до «A rose is a rose is a rose is a rose» Гертруды Стайн. Ср. у Мандельштама: «Роза кивает на девушку, девушка на розу» [«О природе слова»]; Возможно, слегка ироническая реминисценция розы из акмеистического манифеста содержится в *Эпических мотивах* Ахматовой, в строках о лепестках «Тех желто-розовых некрупных роз / Название которых я забыла» — о которых ей напоминает странный и новый, «прозрачный отблеск на вещах и лицах».

¹⁰ Хлебников В. Неизданные произведения / Под ред. Н. Харджиева, Т. Грица. М., 1940. С. 367.

В рамках акмеизма, впрочем весьма условных, это развитие задано тем отношением к слову, унаследованным в значительной мере из теории (прежде всего именно теории) символизма, — которое было определено Н. С. Гумилевым как мифотворчество в его рецензии на «Иву» того же Сергея Городецкого в девятой книжке *Аполлона* за 1912 г. (представляющей собой, кстати, первое во времени официальное заявление о себе акмеизма): «Акмеизм — есть мифотворчество. Потому что, что же, если не мифы, будет создавать поэт... равномерно напрягающий все силы своего духа, принимающий слово во всем его объеме, и в музыкальном, и в живописном, и в идейном — требующий, чтобы каждое создание было микрокосмом»¹¹. «Певучее имя», «имя-серафим» Мандельштама — некоторая первозданная сущность, но «тьнь», «слабый звук» для живущих¹² — может быть понято только в связи с его пониманием слова как эйдоса, забытого образа, который существует до творения и в воплощении теряется¹³. Но такая глубинная трактовка имени и слова в творчестве Ахматовой и Мандельштама оттеняется и подчеркивается собственно акмеистическим «принятием слова во всем его объеме» с вытекающей отсюда пресловутой конкретностью, вещностью, фактичностью их поэзии¹⁴.

¹¹ Ср. в той рецензии Гумилева на «Иву» Городецкого: «Миф — это самодовлеющий образ, имеющий свое имя, развивающийся при внутреннем соответствии с самим собой...» (см.: Гумилев Н. Письма о русской поэзии. Пг., 1923. С. 160), — а также о «чувстве мифа» у Анненского, в рецензии на «Фамиру Кифареда», и там же — о «звучных собственных именах» (с. 182). См., наконец, статью: Лотман Ю. М., Успенский Б. А. Миф — имя — культура // Труды по знаковым системам. 6. Тарту, 1973. С. 284—288 и сл.

¹² «Я в хоровод теней, топтавших нежный луг / С певучим именем вмешался...» (1920).

¹³ Эта концепция, отразившаяся и в статьях Мандельштама о поэзии («Слово — Психея»), восстанавливается из ряда текстов, начиная с «Silentium» (1910). См., с одной стороны, стихотворение «Silentium», «Я слово позабыл, что я хотел сказать» (1920), «В Петербурге мы сойдемся снова» (1920), с его «блаженным бессмысленным словом», — с другой, также примеры, как «Отчего душа так певуча / И так мало милых имен...» (1911); «Нам остается только имя — / Чудесный звук, на долгий срок...» (1916); «Ах, тяжелые сети и нежные сети, / Легче камень поднять, чем имя твое повторить» (1920); «Не забывай меня, казни меня, / Но дай мне имя, дай мне имя...» (1923). Поэзия Мандельштама этого периода насыщена именами-мифами и словами-символами, такими как *Россия, Лета, Лорелея* в «Декабристе» (1917) или «блаженные слова — Ленор, Соломинка, Лигейя, Серафита» в «Соломинке» (1916). О соотношении этих двух строк см.: Левинтон Г. А. На каменных отрогах Пизэрии Мандельштама // Russian literature. Vol. 5. № 2. Ср. также: «И нет для тебя ни названия, ни звука, ни слепка» («Tristia»).

¹⁴ Ср. статьи Мандельштама «Слово и культура» и «О природе слова», в которых, с одной стороны, слово определяется как «плоть и хлеб», а русский язык как ставший «именно звучащей и говорящей плотью», с другой — утверждается неотожждественность слова, рассматриваемого скорее «как образ, т. е. словесное представление», — с «вещью, с предметом, который оно обозначает»: «Живое слово не обозначает предмета, а свободно выбирает, как бы для жилья, ту или иную предметную значимость, вещьность, милое тело. И вокруг вещи слово блуждает свободно, как душа вокруг брошенного, но не забытого тела» (О поэзии. Л., 1928. С. 9, 31, 43).

Пристальное, хотя и ориентированное несколько иначе, чем у Мандельштама, внимание к категории «называния», «имени» в самом широком спектре обнаруживает поэтическая практика Ахматовой:

Души высокая свобода
 Что дружбою наречена...
 («Надпись на книге», 1940)

Сплю —
 Она одна надо мною, —
 Ту, что *люди зовут* весною,
 Одиночеством я зову...
 (Второе Посвящение к «Поэме без героя», 1945)

Кого когда-то *называли* люди
 Царем в насмешку, Богом в самом деле,
 Кто был убит. — И чье орудие пытки
 Согрето теплотой моей груди¹⁵.

Это внимание сосредоточивается на категории имени собственного и накладывает характерный отпечаток уже на раннюю лирику Ахматовой:

И в первый раз меня
 По имени громко *назвал*.
 («Сон», 1915)¹⁶

¹⁵ Стихотворный отрывок, куда входят эти строки, кончается четверостишием с заключительным:

Всего прочнее на земле печаль
 И долговечней *царственное слово*.

Ср. также ранний «Ответ» (1914) с описанием Страстной недели: «...А я, закрыв лицо мое, / Как перед вечною разлукой, / Лежала и ждала ее, / *Еще не названную* мукой»; «О как ты часто будешь вспоминать / Внезапную тоску *неназванных желаний*» («Из памяти твоей...», 1915); «Иаков, не ты ли меня целовал / И черной голубкой своей *называл*» («Рахиль», 1922); «Соломинкой тебя *назвал* поэт» («Тень» [«Современница»], 1940), и, наконец, уже упоминавшиеся строки о забытом названии роз в *Эпических мотивах*. Ср. также все примеры, относящиеся к называнию имен людей, перечисленные в примеч. 17. Ахматова остро реагировала на различные неправильные названия — см. об этом в воспоминаниях М. В. Ардова «Легендарная Ордынка»: «Помню, как возмущали ее неграмотные обороты, вошедшие в общепринятую речь: — Что значит “имени Первого мая”? Какое у первого мая имя?» Там же: «Однажды в разговоре я употребил выражение “у Кировских ворот”. Анна Андреевна поправила с возмущением: — “У Мясницких ворот! Какие у Кирова в Москве могут быть ворота?”» Там же, наконец, об ироническом названии, данном Ахматовой в силу некоторых ассоциаций скверу, разбитому в начале Ордынки на месте стоявших здесь когда-то домов, — «Сквер имени товарища Берия».

¹⁶ Другие примеры: «О, там не пугаешь *имя* / Мое. Не вздыхаешь, как здесь» («Ты мог бы мне сниться и реже...», 1914); «Я не могу поднять усталых век / Когда мое он имя произносит»

Категория имени актуализируется в поэзии Ахматовой в связи с наиболее глубинными мотивами ее творчества. Здесь осмысление этой категории смыкается с ее мифопоэтическим значением или значением в религиозном опыте¹⁷, прорывающем омертвевшую знаковую природу имени и восстанавливающим в нем полностью соответствия сущности своего предмета:

...*Имя твое мне сейчас произнести*
Смерти подобно.

(из стихотворения в цикле «Пролог», где речь идет о предвечном союзе, расторгнутом враждебными силами)¹⁸. Такое значение имени проясняет его негативную

(«Вечерние часы...», 1913); «Так объясни, какая сила / В печальном имени твоём» («О нет, я не тебя любила...», 1917); «Безвольно пощады просят / Глаза. Что мне делать с ними, / Когда при мне произносят / Короткое звонкое имя» (1912; этот последний стих, кстати, реминисцируется в посвященном Ахматовой стихотворении Голлербаха, включенном в им же изданный сборник *Образ Ахматовой*). Так до конца и не смели / *Имя произнести* («Так уж глаза опускали...»). Эта черта поэзии Ахматовой подмечена Владимиром Набоковым в его романе *Pnin*, где он вкладывает в уста ее подражательнице Лизе Боголеповой стихотворение со строками: «Но огни небывалых оргий / Прожигают мое забытье, / И шепчу я имя Георгий — / *Золотое имя твое*».

¹⁷ В этой связи приходят на память, прежде всего, «поминальные» стихи Ахматовой, особенно из *Реквиема*: «Хотелось бы всех поименно назвать, / Да отняли список, и негде узнать...», ср.: «Когда я называю по привычке / Моих друзей заветных имена, / Всегда на этой странной перекличке / Мне отвечает только тишина» (1943), и стихотворения, связанные с войной: «Памяти Друга» (1945), — стихотворение, посвященное памяти С. Б. Рудакова (1909—1944), находившегося одновременно с Мандельштамом в воронежской ссылке и, по словам Н. И. Харджиева, погибшего в штрафном батальоне, куда был отправлен за то, что, служа в военкомате, выдал «белый билет» человеку, выдававшему себя за толстовца, — со строками: «Вдовому у могилы *безымянной* / Хлопочет запоздалая весна»; стихотворение «In memoriam» («А вы, мои друзья последнего призыва...», 1942), в первоначальной, доцензурной редакции которого автор по святым читает имена своих сограждан; стихотворение кончалось словами «для *Бога* мертвых нет». Ср. перечисление имен в одном из второстепенных стихотворений цикла *Ветер войны*: «Ваньки, Васьки, Алешки, Гришки...» («Победителям»).

¹⁸ Интересный пример из более поздней лирики Ахматовой, непосредственно относящийся к имени собственному в его наиболее живом, актуальном аспекте, заложенном даже в бытовом имени, в коротком стихотворении «Памяти Анты» (1960), заканчивающемся строками:

...И «умерла» так жалостно приникло
К прозванью милому, как будто в первый раз
Я слышала его.

Эти строки представляют собой, собственно, комментарий к сообщению «Анта [от “Антонины” (Розен), имени печально известной приятельницы Ахматовой] умерла», мгновенно оживившему в памяти образ умершей и заставившему по-новому и как бы впервые услышать это домашнее (что и составляет его коннотацию) имя, по совпадению столь близкое по звучанию к собственному имени Ахматовой.

функцию в *Поэме без героя*, в которой демонизированные маски выступают не под именами, а под прозвищами-кличками, а наиболее таинственный демонический персонаж, чьи атрибуты в первоначальной редакции поэмы принадлежали самому «Владыке мрака», — это Тень «без лица и *названья*»¹⁹. Такая негативная функция имени проливает свет на некоторые аспекты ахматовских принципов шифровки²⁰, причем не только в одной *Поэме*.

Сказанное представляется существенным для понимания того фона, на котором собственное имя Ахматовой вводится в ее поэтический универсум в качестве его существенного элемента. Если любой введенный в этот универсум знак, будь то отдельное ключевое слово²¹, цитирование из Данте²² или хлебниковские реминисценции²³, оказывается многосторонне связанным с его различными иерархическими уровнями, то имя — с его неограниченными семиотическими возможностями, пробуждаемыми его двойственной лингвистической природой²⁴, бесконечными ассоциативными и коннотативными потенциями, заложенными в омонимии, наконец, благодаря потенциально присущему ему трансцендентальному аспекту — сочетается с наибольшим числом этих уровней, в том числе самых глубинных, проникает в самую толщу творчества-судьбы. В процессе этого имя подвергается многообразному мотивированию, глубинные семантические, этимологические, языковые и внеязыковые связи вызываются к жизни и в более или менее зашифрованном виде вводятся в текст.

Поэтическое имя *Анна Ахматова* распадается на два элемента — имя и псевдоним, функция которых в ахматовском универсуме настолько различна, что позволяет говорить о гипостазировании этих элементов, коннотация которых протекает

¹⁹ См.: *Топоров В. Н.* Без лица и названия // Тезисы докладов 4-й летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970. С. 104—109; *Топоров В. Н.* Ахматова и Блок. К проблеме построения поэтического диалога. «Блоковский» текст Ахматовой. Berkley, 1981

²⁰ Ср.: *Цивьян Т. В.* Заметки к дешифровке «Поэмы без героя» // Труды по знаковым системам 5. Тарту, 1971. С. 255—263.

²¹ См. об этом: Там же. С. 263—264. *Она же.* Материалы к поэтике А. Ахматовой // Труды по знаковым системам 2. Тарту, 1967. С. 180—208. Эта тема затрагивается или исследуется во всех крупных работах — Б. М. Эйхенбаума, В. В. Виноградова, В. М. Жирмунского, — посвященных поэтике Ахматовой.

²² См. в этой книге статью: *Мейлах М. Б., Топоров В. Н.* Ахматова и Данте.

²³ *Тименчик Р. Д.* К анализу «Поэмы без героя» // Материалы XXV научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1970. С. 43—44; *Тименчик Р. Д.* Несколько замечаний к статье Т. Цивьян // Труды по знаковым системам 5. Тарту, 1971. С. 278—280.

²⁴ В. Н. Топоров, в чьих статьях по топонимике намечена плодотворная концепция, позволяющая преодолеть традиционную односторонность в этой области, говорит о промежуточном положении имен собственных между обычными языковыми и «иероглифическими» элементами текста и об их относительной самостоятельности (Из области теоретической топонимике // Вопросы языкознания. 1962. № 6. С. 5—12, и: Некоторые соображения в связи с построением теоретической топонимике // Принципы топонимике. М., 1964. С. 3—22.

в различных, противоположных даже направлениях. Этот процесс представляется настолько существенным, что в его терминах в принципе могут быть описаны ключевые моменты художественной биографии Ахматовой²⁵.

Псевдоним — это имя славы и средоточие враждебных сил в жизни героини:

Татарское, дремучее
Пришло из никуда,
К любой беде липучее,
Само оно беда.

(«Имя»)

Настоящим именем, охватывающим сферу частной жизни, а вместе с нею вообще полноту индивидуального бытия во всех его аспектах, является личное крестное имя — Анна. Выявлением его функции в поэтическом универсуме Ахматовой и ограничится дальнейшее содержание данной заметки²⁶.

2

Личное имя Ахматовой вошло в ее поэзию в 1913 г. в **хрестоматийно известных** строках, открывающих «Эпические мотивы»:

В то время я гостила на земле.
Мне дали имя при крещенье Анна,
Сладчайшее для губ людских и слуха...
Так дивно знала я земную радость
И праздников считала не двенадцать,
А столько, сколько было дней в году.

«Сладость» этого имени, введенного в поэтическую ткань стихотворения, заключается не только в его эвфонических качествах, но в меньшей степени и в его традиционном, как оно приводится в святцах, значении ‘благодать’. Это имя, как известно, восходит в древнееврейскому имени *Hannâ*, которое в Ветхом Завете носит мать пророка Самуила (1 Цар. 1:2—20:2), а в Новом Завете — пророчица Анна Фануилова, присутствовавшая при Сретении младенца Христа (Лк. 2:36—38); согласно апокрифической традиции, это же имя носила и мать Девы Марии Праведная Анна. Имя это представляет собой производное от корня со значениями, с одной стороны, ‘приятность’, ‘прелесть’, ‘изящество’, с другой — ‘милость’, ‘благоволение’,

²⁵ Аналогичный процесс наблюдаем с распределением значений псевдонимов Хармс / Чармс (см. одноименную статью в этой книге). См. также: *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // *Теория метафоры.* М., 1990. С. 110—132.

²⁶ Автор благодарит за предоставленные материалы и оказанную помощь Х. В. Горенко, Э. Г. Герштейн, схимонахиню Иоанну, Н. Я. Мандельштам, Л. К. Чуковскую, Аманду Хейт, Н. И. Харджиева, М. В. Ардова, У. Мазинга, А. Г. Наймана, В. Н. Топорова, И. Д. Амусина, Н. В. фон Бока, Г. А. Левинтона и Р. Д. Тименчика.

‘благодать’ и первоначально могло быть именем божества²⁷. Мужской аналог этого имени — Анан, Ханан²⁸, чаще встречается в Библии в составе теофорных имен, например Анания, т. е. ‘смилоствивился Яхве’ (в русских православных святцах ‘благодать Божия’), Аманеил — ‘смилоствивился Бог’, а также в искаженном греческой передаче имени Иоанна Крестителя Йоханан ‘Яхве смилоствивился’ (в святцах снова ‘благодать Божия’)²⁹. Значение имени Анна в христианской традиции оформилось, конечно, под влиянием новозаветной концепции благодати, изложенной в посланиях апостола Павла³⁰.

Рассмотренное значение имени играет важную роль, прежде всего, в цитированном стихотворении, повествующем о состоянии некоторой первозданной радости, сопутствующей приходу героини в блаженный мир вечного праздника. В этом мире героиня встречает странную гостью, которую, возможно, следует отождествить с Музой³¹, — девушку, чьи слова, которых героиня не может запо-

²⁷ По мнению У. Мазинга «— a feminine collateral to *hen*, because *ken* “basis” with suffixes — *kann-*, not *kinn-*, it may be a name or an epitheton of a goddess... As Любовь, Надежда, Вера are personal names, why should it be impossible that *Hannâ* is “*Gratia, Grace*”?» (в письмах автору статьи от 5.IX и 5.XII.1972).

²⁸ Таково имя иерусалимского первосвященника Анны, совпадающее в греческой передаче с женским вариантом имени (Лк. 3:2, Ин. 18:13). Ср. характерные слова Фаррара: «...видеть в нем старика, полного змеиной злобы и низости, стоявших в крайнем противоречии со значением его имени» (Жизнь Иисуса Христа. СПб., 1885).

²⁹ Интересно, что в первой главе *Поэмы без героя* тень, ряженная Иоанном Крестителем, обозначена Ахматовой полным древнееврейским именем (по европейской традиции, как у Оскара Уайльда или Габриеле Д’Аннунцио?), но с распространенной ошибкой: Йоканаан вместо Йоканан, за счет контаминации с Ханааном, именем совершенно другого корня: *Этот — Фаустом, тот — Дон Жуаном, / Дапертутто, Йоканааном...*, — с поясняющим авторским примечанием: *Йоканаан — имя Иоанна Крестителя*. С именем самой Ахматовой Ханаанская земля... обетованная цель странствований евреев по Синайской пустыне — ассоциируется в стихах Арсения Тарковского, посвященных ее памяти: *Имя твое — / Ангел и Ханаан... / Ты отъединена, / Ты отчуждена — / Пустыня пустынь, / Пир, помянутый в пост...*

³⁰ В этой связи любопытны следующие факты. В греческом переводе LXX слово *haris* соответствует почти исключительно еврейскому *hen* (по подсчетам И. Д. Амусина, свыше ста случаев, включая неканонические книги Ветхого Завета) и лишь в трех случаях — слову *hesed*, которое чаще переводится как *’éleos dikaiosúnē*. По мнению У. Мазинга, посвятившего слову *hesed* специальную работу, это последнее означает ‘*gratia obligata*’, которая проявляется в отношении более сильного партнера к слабому, тогда как *hen* — ‘*gratia gratis data*’. Если обратиться, однако, к обратным переводам Нового Завета на древнееврейский язык, сделанным в XIX в., то можно заметить, что перевод издания Бэгстера (Лондон, 1823), как и следовало бы ожидать, обычно передает *haris* словом *hen*, тогда как Делич систематически использует для этого *hesed*. По-видимому, несмотря на то, что слово *hen* гораздо ближе по своему значению к новозаветному понятию благодати, чем *hesed*, радикальный смысл этого нового понятия побудил Делича избрать для его передачи как раз тот термин, которому в переводе LXX реже соответствует *haris*.

³¹ Слово Муза дважды повторяется в примыкающем втором стихотворении цикла «Эпические мотивы»: в начале — «Покинув рощи родины священной / И дом, где Муза Плача

мнить, «как звезды» падают с ее «странных губ». В своем анализе этого текста Кейс Верхель отмечает настойчивый акцент на форме рта, губах незнакомки («Мне чудился полуоткрытый рот...»), с которых слетают «чудесные слова», — сопоставляя этот акцент с той ролью, которую в контексте стихотворения играет имя героини, «сладчайшее для губ людских и слуха»³². Героиня «как вестника небесного» — вестника благой вести — молит гостью о даровании ей «блаженства повторенья» ее чудесных слов и в конце стихотворения получает этот дар, который, словами немногим более позднего стихотворения, можно определить как «таинственный песенный дар»³³. В позднейшем стихотворении этот дар вместе с другими дарами «прототанного наследства» («...всё, что само давалось в руки...») определен как

Душевный жар, молений звуки
И первой песни благодать...³⁴

Таким образом, поэтический дар автора — героини ахматовской лирики — осознается интимно связанным со значением авторского имени.

Слово «благодать», составляющее значение личного имени Ахматовой³⁵, является вместе с производными ключевым в ее поэзии: при описании основных вех

изывала...»), и в конце, где в словах о музах восстанавливается атмосфера первого рассматриваемого текста: «...Но чувствую, что *Музы* наши дружны / Беспечной и пленительной дружбой, / Как девушки, не знавшие любви». Речь идет о «музе» художника Натана Альтмана, писавшего, как об этом повествуется в стихотворении, портрет Ахматовой, который впоследствии она, однако, недолюбливала. Тема портрета, т. е. образа, созданного «благословенными трудами» художника, соприкасается с темой имени в его глубинном понимании. Так в стихотворении «Художнику» (1924), в котором «блаженство» может быть достигнуто, войдя в картину художника:

Войду ли я под свод преображенный,
Твоей рукою в небо превращенный,
Чтоб остудился мой постылый жар?
Там стану я *блаженною навеки*...

³² Kees Verheul. The Theme of Time in the Poetry of Anna Achmatova. The Hague: Mouton, 1971. P. 51, esp. note 58.

³³ «Я не знаю, ты жив или умер...» (1915). Ср. эпиграф к рассматриваемому тексту: «Я пою, и лес зеленеет. Б. А[нреп]».

³⁴ «Тот город, мной любимый с детства...» (1929). Ср. в словах к другу: «Ты солнце моих *песнопений*, / Ты жизни моих *благодать*» («Как площади эти обширны...», 1917). Ср также последние строки цитируемого ниже стихотворения «Был *блаженной* моей колыбелью...»: «И печальная *Муза* моя / Как слепую водила меня».

³⁵ Ср. в стихах Анны Радловой (любезно указано Р. Д. Тименчиком):

Стыдно мне и сладко повторять
Имя Анна значит благодать.
(«Сети», 1917)

Возможно, этот мотив заимствован Радловой, сознательно или бессознательно, из ахматовской лирики.

в жизни героини, осмысляемой в свете этого значения. Вехи эти, определяющие строй частной жизни «обыкновенного человека», освящаемые обрядами церкви, которые сопровождают рождение человека в мир, его брак и уход из мира и в которых имя, повторяемое многократно, вырастает в полноту своего первоначального религиозного значения³⁶, — эти вехи лаконично перечисляются в стихотворении «Мы не умеем прощаться» (1917):

В церковь войдем, увидим
Отпевание, крестины, брак.
 Не взглянув друг на друга, выйдем...
 Отчего у нас все не так?

Усложненная жизнь героев ахматовской лирики не укладывается в эту схему, и эти вехи отступают в некоторое мифологическое время, где они осуществляются в полноте своего значения, равного значению личного имени героини-автора.

Имя, «данное при *крещенье*» и освещающее всю последующую жизнь героини, в ретроспекции адекватно тому состоянию довременного блаженства, восстанавливаемого в воспоминании и противопоставленного омраченному настоящему³⁷, которое описано в «Эпических мотивах» или в следующих стихотворениях:

Родилась я ни поздно, ни рано.
 Это время *блаженно* одно.
 Только сердцу прожить без обмана
 Было Господом не дано...
 (1915)

Был *блаженной* моей колыбелью
 Темный город у грозной реки...
 (1914)

³⁶ Это нашло отражение даже в недостойной статье Лелевича (На посту. 1923. № 2—3. С. 181), в которой раздел о религиозных элементах поэзии Ахматовой носит заглавие «*Благочестивая дева Анна*» — более красноречивое, чем, очевидно, этого желал малопочтенный критик.

³⁷ Ср. противопоставление сходного вневременного блаженства настоящему с его «постылым жаром» в уже цитированном стихотворении «Художнику»: «Там стану я *блаженною* навеки...». Подобным же образом «первой песни благодать» из другого цитированного текста относится к невозвратимому прошлому: «Все унеслось прозрачным дымом, / Истлело в глубине зеркал...» («Тот город, мной любимый с детства...»). При этом надо отметить экзистенциальное содержание категории «блаженства» у Ахматовой, как оно, например, выражено в стихотворении «Все мне видится Павловск холмистый» (1915):

Как в ворота чугунные въедешь,
 Тронет тело *блаженная дрожь*,
 Не живешь, а *ликуешь и бредишь*,
 Иль совсем по-иному живешь.

В этом мифологическом времени героиня в самого начала находится в союзе с предвечным другом³⁸, в историческом времени, однако распавшемся:

Но приходи взглянуть на рай, где вместе
Невинны и *блаженны* были мы³⁹.

Встреча с женихом и *брак* происходят в этом же мифологическом dream-time, озаренном значением имени:

Был *блаженной* моей колыбелью
Темный город у грозной реки,
И торжественной брачной постелью...
.....
Там впервые предстал мне жених,
Указавший мне путь осиянный...
(1914)

Ждала его напрасно много лет,
Похоже это время на дремоту,
Но воссиял неугасимый свет
Тому три года в Вербную Субботу.
Мой голос оборвался и затих:
С улыбкой предо мной стоял жених.
.....
Рука моя, закапанная воском,
Дрожала, принимая поцелуй,
И пела кровь: *блаженная*, ликуй.

В этом последнем примере ключевое слово, обращенное к героине в синтаксической конструкции прямой речи, где оно позиционно соответствует ее имени, может быть понято как его прямой перевод, в котором значение имени восстанавливается в момент долгожданной встречи с женихом. Эта встреча осуществляется в мифологическом прошлом, приуроченном к Вербной, или Лазаревой, субботе — празднику воскресения Лазаря, с которым ассоциируется и пробуждение героини

³⁸ Ср. в *Этических мотивах*:

Я, тайному велению покорна,
Товарища свободного избрав,
Любила только солнце и деревья.

³⁹ Измена друга, переворачивающая реальные отношения, иронически определяется как «...*благодный*... радостный союз» («Пусть голоса...», 1921). Подобным образом объясняется принятие уже не любви, а разрыва и забвения как «*благодати*»: «Как подарок, приму я разлуку, / И забвение как *благодать*», — в стихотворении «Кое-как удалось разлучиться...» (1921), с характерным употреблением будущего времени, соответствующего здесь «прошедшему мифологическому».

от многолетней дремоты напрасного ожидания жениха, а вместе с нею — и значення ее имени⁴⁰.

Существенно, что та же смысловая отнесенность к прошлому, хотя уже и не довременному, а «историческому», — и в более поздних стихотворениях Ахматовой, посвященных невозможности союза. Так, во взгляде назад из цикла *Разрыв* (1944):

Нам, иступленным, горьким и надменным,
Не смеющим глаза поднять с земли,
Запела птица голосом *блаженным*,
О том, как мы друг друга берегли.

Перевернутому соотношению подобных временных планов (автор обращается из настоящего к другу, которому предстоит вспоминать его в будущем) в стихотворении «Первое предупреждение» из позднего цикла *Полночные стихи* соответствует оспариваемая здесь адекватность имени — личности автора⁴¹:

Пусть я не сон, не отрада,
И меньше всего — благодать,
Но может быть, чаще чем надо,
Придется тебя вспоминать...
(1963)

⁴⁰ Ср. также посвященные Ахматовой стихи Сологуба, включенные в голлербаховский сборник *Образ Ахматовой*:

И кажется, что сердце вынет
Благочестивая жена,
И *милостиво* нам подвинет
Как чашу пьяного вина.

Образ Ахматовой, бесспорно, присутствует в стихотворении Мандельштама «В Петербурге мы сойдемся снова», где трижды «поют блаженных жен родные очи», с его знаменитым «блаженным бессмысленным словом». В этом же ключе надо понимать ту сторону образа Ахматовой, которая была замечательно описана Мандельштамом в 1916—1917 гг.: «...В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиератической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал — после женщины настал черед *жены*. Помните: “Смирренная, одетая убого, но видом величаява жена”» (*Мандельштам О. О современной поэзии // Собрание сочинений в трех томах. Т. 3. Вашингтон, 1969. С. 30*).

С таким развитием трактовки образа любопытно сопоставить семантическое развитие слов, производных от основы *hnn* в некоторых семитских языках, например в арабском, где *hanan (un)* ‘misericordia, felicitas’ (Freytagius); ‘mercy, compassion’ (Lane); *hanin (un)* ‘affectio amoris, yearning, Sehnsucht, Verlangen’; *hanna(tun)* ‘uxor viri (!), a man’s wife’; *hanün (un)* ‘(a woman) who marries from a motive of tenderness or compassion for her children...’, ‘who yearns towards her former husband and grieves for him’ (NB!), or ‘who marries having been divorced and years towards her former husband who has divorced her’.

⁴¹ Сверхвременной характер отношений, окрашивающий собой стихотворение и контрастирующий с обозначенными временными планами, задан однако и здесь в первых строках: «Какое нам в сущности дело, / Что все превращается в прах, / Над столькими безднами пела, / И в стольких жила зеркалах...»

Здесь значение личного имени проступает в поэтической ткани особенно явно из-за отмеченности слова «благодать», усиленной благодаря его введению в конструкцию в качестве последнего члена, на который приходится кульминация⁴².

Наконец, та же актуализация значения личного имени — в образах смерти героини⁴³, снова приуроченной к некоторому мифологическому времени и обстоятельствам, на этот раз в будущем:

Будешь, хворая, спать на соломе
И *блаженную* примешь кончину.
(1914)

На пороге белом рая,
Обернувшись, крикнул: Жду!
Завещал мне, умирая,
Благостность и нищету.
(1921)

Подводя итоги, можно сказать, что «отпеванье», «крестины», «брак» — основные вехи человеческой жизни, освященные церковными таинствами, — в судьбе ахматовской героини осуществляются в ключе, определяемом значением ее личного имени, однако переносятся обычно в некоторое мифологическое время — прошлое или будущее, в зависимости от того, идет ли речь о рождении и крещенье, встрече с женихом, другом или о смерти, — оставляя настоящее областью конфликта и разлада. В том случае, когда значение имени вводится в это настоящее, это сопровождается высказываемым сомнением в его адекватности («Первое предупреждение»). Такова классическая ситуация в более ранней лирике

⁴² Ср. некоторые другие примеры употребления этого слова в поэзии Ахматовой, сохраняющие некоторую связь с ее именем. Так, в стихотворениях «Ты — отступник. За остров зеленый...» со строками: «Да, не страшны ни море ни битвы / Тем, кто сам потерял *благодать*» (при предшествующих «Для чего ж ты приходишь и стонешь / Под высоким окошком моим») и последующих «Оттого-то во время *молитвы* / Попросил ты меня *помянуть*», т. е. Анна молится о Борисе); и «Первый луч — *благословение Бога* — / По лицу любимого скользнул...» при заключительных строках стихотворения: «...Я к нему влетаю только песней / И ласкаюсь утренним лучом» (1916). Наконец, в первой главе «Поэмы без героя»: «...Общий баловень и насмешник, / Перед ним самый смрадный грешник / *Воплощенная благодать*». Это место, на первый взгляд как будто не связанное с обсуждаемым кругом вопросов, интересно сравнить с отрывком из *Реквиема* с теми же рифмами, в котором Ахматова обращается к самой себе в прошлом: «Показать бы тебе, насмешнице, / И любимице всех друзей, / Царскосельской веселой грешнице, / Что случится с жизнью твоей». Этот период своей молодости Ахматова назвала (в неизданной автобиографии 1946 г.) «Царскосельская идиллия». Всплеск частотности однокоренных слов — в небольшом цикле «Луна в зените», посвященном Востоку (1942—1944).

⁴³ Ср. приведенные выше примеры, в которых пробуждение глубинной природы имени связано со смертью.

Ахматовой. Но можно сказать, что опыт, который может быть описан в терминах реализации в жизни героини-автора значения ее личного имени в настоящем — реализации, заключающей преодоление мучительного раздвоения между его осуществлением в идеальном, но не обладающем полнотой бытия мифологическом времени, прошлом или будущем, — и действительным настоящим, как состоянием «греха и немощи» («Многим»), составляет фабулу более поздней поэзии Ахматовой⁴⁴. Эта полнота осуществления в настоящем того, что отодвигалось в прошлое, будущее, вневременное, достигается в связи с таинственной категорией «повторения», одним из аспектов которой является повторение во времени довременного и сверхвременного и, таким образом, реализация сверхвременного во времени⁴⁵. Категория повторения, заставляющая вспомнить о «блаженстве повторенья» — даре музы в *Этических мотивах*, нашла наиболее суггестивное выражение в *Поэме без героя*:

Там, за островом, там, за садом
 Разве мы не встретимся взглядом
 наших прежних ясных очей⁴⁶,
 Разве ты мне не скажешь снова
 Победившее смерть *слово*
 И разгадку жизни моей?

Ответом на этот вопрос, завершающий третью главу первой части *Поэмы без героя*, как бы служат строки из примыкающего к *Поэме*, но не вошедшего в нее отрывка «Я гашу те заветные свечи», в котором окончательно отступают безымянные призраки демонического маскарада, и героиня во сне снова слышит свое собственное имя, произносимое Другом:

...Тень твоя за заветным бегом,
 Голос твой из недр темноты.
 И *по имени* как неустанно
 Ты *зовешь меня снова* — Анна,
 Говоришь мне как прежде — ты.

Возвращаясь в этой связи к стихотворениям «смертного круга», ознаменованным значением личного имени героини-автора, среди них выделим один из позднейших циклов Ахматовой, «Трилистник московский» (1961—1963), со строками:

⁴⁴ Ср. тютчевский эпиграф в «Поэме без героя», впоследствии снятый Ахматовой:

*Блажен, кто посетил сей мир
 В его минуты роковые.*

⁴⁵ О значении в творчестве Ахматовой категории «повторения» сказано отчасти в статье М. Мейлаха и В. Топорова «Ахматова и Данте» (см. в этой книге).

⁴⁶ Первоначальный вариант: «Не глядевших на казнь очей».

И святочного неба бирюза,
И все кругом *блаженно и безгрешно...*
(«Без названия»)

В трех стихотворениях этого цикла, пророчествующих о смерти автора (обстоятельства этого пророчества впоследствии сбылись), разлука героев, которая завершится этой смертью, осознается происходящей уже сейчас и как таковая принимается героями. Грань между настоящим, прошлым и будущим, таким образом, представляется стертой — особенно в цитированном стихотворении:

Среди морозной праздничной Москвы,
Где протекает наше расставанье,
И где, наверное, *прочтете* Вы
Прощальных песен первое издание...
.....
Нет, так *не расставался* никогда
Никто ни с кем, и это нам награда
За подвиг наш.

В стихотворениях этого цикла, со свойственным им ощущением какой-то инстинктивной легкости, эфирности, преображенности, напоминающей атмосферу соседнего цикла *Полночные стихи*, разрыв между мифологическим временем, в котором обнаруживается истинное значение имени, и реальностью настоящего — снова оказывается преодоленным.

3

Имя, «данное при крещенье», является не только однозначным элементом, тяготеющим в своем абсолютном аспекте к наиболее полному выражению сущности человека, но и тем знаком, через который осуществляется его внутренняя связь с историей⁴⁷ — священной, национальной, культурной, семейной. Некоторые из этих связей реализуются в поэтическом универсуме самой Ахматовой, другие приобретают актуальность в преломлении ее образа в поэзии современников или в восприятии читателей. Остановлюсь сначала на связях со священной историей

⁴⁷ Как особняком стоящий факт надо отметить имплицитованность личного имени Ахматовой в названии пятой книги ее стихов «Anno Domini MCMXXI» ‘лета господня 1921’, в котором имя как бы введено в самую историю как таковую, в ее хронологическую ткань. Эта связь представляется тем более значимой, что «Anno Domini», словами Кейса Верхеля, — «a book under a title which establishes a connection between the poems it contains and the historical significance of the year in which they are published» (The Theme of Time..., op. cit., 25), — в частности, 1921 г. — год смерти Гумилева. Со значением имени перекликается общая тональность сборника с его ключевым стихотворением «Все расхищено...» «И так близко подходит чудесное...» — и сама частота употребления слов *благодать*, *благодный*, *благодность*, *блаженный*, общим числом шесть (Цивьян Т. В. Материалы к поэтике Ахматовой. Цит. соч.).

иудеохристианства, потенциально заложенных в любом из традиционных имен, наречение которых регулировалось в патриархальном православии святцами. Нить, протягивающаяся к Сретенской пророчице Анне (именины Ахматовой праздновались в день ее памяти 3(16) февраля), возможно, в какой-то степени может быть сопоставлена со сложившимся отношением к Ахматовой как к «пророчице», к ее голосу — как пророческому и т. п.⁴⁸ Далее, Ахматова родилась накануне того дня, в который Русская православная церковь совершает память святой благоверной великой княгини Анны Кашинской — 12 (25) июня, и позволительно предположить, что это обстоятельство могло в сочетании с семейной традицией (о которой ниже) иметь некоторое значение при наречении ее имени. (Ахматова указывала на религиозность своей матери, сменившей народофильские симпатии своей молодости). Это обстоятельство, на которое наложились некоторые черты сходства в жизненном пути тверской княгини и тезоименитой русской поэтессы, имеет определенное значение для понимания обращения Ахматовой к этому образу в ее творчестве. Имя св. бл. кн. Анны — до своего иночества и схимничества супруги великого князя тверского Михаила Ярославовича, оклеветанного и мученически убитого в 1313 г. в Орде, где погибли и два ее сына, — мы встречаем в «Причитании» Ахматовой, в котором по грозному удару вещего колокола русские святители расходятся каждый в свое место, и среди них

Анна в Кашин, уж не княжити,
Лён колючий терebить.

«Причитание», датированное 1922 г., было написано Ахматовой вскоре после расстрела Н. С. Гумилева, а еще через пятнадцать лет эти черты сходства, относящиеся к наиболее трагическим моментам жизни поэтессы, были дополнены арестом и почти двадцатилетним пленением в «Орде» ее сына⁴⁹.

⁴⁸ Ср. четверостишие самой Ахматовой с синтаксически выделенным употреблением слова *пророчица*:

*И вовсе я не пророчица,
Жизнь моя чиста как ручей,
А просто мне петь не хочется
Под звон тюремных ключей,*

а отдаленно и такие примеры, как «*Ах, напророчишь / Нам обоим пожалуй беду*» (1914); «*Я гибель накликала мильм*» (1921); «*И давно мои уста / Не целуют, а пророчат*» (1915), и др. Ср. также образ Ахматовой-Кассандры в мандельштамовском стихотворении «*Я не искал в цветущие мгновенья...*», которое Ахматова определила как обращенное к ней, «отчасти сбывшееся пророчество» («Листки из дневника»). Памяти Ахматовой посвящено стихотворение «Сретенье» Иосифа Бродского — последнее написанное им в России.

⁴⁹ Если вообще уместен такой ход мысли, то история канонизации св. бл. кн. Анны странником образом наводит на новые аналогии с судьбой Ахматовой; лет через двадцать пять после ее причтения к лику местночтимых святых Русской православной церкви никониане в пылу борьбы с расколом добились отмены ее почитания и закрытия мощей. Однако великий Собор

Анна — «имя, данное при крещенье» и введенное Ахматовой в ее поэтический универсум с оглядкой на его этимологическое библейское значение и место в священной истории, — это личное имя человека во всех его аспектах: религиозном, домашнем, семейном, и, как таковое, оно оказывается тесно связанным семейной традицией. Некоторый намек на это, довольно отдаленный, можно найти в стихах Ахматовой, а именно — в параллелизме превосходных степеней определения ее имени — «*сладчайшего* для губ людских и слуха» (*Эпические мотивы*) — и имени ее матери, женщины «с *редчайшим* именем и белой ручкой» («Предыстория»). Дело в том, что имя матери Ахматовой — Инны Эразмовны Стоговой — обнаруживает фонетический параллелизм с именами ее сестер — Анны и Ии, которые были вместе с ее собственным именем повторены в именах ее дочерей⁵⁰. При этом, по свидетельству Ахматовой, она одновременно была названа в честь бабки по материнской линии — Анны Егоровны Мотовиловой, дочери пресловутой прабабки-тагарки Ахматовой⁵¹. Любопытно, что тот же слог *Ан* — вычленяется и в имени, и в отчестве ее отца Андрея Антоновича Горенко (а тем самым и в ее отчестве), именем которого был назван один из братьев Ахматовой Андрей Андреевич⁵². Таким образом, личное имя Ахматовой прочно вплетено в семейную традицию, обнаруживая интимную связь с именами сестер, матери, теток, бабки и даже отца и брата.

1667 г. частично реабилитировал святыню. Вторичное прославление св. Анны Кашинской относится уже к новому времени.

⁵⁰ Была также умершая в младенчестве *Ирина*, но четвертую Стогову звали не так: она была Мария. Ия Андреевна умерла от туберкулеза в девятнадцать лет, Инна Андреевна в двадцать семь. Эти сведения, восходящие к золовке Ахматовой, Х. В. Горенко, любезно предоставлены мне Э. Г. Герштейн. Таким образом, «редчайшие» имена в семье достались не Ахматовой, но ее сестрам. Впрочем, как показывают статистические данные, в конце XIX в. и имя Анна, исключительно популярное в предыдущем столетии в связи с правлением двух носивших это имя императриц, не было уже и самым распространенным. Однако в случае Ахматовой оно восходит, через имя бабки, к тем временам, когда оно еще было одним из наиболее популярных. См.: Никонов В. А. Женские имена в России XVIII века // Этнография имен. М., 1971. С. 133; Никонов В. А. Личное имя — социальный знак // Советская этнография. 1961. № 5. С. 158.

⁵¹ Традиции внутрисемейной одноименности в конечном счете восходят к верованиям — в данном случае, разумеется, полностью вырожденным, — связанным с культом предков, верой в покровительство их духов и метасихоз. Обычай давать новорожденным имя в честь предков по линии матери сохранился, в частности, у некоторых народов Центральной Индии, например у ораонов Сундербана, тогда как некоторые народы Западной Индии мальчикам дают обыкновенно имя деда по отцу, девочкам — бабушки по отцу. В нашем случае эти аналогии полезны лишь в том смысле, что дополнительно поясняют столь остро сознаваемую Ахматовой как бы неслучайность ее имени, обоснованную в ее творчестве.

⁵² По сообщению Н. Я. Мандельштам, восходящему к рассказу Ахматовой, он покончил с собой, находясь в Греции. Его жену, которая пыталась покончить самоубийством вместе с ним, однако, спасли, она оказалась беременна и родила сына.

Анна — «имя, данное при крещенье», домашнее, семейное имя, дополняется отчеством и девичьей родовой фамилией — Горенко, которая в браке замещается фамилией мужа: Анна Гумилева⁵³. Именно это сочетание составляло частное, семейное имя Ахматовой в десятилетия⁵⁴, даже уже в эпоху ее поэтической славы, как бы привязанной к ее литературному псевдониму (однако и новое семейное имя Ахматовой парадоксальным образом одновременно являлось литературным именем другого выдающегося поэта). Дошедшие шуточные стихотворения и анекдоты, связанные с «Цехом поэтов», показывают, что это имя конкурировало с псевдонимом как раз в кругу ближайших поэтических коллег Ахматовой. Так, намекая на некоторые особенности ахматовской орфографии — замену букв, недописанные слова, В. К. Шилейко, в бытность Ахматовой секретарем «Цеха поэтов», шутил, что ей следует подписывать бумаги «сиклитарь Анна Гу»⁵⁵. В сочиненной в «Цехе» пародии на «Суровый Дант не презирал сонета», которую Ахматова цитирует в своих воспоминаниях о Мандельштаме, Гумилев даже фигурирует под именем «супруга Анеты»: *Размеры их любил супруг Анеты*. Появление Ахматовой как жены Гумилева на «Башне» Вячеслава Иванова сопровождается следующей записью в дневнике Ф. Ф. Фидлера: «В воскр[есенье] вечером были Гумилев с Гумильвицей (острота Юрия Ник[андровича] Верховского) и — это принято — на башне»⁵⁶. Сходная игра слов — в распространенном в тех же кругах обыгрывании имени сына Ахматовой и Гумилева Льва Николаевича⁵⁷. Его имя сопоставляется с именем Ахматовой в его наиболее домашнем, семейном аспекте в стихах посвященного Ахматовой цикла Цветаевой:

Имя ребенка — Лев,
Матери — Анна.
В имени его — гнев,
В материнском тишь...⁵⁸

Здесь хочется остановиться на примере того, как рассматриваемое имя вводится Гумилевым в стихи с явным биографическим подтекстом — в «Пятистопные

⁵³ Роль личного имени как чистого *bride's name* обыгрывается в анекдоте, согласно которому Ахматова, раздраженная неумеренно восторженными письмами какого-то поклонника, якобы послала ему телеграмму: «Выезжаю чемоданами. Твоя Анна».

⁵⁴ Характерным образом письмо Ахматовой Брюсову (1910), подписанное «Анна Ахматова», содержит обратный адрес, в котором значится: «Анне Андреевне Гумилевой» (*Суперфин Г. Г., Тименчик Р. Д. Письма Ахматовой к Брюсову // Записки отдела рукописей Гос. библиотеки им. Ленина. Вып. 35. 1972. С. 278*).

⁵⁵ См. в воспоминаниях Анатолия Наймана «Рассказы о Анне Ахматовой».

⁵⁶ Дневник Ф. Ф. Фидлера 15 марта 1911 г. приводится в упомянутой публикации Г. Г. Суперфина и Р. Д. Тименчика «Письма Ахматовой к Брюсову».

⁵⁷ «Лёвушка-Гумилёвушка», например, у Маковского в мемуарной книге «На Парнасе Серебряного века».

⁵⁸ Р. Тименчик предположительно соотносит строки из «Решки» — *Я тишайшая, я простая* — с именем «Гумилева» посредством его этимологизации (*humilis*).

ямбы», по свидетельству самой Ахматовой⁵⁹, да и по очевидности ей посвященные. Имя Анна, заключенное параномастически и анаграмматически (в сосюрловском смысле) в различных сегментах текста⁶⁰, кристаллизуется в имени донны Анны из легенды о Дон Жуане в строфе, посвященной возвращающимся кораблям:

О, как я их жалел! Как было странно
Мне думать, что они идут назад
И не открыли бухты необманной,
Что дон Жуан не встретил донны Анны,
Что гор алмазных не нашел Синдбад...

Впоследствии реминисценции этой легенды, кстати изучавшейся Ахматовой в связи с ее работой о *Каменном госте* Пушкина⁶¹, были введены ею в *Поэму без героя* и заняли в ней важное место. (Здесь мы покидаем сферу семейных импликаций имени Анна, которые, как бы моделируя отчасти область реалий, постепенно подвели нас к литературным, по преимуществу, ассоциациям.) С донной Анной отождествляется героиня *Поэмы* О. А. Глебова-Судейкина, которая, словами самой *Поэмы*, является «одним из двойников» автора, тогда как Дон Жуаном представлен здесь Блок⁶², сам автор «Шагов Командора»⁶³, названных тут же во вступительной ремарке второй главы *Поэмы* (при описании таинственного портрета в спальне героини, скрытого в тени: «Одним кажется, что это Коломбина, другим — Донна Анна» [из «Шагов Командора»]):

Это он в переполненном зале
Слал ту черную розу в бокале
Или все это было сном?
С мертвым сердцем и мертвым взором
Он ли встретится с Командором,
В тот пробравшись проклятый дом?

⁵⁹ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой, запись от 3 января 1957 г.

⁶⁰ Ср. два акростиха Гумилева на полное поэтическое имя *Анна Ахматова* — «Ангел лёг у края небосклона» и «Адис-Абеба, город роз», — вошедшие и в книгу Голлербаха «Образ Ахматовой». Другие случаи собственно «литературных» импликаций этого имени будут рассмотрены в следующей статье цикла «Об именах Ахматовой».

⁶¹ Не невозможно, что ахматовская концепция Каменного гостя, согласно которой любовь к донне Анне пробуждает Жуана к новой жизни, в какой-то степени биографична.

⁶² Так неожиданным образом косвенно реализуется пресловутый «роман Ахматовой и Блока», которого, разумеется, никогда не было, но в котором сознание читателя соединяет образы обоих поэтов-мифов Серебряного века русской поэзии по тем же, в сущности, законам, что управляют рождением сюжета в любом фольклорном тексте.

⁶³ Подробно об ахматовских переключках с «Шагами Командора» см. в книге В. Н. Топорова «Ахматова и Блок». В качестве посредствующего текста я бы дополнительно указал на стихотворение Мандельштама «В Петербурге мы сойдёмся снова...».

Весьма интересно, что к блоковским «Шагам Командора», с их словами о пене петуха, доносящемся «из страны *блаженной, незнакомой, дальней*», Ахматова снова возвращается, без сомнения шифруя собственное имя в подтексте, в эпиграфе «Сладко ль видеть неземные сны», взятом оттуда для стихотворения «Сон» из цикла *Шиповник цвете I (1956)*. Напомню, что полностью четверостишие (в котором есть, кстати, нечто как бы «ахматовское») читается так:

Чьи черты жестокие застыли
В зеркалах отражены?
Анна, Анна, сладко ль спать в могиле,
Сладко ль видеть неземные сны?⁶⁴

Таким образом, с помощью ассоциаций с легендой о Дон Жуане, введенных через посредство блоковской цитации (значимой и сама по себе), имя героини-автора приобретает в контексте стихотворения по меньшей мере двуступенчатую коннотацию, значение которой не ограничивается данным текстом и распространяется на весь цикл в целом. Такая коннотация представляет собой следствие омонимических возможностей имен собственных, допускающих вообще неограниченное насыщение их коннотацией, в которой снова — на этот раз уже на уровне чисто поэтических связей — незаметно растворяется глубинная сущность имени, однажды с их же помощью уже восстановленная.

[Примечание 2017 г.: В связи с дистрибуцией значений личного имени и псевдонима Ахматовой ср. также окончание нашей статьи «Хармс / Чармс...» в этой книге.

Отметим также, что сегодня мы располагаем ценными переизданиями: *Черных В. А.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой 1889—1966. 3-е изд. М.: Азбуковник, 2016, и в особенности: *Тименчик Р. Д.* Последний поэт. Ахматова в 60-годы: В 2 т. 2-е изд., испр. и расширенное. М.: Мосты Культуры; Иерусалим: Гешарим, 2014.]

⁶⁴ Интересно, что образ как бы «застывшего в зеркале» отражения другого литературного персонажа, носящего то же имя, что и Ахматова, перешел в ахматовскую *Предысторию* («Первую Северную элегию») с описанием *fin du siècle* — времени *рождения* героини: «Шуршанье юбок, клетчатые пледы, / Ореховые рамы у зеркал, / Каренинской красою изумленных...» Пример анекдотической ассоциации, даже контаминации имен Ахматовой и героини толстовского романа, относительно которого у Ахматовой была своя оригинальная концепция, содержится в ее шутовском рассказе, произведенном в уже цитировавшихся воспоминаниях Анатолия Наймана «Какая есть»: «Я — человек, в какой-то степени пострадавший на этой теме. Однажды, когда все вокруг только и говорили о мхатовской “Карениной”, я, будучи в гостях, что-то такое сказала по этому поводу, и тогда одна дама, яростная поклонница спектакля, сильно покраснела и произнесла: “Вы несправедливы, Анна Аркадьевна”».

АЛЬБОМ АХМАТОВОЙ 10-х — НАЧАЛА 30-х ГОДОВ*

Ранняя, бурная и совершенно специфическая слава Ахматовой способствовала, со времени выхода ее первых книг («Вечера» и, в особенности, «Четок»), созданию совершенно особого ее поэтического образа, год за годом наделявшегося чертами образа-мифа. Образ этот запечатлен в обширной иконографии, дополнительно питающей и его бытование, и развитие: портретах (наиболее известны нелюбимые ею самой портреты Н. Альтмана и К. Петрова-Водкина, вокруг которых в сознании современников поляризовались различные черты этого образа), большим количестве рисунков (знаменитейший принадлежит Модильяни, чрезвычайно популярен примыкающий к альтмановской интерпретации рисунок Ю. Анненкова, упомянем также позднейшие рисунки Н. Тырсы и А. Тышлера), скульптуре (назовем статуэтку Н. Данько), наконец, во множестве фотографий (с добавляющимися к ним иногда устными легендами самой Ахматовой) — от напелльбаумовских художественных фотопортретов до прекрасных поздних снимков Иосифа Бродского и Б. Шварцмана. Особенно интересны описания портретов Ахматовой, в том числе воображаемых, в ее стихах — таково позднее стихотворение «Рисунок на книге стихов» (с первоначальным, «джойсовским» названием «Портрет автора в молодости»). А в стихотворении «Эпические мотивы» (1915) Ахматова описывает процесс создания альтмановского портрета в меблированных комнатах дома Нью-Йорк на Мытнинской набережной:

Как в зеркало, глядела я тревожно
На серый холст, и с каждою неделей
Всё горше и страннее было сходство
Моё с моим изображеньем новым.

Еще более интимное изображение «запечатленности на холсте», показанное как вхождение в уже существующую «картину» (что напоминает некоторые опыты

* Памятники культуры. Новые открытия. 1991. М.: Наука, 1997. С. 32—39.

в искусстве двадцатого века, например автопортрет Д. Бурлюка, вписанный в воспроизведенный им пейзаж Коро — в сонете Ахматовой «Художнику» (1924).

Более обширную область составляют поэтические рефлексии образа Ахматовой — некоторые из них, в том числе обращенные к ней стихи Гумилева, Кузмина, Сологуба, вошли, вместе с важнейшей иконографией, в собранную Э. Голлербахом антологию «Образ Ахматовой», напечатанную в 1925 г. Ленинградским обществом библиофилов двумя тиражами по 50 экземпляров. Ряд стихов, посвященных Ахматовой, зафиксирован в ее альбоме 10-х — начала 20-х гг., которому и посвящена настоящая публикация. Такие стихи она собирала, кроме того, в так называемую «пеструю папку», в позднейшие годы эта весьма возросшая коллекция получила название «В ста зеркалах» (ГПБ, ф. 1073). Наиболее интересные стихотворения такого рода были опубликованы Н. А. Богомоловым¹. Вместе с иконографией Ахматовой, в последние годы лавинообразно умножающейся (лучшее из новейших вариаций было представлено на серии собранных Ю. А. Молоком юбилейных выставок в Москве, Ленинграде и в Париже²), все эти тексты не только отражают, но и формируют тот уникальный мифологизированный образ поэтессы, который развивался в сознании ценителей поэзии и у самой широкой публики.

Названный альбом Ахматовой содержит, кроме авторских записей обращенных к ней стихов, опять-таки немало рисунков, в том числе Сергея Судейкина (профиль Ахматовой, л. 18, и галантно-балаганная сцена, л. 38), О. Делла Воскардовской (статуя в Летнем саду, 1914, л. 30; другой рисунок Летнего сада, сделанный в альбоме в 1923 г., л. 8, принадлежит М. Добужинскому, чья обложка украшает «Подорожник» Ахматовой), Д. Б<ушена> (кубистический рисунок 1914 г., л. 29), Л. Б<руни> (букет цветов, также с элементами кубизма, 1922, л. 31), весьма небрежный акварельный силуэт мужской и женской фигур В. Белкина и несколько анонимных рисунков, в том числе примитивный, напоминающий архаические тамги, рисунок руки с растопыренными пальцами (помечен инициалом Р., 7.V.1923 — л. 27); беспредметный акварельный рисунок с силуэтом китайской пагоды, тушью (л. 42 об.), сделанный, возможно, побывавшим у Ахматовой в начале 30-х гг. японским переводчиком русской классической литературы, которого она называла «японец Наруми»; наконец, детский рисунок: пирамидальная фигура Ахматовой с маленькой головой, увенчанной, однако, знаменитым гребнем (л. 35). Лишь два других рисунка, притом шуточных, изображают самое Ахматову — Д. Кардовского, представившего ее стоящую в пальто, шляпе с пером и руками в муфте возле газетчика (1914, л. 8), и В. М<илашевского> — на его рисунке к Ахматовой тянутся поклонники с четками (л. 28). Авторы рисунков не случайные гости в альбоме. С большинством из них Ахматова была связана дружескими и художественными

¹ Богомолов Н. А. «Таким я вижу облик ваш и взгляд» // Литературное обозрение. 1990. № 5. С. 37—43.

² См. нашу рецензию: Искусство Ленинграда. № 10. 1990 (с. 261—262 в этой книге).

связями. О. Делла Вос-Кардовская и Судейкин, Белкин, Бруни и Бушен в разное время рисовали и писали Ахматову, и их рисунки как бы косвенно представляют тем самым ее образ. Небольшое количество портретных изображений в альбоме объясняется, конечно, необходимостью для спонтанного создания альбомного рисунка особых ситуационных обстоятельств. Особняком стоит помеченная 26 апреля 1921 г. нотная запись (л. 39) композитора Артура Лурье — друга Ахматовой в 10-е гг., положившего на музыку несколько ее стихотворений, а впоследствии сочинившего музыкальную композицию «Заклинание. Музыка к “Поэме без героя”» (Ахматовой, в свою очередь, принадлежит либретто к его балету по «Снежной маске» Блока). На следующем листе — датированное октябрём того же года начало его хорового сочинения на слова стихотворения Ахматовой «А Смоленская нынче именинница...», посвященного смерти Блока (с разночтением: «Ах, Смоленская...»). Однако главенствующее место занимают в альбоме, конечно, стихи.

Альбом этот, несмотря на его первостепенное значение для реконструкции образа Ахматовой в сознании ее современников, до сих пор систематически не описывался, хотя ряд текстов из него издан или издаётся. Не вдаваясь в историю вопроса, заметим лишь, что в системе культуры альбомы занимают особое место. Альбомная традиция, достигшая расцвета в пушкинскую пору, доходит до двадцатого века в модифицированном и несколько вырожденном виде. К сожалению, в отличие от старой альбомной культуры, исследовавшейся, в частности, М. П. Алексеевым и В. Э. Вацура, альбомы нового времени изучены совершенно недостаточно, и мы надеемся, что наш обзор одного из любопытнейших памятников подобного рода окажется небезынтесным для ценителя русской поэзии. Автор благодарит за консультации в процессе работы Н. И. Хаджиева и Р. Д. Тищенко.

Альбом — в кожаном переплете, с золотым обрезом — был продан Ахматовой Бонч-Бруевичу в Литературный музей в начале 30-х гг. (к этому времени относятся сделанные после большого перерыва последние в нем записи), отчасти, вероятно, по ее крайней бедности в ту пору, отчасти же потому, что хранить альбом с автографами людей, из которых многие эмигрировали, имена других делались все более и более одиозными, становилось небезопасно. В условиях надвигающегося террора продажа альбома в государственный архив давала, кроме того, надежду на его сохранение. В настоящее время альбом хранится в ЦГАЛИ³. Впоследствии Ахматова специального «альбома» никогда уже не держала, однако, помимо уже упомянутой папки с чужими стихами, ее позднейшие рабочие тетради (в том числе макеты книг с вплетенными в них чистыми листами — «Лермонтов» или «Тысяча и одна ночь») нередко содержат записи, которые она предлагала делать в них другим людям, в том числе обращенные к ней или просто понравившиеся ей стихотворения (например, стихотворение Бродского «Садовник в ватнике, как дрозд...», написанное им в «Тысячу и одну ночь» около Нового, 1963 г.). Известна и другая,

³ ЦГАЛИ. Ф. 13, оп. I, ед. хр. 175.

более ранняя ее тетрадь — переплетенный в шагреновую кожу альбом кн. Долгорукого 1838 г., подаренный ей Н. И. Харджиевым и постепенно заполнявшийся беловиками (местонахождение в настоящее время неизвестно). Надо заметить, что, как и в позднейших тетрадях, в нашем альбоме (на последней странице) имеются случайные записи: адрес некоего доктора Добраго на Пречистенке (по Российским медицинским спискам 10-х гг. нами не установленного), московский адрес Цветаевой в Борисоглебском переулке... Следует отметить, что не все записи идут в хронологическом порядке — некоторые позднейшие записи делались на оборотах ранее заполненных листов, разделенных нередко чистыми страницами, другие, «забегая вперед», — в середине альбома: некоторые тексты вносились в альбом много позже их создания.

Первая — карандашная — запись в альбоме принадлежит самой Ахматовой и была, возможно, сделана перед его продажей. Она гласит: «Этот альбом подарил мне Н. Гумилев в 1911 г.», т. е. это произошло еще до выхода «Вечера». Альбом открывается записанным в том же году четверостишием О. Мандельштама (л. 1):

Вы хотите быть игрушечной,
Но испорчен Ваш завод.
К Вам никто на выстрел пушечный
Без стихов не подойдет.

Четверостишие это⁴, как и два других позднейших мандельштамовских стихотворения, также записанных в альбом, Ахматова вместе с историей их создания упоминает в «Листках из дневника» — своих воспоминаниях о Мандельштаме. Спустя три года (рукой Ахматовой на полях помечено: 1914) Мандельштам занес в альбом другой, ставший хрестоматийным поэтический портрет Ахматовой-Федры (л. 3):

Вполоборота, о печаль,
На равнодушных поглядела.
Спадая с плеч, окаменела
Ложноклассическая шаль.

Зловещий голос — горький хмель —
Души расковывает недра:
Так — негодующая Федра —
Стояла некогда Рашель,

а с датой «1933—1931» (незадолго до того, как Ахматова рассталась с альбомом) вписал четверостишие (л. 24)⁵:

⁴ Впервые опубликовано в «Воздушных путях» (1963. № 3).

⁵ Воздушные пути. 1963. № 3.

Черты лица искажены
 Какой-то старческой улыбкой.
 Кто скажет, что гитане гибкой
 Все муки Данта суждены?

«Таким же (как “Вполоборота, о печаль...” — М. М.) наброском с натуры, — продолжает Ахматова в “Листках из дневника”, — было четверостишие “Черты лица искажены...”. Я была с Мандельштамом на вокзале (десятые годы). Он смотрел, как я говорю по телефону, через стекло кабины. Когда я вышла, он прочел мне эти четыре строки». Последние две строчки Ахматова взяла, наряду с обращенными к ней строками Пастернака и Цветаевой, эпиграфом к своему стихотворению «Нас четверо», включенному ею в цикл «Венок мертвым», куда входят стихи, посвященные каждому из трех поэтов. Укажем разночтение в третьей строке сравнительно с текстом, приведенным в эпиграфе Ахматовой (возможно, одна из редких «улучшающих» правок ее памяти) — оно повторено в «Воздушных путях»: *«ужели и гитане гибкой»*. Стихотворение могло быть записано в альбом, когда Мандельштам приезжал в Ленинград в 1933 г.

Ранние, начала десятых годов, записи в альбоме принадлежат поэтам, с которыми Ахматова была связана художественными или дружескими связями. Между двумя упомянутыми обращениями Мандельштама мы находим помеченное 1 февраля 1912 г. (л. 2) стихотворение Кузмина, впоследствии также вошедшее в «Образ Ахматовой»⁶:

Залетною голубкой к нам слетела,
 В кустах запела томно Филомела,
 Душа томилась вырваться из тела,
 Как узник из темницы.
 Ворожея, жестоко точишь жало
 Отравленного, тонкого кинжала!
 Ход солнца ты б охотно задержала
 И блеск денницы.
 Такою беззащитною пришла ты,
 Из хрупкого стекла надеты латы,
 Но в них дрожат, тревожны и крылаты,
 Зарницы.

Другой вариант — *из хрупкого стекла надела латы*, хотя и представляется более осмысленным, был заменен в обоих печатных текстах на *хранила латы* — по причинам, по-видимому, эфонического порядка. М. Кузмин — поэт старшего поколения, пользовавшийся авторитетом в художественных кругах, предпослал благожелательное предисловие к вышедшей в том же году первой книге Ахматовой «Вечер».

⁶ С датой «1914» впервые напечатано в его третьей книге стихов — «Глиняные голубки» (Пг., 1914).

Ниже мы встречаем еще три стихотворения, вошедшие в книгу Голлербаха. Первое — «Прекрасно все под нашим небом...» (л. 9) принадлежит другому старшему современнику Ахматовой — Федору Сологубу, с которым она поддерживала дружеские отношения и которому посвятила четверостишие «Твоя свирель над тихим миром пела...», написанное ею на подаренном Сологубу экземпляре «Вечера»:

Прекрасно все под нашим небом,
И камни гор, и нив цветы,
И вечным, справедливым Фебом
Опять обласканная, Ты.
И это нежное волнение,
Как в пламени синайский куст,
Когда звучит стихотворенье —
Пчела над зыбким медом уст,
И кажется, что сердце вынет
Благочестивая жена,
И милостиво нам подвинет,
Как чашу пьяного вина.
22 марта 1917

Мотив «благочестивой жены» из этого стихотворения, который хочется сопоставить с не раз обыгрываемым Ахматовой, опять-таки, этимологическим значением ее имени («Анна — благодать»)⁷, перекликается со словами Мандельштама из очерка «О современной поэзии» (к выходу «Альманаха муз»): «В последних стихах Ахматовой произошел перелом к гиератической важности, религиозной простоте и торжественности: я бы сказал, после женщины настал черед жены. Помните: “смиренная, одетая убого, но видом величаявая жена”. Голос отречения крепнет все более и более в стихах Ахматовой, и в настоящее время ее поэзия близится к тому, чтобы стать одним из символов величия России»⁸. Вторая строфа перекликается со знаменитыми обращенными к Ахматовой строками из позднейшего стихотворения Клюева «Я гневаюсь на Вас и горестно браню...» («Клеветникам искусства»):

Ахматова — жасминный куст,
Обожженный асфальтом серым,
Тропу ль утратила к пещерам,
Где Данте шел и воздух густ,

которые Ахматова в переименованном виде (*и воздух пуст*) использовала в качестве эпиграфа в одном из вариантов «Поэмы без героя».

⁷ См. об этом: *Мейлах М. Б.* Об именах Ахматовой: 1. Анна. С. 219 в этой книге.

⁸ *Мандельштам О.* Слово и культура. М., 1987. С. 253.

Тем же 1912 г. (II.XI), **что и кузминское стихотворение, датировано записанное** пять лет спустя стихотворение Михаила Лозинского «Анне Ахматовой» («Еще свою я помню колыбель...», л 10). Лозинский, впоследствии прославленный переводчик, в десятые годы ближайший литературный соратник и друг Ахматовой, участвовал в издании «Четок» и «Белой стаи»:

Еще свою я помню колыбель,
И ласково земное новоселье,
И тихих песен мимолетный хмель,
И жизни милой беглое веселье.
Я отдаюсь, как кроткому лучу,
Неярким дням моей страны родимой.
Я знаю — есть покой, и я хочу
Тебя любить, и быть тобой любимой.
Но в душном сердце — дивно и темно,
И ужас в нем, и скорбь, и песнопенье,
И на губах, как темное пятно,
Холодных губ горит напечатленье.
И слух прибоем и стенаньем полн,
Как будто вновь, еще взглянуть не смея,
Я уношу от безутешных волн
Замученную голову Орфея.

11.XI.1912

Стихотворение помечено аббревиатурой Петербурга — СПб, — в характерном начертании Лозинского две последние буквы слиты воедино. Стихотворение это, написанное от лица женщины и впоследствии под названием «Незабывшая» вошедшее в книгу Лозинского «Горный ключ» (Пг., 1916), Ахматова считала одним из лучших ей посвящавшихся «в ту пору» стихов. Лозинский — адресат нескольких стихотворений Ахматовой десятых годов, а в 1940 г. она посвятила ему стихотворение «Надпись на книге». В узком кругу Ахматова называла Лозинского «герцог Шамфорский». В 1965 г. на вечере его памяти прозвучало ахматовское «Слово о Лозинском».

Здесь уместно сказать, что при подготовке к печати ахматовской «Белой стаи» Лозинский снабдил (разумеется, не для печати) сохранившуюся в его архиве⁹ рукопись сборника шуточным титульным листом, стилизованным под латинские названия книг¹⁰:

⁹ В составе архива выпустившего книгу издательства «Гиперборей». — В кн.: Анна Ахматова. Стихи. Переписка. Воспоминания. Иконография / Под ред. Э. Проффер. Анн Арбор: Ардис, 1974. С. 73—75.

¹⁰ Опубликовано: *Мейлах М.* Неизданное стихотворение Анны Ахматовой // Анна Ахматова. Стихи. Переписка. Воспоминания. Иконография / Под ред. Э. Проффер. Ардис: Анн Арбор, 1974. С. 73—75.

A. Achmatidis Fiolentinae
Columbarum libri quinque
cura et sumptibus Hyperborearum
A.D.MCMXVII

Liber primus — De Musa
Liber secundus — De sollicitudinis cordis
Liber tertius — De penatibus et armis
Liber quartus — De phatasmatis saeculi
Liber quintus — De Principe

К имени Ахматовой (*Achmatidis* — родительный падеж от *Achmatis*) добавлен эпитет *Fiolentina* (по названию упоминаемого в поэме «У самого моря» мыса Фиолент близ Херсонеса в Крыму, где Ахматова, говорившая о себе: «Я — последняя херсонитка», в детстве проводила лето)¹¹. Название «Белая стая» переведено как *Columbae* — «Голубки»¹². Названия «книг» не соответствуют распределению мотивов стихотворений в пяти разделах сборника за вычетом пятого — «De Principe», т. е. о царевиче, из составляющей этот раздел поэмы «У самого моря».

Все это перекликается с «Антологией античной глупости», известной по сохранившимся двустихиям Мандельштама, шире — с атмосферой в кругу участников «Цеха поэтов» (см. также ниже).

Такой же шуточный перевод на латынь «Думы» Некрасова — «У купца у Семипалова / живут люди не говеючи...» — *Heptadactylus mercator / Servos semper nutrit carne*, который помнила и Ахматова (см. ниже, с. 780), принадлежал, по видимому, кн. Д. П. Святополк-Мирскому. Еще один пример — перевод на латынь стихов Кольцова «Что ты спишь, мужичок? Ведь весна на дворе...» Лозинским: *Quid vernis zephyris dormis rustice vir...*, что в обратном переводе Мандельштама получилось: «Под зефиры весны что ты спишь, сельский муж...»¹³.

¹¹ «Когда я стану царицей, / Выстрою шесть броненосцев / И шесть канонерских лодок, / Чтобы бухты мои охраняли / До самого Фиолента». Впервые поэма была опубликована в третьем номере журнала «Аполлон» за 1915 г.

¹² Ср. название вышедшей тремя годами ранее книги Михаила Кузьмина «Глиняные голубки». Хотя это и не имеет отношения к нашей теме, упомяну, что от В. М. Жирмунского я слышал, что выход книги сопровождался шутками по поводу того, следует ли делать ударение на втором или на третьем слоге слова «голубки».

¹³ Авторство Святополк-Мирского подтверждается его замечанием по поводу «Думы» Некрасова в выпущенном им в Париже в 1924 г. сб. «Русская лирика: маленькая антология от Ломоносова до Пастернака»: «Один из нынешних Евразийцев в молодости перевел это стихотворение на латинский язык. Помню из этого перевода два стиха: *Heptadactylus mercator...*» (переизд.: Новосибирск: Свиньин и сыновья, 2010). См.: *Мейлах М.* Неизданное стихотворение... (примеч. 10), с. 75, а также: «Я, петербуржец». Переписка А. А. Блока и М. Л. Лозинского / Публ., предисл. и коммент. А. В. Лаврова, Р. Д. Тименчика // Литературное обозрение. 1986. № 7. С. 109. На основании некоторой неясности в предшествующих публикациях, в том числе нашей, авторство перевода из «Думы» иногда приписывается М. Л. Лозинскому:

связано с «Бродячей собакой» — петербургским артистическим кабаре на Михайловской площади, в котором собирался узкий круг художественной элиты, и содержит ряд переключек со стихотворением «Косноязычно славивший меня...» из цикла Ахматовой «Черный сон». В своих воспоминаниях Адамович приводит, как острый пример ахматовской речи, фразу, которую та обронила, пробираясь мимо него между рядами на каком-то вечере: «Стара собака становится...». Тем же 1914 г. помечена вторая строфа стихотворения В. К. Шилейки, поэта и ассириолога, впоследствии ставшего вторым мужем Ахматовой (л. 11). Мы целиком приводим это стихотворение¹⁶, первая строфа которого содержит по меньшей мере три текстовых переключки с позднейшими стихами Ахматовой¹⁷:

Живу томительно и трудно,
И устаю, и пью вино,
Но, посещен судьбиной чудной,
Люблю сурово и давно.
...И мнится мне — что, однодумный,
В подстерегающую тень
Я унесу июльский день
И память женщины безумной.

А 13 февраля (1916 г.) — датой накануне отъезда Анрепа в Англию — помечено вклеенное в альбом четверостишие Бориса Анрепа, с вьеткой между двумя последними строками (л. 6):

Я позабыл слова, я не сказал заклатья,
По немощной я, глупый, руки стлал,
Чтоб уберечь ее от чар и мук распятыя,
Которое ей сам в знак нашей встречи дал.

Анреп — поэт и художественный критик, печатавшийся в «Аполлоне», в эмиграции — мозаичист и художник. Ему Ахматова посвятила около двадцати стихотворений; эпиграф из поэмы Анрепа «Человек» предпослан ее «Эпическим мотивам». В поэзии Ахматовой с Анрепом связан мотив «черного кольца» («Сказка о черном кольце» и др.), о чем тот по просьбе Г. П. Струве написал после состоявшейся спустя полвека встречи с Ахматовой в Париже в 1965 г., приведя несколько другой вариант четверостишия (важнейшие разночтения — *по деве немощной*

¹⁶ Впервые опубликовано в кн.: Восходы вечности. Ассиро-вавилонская поэзия в переводах В. К. Шилейки. М., 1987. С разночтением *мучительно и трудно* в I стихе опубликовано в «Литературном обозрении», указ. изд. С. 40.

¹⁷ *Живу томительно и трудно* — ср.: *А мы живем торжественно и трудно* («Ведь где-то есть простая жизнь и свет...», 1915); *И устаю и пью вино* — ср.: *Ты пьешь вино, твои нечисты ночи* («А ты теперь тяжелый и унылый...», 1916); *Но посещен судьбиной чудной* — ср.: *Тем более дивлюсь своей судьбиной чудной* («То, что я делаю, способен делать каждый...», 1941).

и в знак дружбы), которое к тому времени появилось в «Воздушных путях», опять-таки с вариантами (или, скорее, искажениями)¹⁸. Анреп поясняет: «...я подарил А. А. деревянный престольный крест, который я подобрал в полуразрушенной заброшенной церкви в Карпатских горах Галиции (где он был на войне. — М. М.). Вместе с крестом я написал ей четверостишие... Престольный крест, подаренный мною А. А., оставил след в ее стихах:

...Я только крест с собой взяла,
Тобою данный в день измены,
Чтоб степь полынная цвела,
А ветры пели как сирены...»

(«Когда в мрачнейшей из столиц...», 1916). Мотив этот оставил след и в стихах Анрепа. В тот же день, 13 февраля, Ахматова подарила Анрепу экземпляр «Вечера» с надписью, включающей строки из стихотворения «Я улыбаться перестала...» (1915):

Одной надеждой меньше стало,
Одною песней больше будет¹⁹.

За четверостишием Анрепа следует датированное 1913 г., но записанное 21 марта 1917 г. стихотворение Сергея Радлова, примечательное разве что крайней степенью подражательности по отношению к самой Ахматовой (л. 7):

Ты вошла молчаливой, гибкой,
Пред тобой я стоял немой.
Но с привычной своей улыбкой
Ты сказала: и этот мой.
И забыла. А я заметил.
Не поверил, но промолчал.
Отчего же был день так светел,
А закат особенно ал?
Может быть, ты мною играешь,
Может быть, ты была права.
Ты недаром все клятвы знаешь,
Все загадочные слова.
Может быть, уж твоим и стал я,
Все иное ничто и тлен.
Но врагов бесславных, слышал я,
Не уведят даже и в плен.

¹⁸ Анреп Б. О черном кольце // Литературное обозрение. 1990. № 5. С. 56—63; «Воздушные пути», указ. изд.

¹⁹ Титульный лист с этой надписью воспроизведен в «Сочинениях» Ахматовой (Т. 1. 1967, между с. 16 и 17).

24 марта 1917 г. стихотворение «Ангел лег у края небосклона...» (один из двух своих акrostихов 1911 г., составляющих имя «Анна Ахматова») записал Н. С. Гумилев (л. 20)²⁰:

Акrostих

Ангел лег у края небосклона,
 Наклоняясь, удивлялся безднам,
 Новый мир был темным и безвидным,
 Ад молчал, не слышалось ни стога.
 Алой крови робкое биенье,
 Хрупких рук испуг и содроганье,
 Миру снов досталось в обладанье
 Ангела святое отраженье.
 Тесно в мире! Пусть живет, мечтая
 О любви, о грусти и о тени,
 В сумраке предвечном открывая
 Азбуку своих же откровений.

Легендарное имя Ахматовой обыгрывается и в занесенном в альбом (по-видимому, в двадцатые годы) знаменитом каламбурном двустишии Василия Гиппиуса — критика, переводчика и поэта, в десятые годы близкого акмеизму (л. 33):

Ах, матовый ангел на льду голубом!
 Ахматовой Анне пишу я в альбом.

Среди других подобных обыгрываний легендарного ахматовского имени можно назвать очаровательное четверостишие Н. Голубовской, опубликованное Н. Богомоловым с несправедливо пренебрежительным комментарием — «Единственный резон существования этих строк — то, что в трех из них, в традиции старого шуточного жанра, буквы складываются в сочетание “Ахматова”»²¹:

Королева шахмат о вас тоскует,
 Ах, матовая рук ваших белизна!
 Ее не отдам за сто драхм, а то в аду я
 Прокляну день и час, когда вас узнал.

Два других акrostиха, разделенных в альбоме несколькими страницами (л. 10 и 22), оба помечены 15 июня 1921 г. и принадлежат П. Морозову (Р. Д. Тименчик сообщил нам, что тот был сотрудником Агрономического института, в библиотеке которого Ахматова некоторое время работала «после революции»):

²⁰ Оба акrostиха впервые напечатаны в «Посмертном сборнике» (Пг., 1922).

²¹ Литературное обозрение. Указ. изд. С. 37.

Автору «Подорожника»

Акварелей нежные страницы —
 Храм, забытый нами в год лукавый.
 Млечный путь, видений вереницы,
 Аллилуйя «отреченной» славы...
 Ты — дитя и Мудрая Сивилла —
 Отверзаешь очи ослепленным:
 В песнях сердца Красота явила
 Образ свой ко древу пригвожденным, —
 И Надежда родилась и Сила.

...В эти дни

«Аркадия» — в крови, в базарной гнили...
 Хотел бы лилий вместо «красных роз»...
 Мне ненавистны будни черной были:
 Аршином и ножом решается вопрос?
 Томимся в узах мы за преступленья
 Отцов и дедов: зло рождает зло
 Везде, во все века, во все мгновенья...
 Ах, в полночь ли рыдать, что солнце не взошло?

Первое стихотворение, будучи откликом на выход в апреле 1921 г. в издательстве «Петрополис» «Подорожника» Ахматовой, несколько прямолинейно трактует черты ее мифологизированного образа «Кассандры», «пророчицы». Второе, с его «черной порою», переключается с занесенным в альбом годом позже, в 1922 г., однако написанным в 1917 г. стихотворением близкого к Блоку поэта и переводчика В. Зоргенфрея, впоследствии погибшего в сталинских лагерях (л. 21):

Мы о твоём не молились спасению —
 Вспомнить, поникнуть, вздохнуть...
 В черную пору, в тоске и борении
 Твой потеряли мы путь.
 Пали любившие, встали лукавые,
 Тени легли на поля —
 Вот и пришли они, лъстивые, ржавые,
 Скучные дни Февраля.

.....
 10. III. 1922. 1917

В том же 1917 г. стихотворение «Своей любовью не запятнаю...» обратил к Ахматовой критик К. В. Мочульский, автор нескольких статей об Ахматовой²²,

²² Статья «Поэтическое творчество Анны Ахматовой», вышедшая в «Русской мысли» в 1921 г., перепечатана там же. С. 44—52 (см. предыдущ. примеч.).

Will you still hold high
 Your fair proud head?
 Will you look with pity —
 On the beech and the oak
 And the tall sycamore
 That lie stretched on the ground
 When the winds cease to blow?
 I pray and I pray
 That you live through the storm,
 That you frailty's strength,
 All bejeweled with dew,
 Shall shine in the sun.

(О лилия, нежный белый цветок, радость для взгляда! Налетает ураган и валит большие деревья, бук, дуб и высокую сикомору. О сладостная лилия, милая и нежная, уцелеешь ли ты, когда прекратится ветер? Будешь ли ты все еще возвышать свою прекрасную горделивую головку? Будешь ли с жалостью поглядывать на поваленные бук, дуб и высокую сикомору, когда прекратится ветер? Я молюсь, я молюсь, чтобы ты пережила бурю, чтобы твоя хрупкая сила бриллиантами росы засияла на солнце.)

Стихи эти (машинопись, вклеенная в альбом) датированы ноябрем 1917 г., а в марте следующего года Курнос послал Ахматовой из Мурманска, перед отплытием в Англию, письмо, в котором выражает сожаление о том, что не мог к ней прийти, так как должен был в течение девяти часов выехать из Петрограда (любопытно, что один из двух обратных адресов автора письма — Foreign Office, Whitehall). «Я также очень сожалею, — продолжает он, — что при таких обстоятельствах не мог взять с собою письмо, которое Вы хотели дать мне. Я напишу Вашему мужу, когда приеду в Лондон, и надеюсь написать Вам, когда это будет возможно...»²³. Речь идет о письме Н. С. Гумилеву, который в это время находился в Англии, и за этими немногими строками просматривается целый пласт жизни в революционном Петрограде. Между тем впоследствии Курнос писал, что отвез Гумилеву письмо Ахматовой, в котором та утверждала, что место поэта — с его народом, среди стихии родного языка, и что якобы под влиянием этого письма Гумилев, хотя и был настроен против большевистской диктатуры, вернулся в Россию²⁴.

22 июня 1921 г. помечено стихотворение Владислава Ходасевича (л. 12):

Имей глаза — сквозь даль увидишь ночь,
 Не озаренную тем воспаленным диском.
 Две ласточки в тревоге рвутся прочь,
 Перед окном шныряя с тонким писком.

²³ ЦГАЛИ, ф. 13. оп. I, ед. хр. 44.

²⁴ The new Leader, 1965, November, 1922.

Вон ту лазурную, но прочную плеву
 Не прободать крылам остроугольным.
 Не выпорхнуть туда, за синеву,
 Ни птичьим крылышком, ни сердцем подневольным.
 Пока вся кровь не выступит из пор,
 Пока не выплачешь земные очи —
 Не станешь духом. Жди, смотря в упор,
 Как брызжет свет, не застилая очи.

Можно заметить, что с образностью этого стихотворения, с названием «Ласточки» вошедшего в сборник «Тяжелая лира» (1922) и вызвавшего к жизни интереснейшие отклики, в том числе Андрея Белого, перекликаются некоторые мотивы позднейшего стихотворения Пастернака «Анна Ахматова».

17—30 июля 1922 г. датированы два стихотворения поэта круга Вячеслава Иванова, переводчика поэтов Возрождения и историка русской литературы Юрия Верховского (л. 13 об. — 14):

1.

Я не знаю, я не знаю, как
 Подойти к тебе и молвить слово.
 Все, что я скажу, тебе не ново,
 А двоим, ведь слово — тайный знак,
 Вящий знак сознания иного.
 И в моем сознании ночном
 За тебя болею и тоскую:
 Как выносишь ношу ты такую?
 Иль мое страданье об ином,
 Что немного сна не расколдую?

2.

Ах, мне пусто; я не знаю, как
 В жизни дальше маяться, слоняться.
 А уснешь, и гредишь, как чужак,
 Золотые сны — и те не снятся.
 Впрочем, сон привычный мой: цветут
 Вековые липы в тесном парке;
 Меж аллей так луговины ярки,
 И тропинки робкие бегут;
 Две сбегают вниз — туда, где пруд
 (смутно помню) вольно разлегался,
 Вдруг весной поднялся и прорвался
 Сквозь плотину углую, ушел;
 Поросло дно тучное; остался
 Тихий ручеек и влажный дол.

Возможно, с этим вторым текстом следует сопоставить ахматовскую запись: *сон про парк с прудом*, сделанную ею на полях «Божественной комедии» Данте в принадлежащей ей антологии, ныне хранящейся в Литературном музее при Пушкинском доме.

К тому же времени относится запись более чем характерного стихотворения Вс. Рождественского «Анне Ахматовой» (л. 32), вошедшего в «Образ Ахматовой», но не воспроизведенного в его собрании в «Библиотеке поэта» (1985):

Анне Ахматовой
 Рвет струну горячий ропот бед,
 Паруса полощут в лирном строе,
 Женщине на торжище побед
 Душно петь в испепеленной Трое.
 И, закрыв прекрасное лицо,
 Сквозь глухую ткань, под ропот пены,
 Заклинает, горькая, кольцо
 Смертоносным именем Елены.

24.V.22 СПб.

Рождественскому, как и Верховскому, принадлежат и другие стихи, обращенные к Ахматовой.

Вероятно, в тот же период была сделана запись стихотворения сатириконца Петра Потемкина, умершего в Париже в 1926 г., в десятые же годы связанного с Гумилевым и с «Бродячей собакой» (л. 34)²⁵:

В вагоне
 Осенний день потух, поник.
 И день и солнце скрылись разом.
 Ну что ж, засветит проводник
 Стекланный шар кичливым газом.
 Твой зонтик снова зацветет
 Зеленым, ярким, зыбким шелком.
 И струйка света упадет
 На нас, сидящих тихомолком.
 Черней и уже станет бровь.
 Ресницы стиснутся от боли.
 И сердцу новая любовь
 Подскажет слово новой роли.

²⁵ Опубликовано в журналах «Черное и белое» (1912. № 1. С. 7), и «Златоцвет» (1914. № 3. С. 6), с разночтениями: *Румяный* день (ст. 1); *расцветет* (ст. 5). В «Златоцвете» без деления на строфы.

Весьма знаменательно вклеенное в альбом (оно записано, забавным образом, с датой 8.IV.1924, на бланке редактора журнала «Молодая гвардия») известное стихотворение Николая Асеева, в то время участника ЛЕФа (л. 25)²⁶:

А. А. Ахматовой
 Не враг я тебе, не враг,
 Мне даже подумать страх,
 Что, к ветру речей строга,
 Ты видишь во мне врага!
 За этот высокий рост,
 За этот суровый рот,
 За то, что душа пряма
 Твоя, как и ты сама,
 За то, что верна рука,
 Что речь глуха и легка,
 Что там, где и надо б жёлчь, —
 Стихов твоих сот тяжел,
 За страшную жизнь твою,
 За жизнь в ледяном краю,
 Где смешаны блеск и мрак,
 Не враг я тебе, не враг!
 1924.18.IV

Одна из строк этого стихотворения — «Стихов твоих сот тяжел...» — неожиданно воспроизводит древнейшую, однако в поэтике акмеизма приобретающую особое значение образность «поэтического меда», которую мы уже встречали в стихотворении Сологуба. Далее, с большим перерывом, следует помеченное 1930 г. стихотворение Марии Петровых «Муза» (л. 26 об.)²⁷, текст которого сильно отличается от печатной редакции:

Когда я ошибкой перо окуну,
 Минуя чернильницу, рядом, в луну, —
 В ползучее озеро черных ночей,
 В заросший мечтой соловьиный ручей, —
 Иные созвучья стремятся с пера,
 На них изумленный налет серебра,
 Они, словно птицы, мне страшно их брать,
 Но строки, теснясь, заполняют тетрадь.
 Встречаю тебя, одичалая ночь,
 И участь у нас, и начало точь-в-точь —
 Мы обе темны для неверящих глаз,
 Одна и бессмертна отчизна у нас.

²⁶ Впервые опубликовано в «Литературной России» (1966, 16 сентября). См.: Анна Ахматова. Requiem. М., 1989. С. 247.

²⁷ Вошло в сб. Петровых «Предначертанье» (М., 1983).

Я помню, как день тебя превозмогал,
 Ты помнишь, как я откололась от скал,
 Ты вечно сбиваешься с млечных дорог,
 Ты любишь скрываться в расселинах строк.
 Исчадь мечты, черновик соловья,
 Читатель единственный, муза моя,
 Тебя провожу, не поблагодарив,
 Но с пеной восторга, бегущей от рифм.

1930 Коктебель

На последних страницах альбома мы встречаем стихотворение пушкиниста Д. П. Якубовича «В день Веры, Надежды и Любви...» (л. 36)²⁸. Оно интересно тем, что в нем, применительно к Ахматовой, вербализовано слово «миф», а также несколько наивной попыткой поэтического изложения разговоров, связанных с вышедшей в том же году статьей Ахматовой об источниках «Сказки о Золотом петушке» («Последняя сказка Пушкина»). Интересно оно, как уже писали, и тем, что и в «эпоху молчания» автор прозорливо видит в Ахматовой-пушкинисте прежде всего Ахматову-поэта:

В день Веры, Надежды и Любви,
 Смущенный и солнцем залитый,
 Сидел как во сне я vis-à-vis
 С поэтессою знаменитой.
 Блуждая по странам золотым,
 По сказочным генералифам,
 Зашла она чудом к книгам моим,
 Ведомая сказкой-мифом.
 Я с ней разговаривал наобум —
 Глаза ее были строги —
 Об Ибрагиме-ибн-Абу —
 Египетском астрологе.
 Она не узнает. —
 Ну что ж, и пусть! —
 Что скрыт в ученом художник,
 Который твердил с утра наизусть
 Душистый ее «Подорожник».

1933

Завершает альбом стихотворение поэтессы и переводчицы Веры Арэнс, корреспондентки Блока, свойственницы мужа Ахматовой Н. Н. Пунина (л. 37):

²⁸ Опубликовано Р. Тименчиком в статье «Ахматова и Пушкинский Дом» в сб. «Пушкинский Дом» (Л., 1982).

На перекрестке огненных дорог,
 Вторично встретясь, мы остановились.
 Еще не прозвучал призывный рог,
 Сандалии еще не износились.
 И даль вилась, и месяц, словно друг,
 Глядел на странниц нежно и лукаво.
 Над Вами меркнул, но светился круг
 Сияньем, что зовется славой.

13.IX.33

Нам остается сказать о восьмистишии из переведенного Иннокентием Анненским стихотворения Леконта де Лилля «Le Parfum impérissable» («Негибнущий аромат»), записанного скорописью, химическим карандашом, по новой орфографии, без даты, на одном из листов в середине альбома (л. 14):

Сердце мое как фиал,
 Непощаженный судьбою,
 Пусть он недолго дышал,
 Дивная влага, тобою.
 Той, перед кем пламенел
 Чистый светильник любви,
 Благословляя удел,
 Муки простил я свои.

Таков краткий обзор альбома Ахматовой, заключающего лишь небольшую часть обращенных к ней стихотворений. Альбом интересен причудливым сочетанием продуманности и «случайности» — наряду со стихами мэтров и знаменитых поэтов, чаще встречающихся вначале, в него попадали и стихотворения весьма периферийные. Создавая иллюзию спонтанности, альбом, однако, насыщен текстами, от которых протягиваются нити к корпусу ахматовской поэзии, а оценочные претензии, неизбежно сопровождающие современное восприятие подобного документа, отступают на второй план перед некоторой его интимной незащищенностью. Так или иначе, воспевающие Ахматову стихи как крупнейших русских поэтов, так и второстепенных и даже малоизвестных могут быть в определенной мере истолкованы как часть отраженного — в широком смысле — целостного ахматовского текста, который включает в себя и мифологизированный образ поэтессы. Их бытование в альбомной форме бросает, кроме того, свет на литературный быт «серебряного века» русской поэзии, одной из важнейших фигур которого была, несомненно, Ахматова.

ОБРАЗ АХМАТОВОЙ ГЛАЗАМИ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ (1990)*

В апреле 1990 г. в Париже состоялась выставка «Образ поэта. Образ поэзии», посвященная новым и новейшим художественным отображениям облика и поэзии Ахматовой. Первоначально эта выставка, подготовленная Юрием Молоком и приуроченная к столетию со дня рождения поэта, экспонировалась в Ленинграде, затем — в одном из московских залов, дополняя более обширную параллельную выставку в Литературном музее, где можно было увидеть классическую иконографию Ахматовой.

Образ Ахматовой, вдохновлявший начиная с десятых годов множество художников и поэтов, запечатлен Модильяни и Альтманом, Юрием Анненковым и Петровым-Водкиным и воспет едва ли не всеми крупнейшими русскими поэтами XX в. Мифологизированный ее образ и по сей день служит источником вдохновения для артистов, в том числе и для более молодых, Ахматову уже не заставших. Вместе с тем на выставке представлено несколько поздних графических портретов, выполненных старыми мастерами: гравюра Фаворского 1956 г., самую Ахматовой не любимая; лаконичнейший, но необычайно выразительный набросок недооцененной художницы Герты Неменовой; наконец, последние прижизненные зарисовки уже больной Ахматовой, сделанные Моисеем Лянглебенем. К ним примыкает *hommage* поэту Мая Митурича: подношение роз, исполненных на бумаге китайской тушью. Также розы, но с шипами и на длинном стебле, повторенном тенью, — сюжет прекрасной композиции Елены Мухановой.

Составитель выставки действительно произвел достойный выбор из моря графической продукции, вызванной к жизни юбилейными торжествами с сопровождающими их массовыми до нелепости изданиями ахматовских стихов. Оставим в стороне фантазии художников на тему «молодой Ахматовой» (В. Бродский, Н. Попов). Не станем говорить и о вариациях Юрия Чарышникова на тему «Поэмы

* Искусство Ленинграда. 1990. № 10.

без героя», которые, кажется, имеют больше отношения к Макс Эрнсту, чем к «Поэме». Хочется, однако, отметить безупречно строгое «Посвящение» Н. Калинина, воскрешающее лучшие традиции отечественной полиграфии.

Наиболее интересны концептуальные композиции, в которых образ Ахматовой предстает в контексте ее поэтического мира, Петербурга, эпохи. Фотоколлаж А. Коноплева не просто изображает Ахматову на фоне Фонтанного дома, где она жила долгие годы, — **нужен был еще особый слух, чтобы услышать в этом названии анаграмму ее имени.** Другой коллаж — **И. Макаревича** — **составляют фото-портреты Ахматовой и поэтов-современников, словно стирающиеся под натиском времени...**

Но интереснее всего, кажется, серия эскизов А. Костина. На одном из них — серия масок и муляжей, сердце поэта, голова музы; тут же затесалась масочка пролетарского поэта Казина; вот маска Блока; вот магическое зеркало; и сопровождающие изображение надписи — тоже часть композиции. И наконец — серия проектов фантастической «Триумфальной арки» в честь столетия Ахматовой: ее основание уходит в глубокое подземелье, где томятся узники, а украшенная статуями вершина достигает облаков...

АХМАТОВА И ДАНТЕ (В СОАВТОРСТВЕ С В. Н. ТОПОРОВЫМ)*

В связи с дешифровкой «Поэмы без героя» Ахматовой встал более общий вопрос об использовании поэтом в подлинном виде или в виде парафразы фрагментов из других поэтических произведений. О характере и целях такой цитации можно отчасти судить по многочисленным примерам, уже отмеченным или еще не отмечавшимся в тексте «Поэмы»¹. Подобные проблемы занимали Ахматову уже как исследователя в ее известных работах, посвященных анализу пушкинских текстов².

* International Journal of Slavic Linguistics and Poetics. XV. 1972. P. 29—75.

¹ См. прежде всего: *Цивьян Т. В.* К исследованию некоторых семиотических вопросов «Поэмы без героя» А. Ахматовой // Тезисы докладов II летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1966. С. 30—31; *Цивьян Т. В.* К проблеме дешифровки «Поэмы без героя» // Труды по знаковым системам 5. Тарту, 1971. С. 255—277; *Тименчик Р. Д.* К анализу «Поэмы без героя» А. Ахматовой // **Материалы XXII науч. студенческой конф. Поэтика. История литературы.** Лингвистика. Тарту, 1967. С. 121—123; *Тименчик Р. Д.* К анализу «Поэмы без героя», 2 // **Материалы XXV науч. студенческой конф. Литературоведение. Лингвистика.** Тарту, 1970. С. 42—45; *Тименчик Р. Д.* К семиотической интерпретации «Поэмы без героя» // Труды по знаковым системам 6. Тарту, 1973. С. 438—442; *Тименчик Р. Д.* Анаграммы у Ахматовой // **Материалы XXVII науч. студенческой конф. Литературоведение. Лингвистика.** Тарту, 1972. С. 78—79; *Филиппов Б. А.* «Поэма без героя» // Ахматова А. Сочинения. Т. 2. 1968. С. 53—92; *Топоров В. Н.* Без лица и названия // Тезисы докладов IV летней школы по вторичным моделирующим системам. Тарту, 1970. С. 104—109; *Топоров В. Н.* К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (I) // **Slavic Poetics: Essays in Honor of Kiril Tarnopovskiy.** The Hague; Paris: Mouton, 1973; не говоря о ряде менее специальных работ.

² См.: *Ахматова А.* Последняя сказка Пушкина // Звезда. 1933. № 1. С. 161—176; *Ахматова А.* «Адольф» Бенжамена Констан в творчестве Пушкина // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии АН СССР. М.; Л., 1936. С. 91—114; *Ахматова А.* «Каменный гость» Пушкина // Пушкин. Исследования и материалы. Т. 2. М.; Л., 1958. С. 185—195; *Ахматова А.* Пушкин и Невское взморье / Публ. подгот. Э. Г. Герштейн // Литературная газета. 4 июля 1969 г. № 23; Неизданные заметки Анны Ахматовой о Пушкине / Публ. подгот.

В настоящее время перед исследователями творчества Ахматовой встала задача найти ключ к выявлению скрытых цитат в ее собственных поэтических произведениях и, главное, выяснить поэтическую (и семиотическую) функцию цитации и увеличения «мерности» поэтического пространства при максимальном насыщении его разными голосами, в подчинении полифонизма монодийности. При всем многообразии цитации разные и часто несхожие «голоса» всегда помещаются в такой контекст, который позволяет за чужим словом услышать ахматовское (согласное или несогласное с этим чужим словом). В этом можно видеть продолжение и развитие того пути, который ярче всего выразился у Пушкина (в «Евгении Онегине» и др.) и Достоевского (гоголевские реминисценции, особенно — «Двойник» и «Нос» и др.). Вместе с тем принципиальное достижение Ахматовой состоит в том, что, вводя в лирическое стихотворение многообразие «голосов», свойственное роману, она подчиняла это многоголосие монодийности лирического жанра. Несомненно, что проблема цитации у Ахматовой имеет непосредственное отношение к решению собственно поэтических задач.

Обращает также на себя внимание прежде всего своеобразный «культурологический» характер скрытой цитации Ахматовой, который сближает ее творчество с поэзией таких вождей западноевропейской поэзии XX в., как Эзра Паунд и Т. С. Элиот. Сферой поэтической памяти Ахматовой является вся область мировой культуры, и она — при сохранении высокой степени избирательности — свободно черпает из нее цитаты и реминисценции, которые оказываются при этом необычайно органично связанными с ее собственной темой. Вместе с тем при цитировании Ахматова нередко «скрещивает» одновременно реминисценции из нескольких источников, часто весьма далеких друг от друга, — черта, характерная для свойственного ей «синкретического» восприятия культуры различных эпох. Вскрыть эти особенности на примере переключек поэзии Ахматовой с наследием Данте³ и составило задачу данной статьи⁴.

1

В ряду памятников мировой поэзии, к которым постоянно обращалась Ахматова на протяжении всей своей жизни, «Божественная комедия» Данте занимает

Э. Г. Герштейн // Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 158—206; две последние публикации подготовлены Э. Г. Герштейн.

³ Эта тема лишь упомянута в статье И. С. Бэлзы: Образ Данте у русских поэтов // Дантовские чтения. М., 1968. С. 186.

⁴ Пользуемся случаем принести глубокую благодарность всем, кто оказал нам помощь в нашей работе, тем более ценную, что в тот период большая часть рукописного наследия Ахматовой оставалась для нас недоступной. Мы благодарим Л. К. Чуковскую, Н. А. Ольшевскую, Н. Я. Мандельштам, Н. Л. Дилакторскую, А. Г. Наймана, М. В. Ардова, Н. И. Харджиева, И. Д. Амулина, С. М. Лозинского, Р. Д. Тименчика, Т. В. Цивьян, акад. В. М. Жирмунского и проф. И. М. Тронского.

исключительное место⁵. Мы оставляем в стороне явившийся темой специальных работ вопрос об истории связей русской и итальянской поэзии, составляющих традицию, которую Ахматова частично унаследовала и плодотворно продолжила. Здесь необходимо лишь подчеркнуть, что интерес Ахматовой к личности и поэзии Данте был, по-видимому, заложен во времена ее молодости. Нельзя не отметить, что все выдающиеся участники «Цеха поэтов» обнаруживают сходный интерес, принесший со временем весьма значительные плоды. Если у Гумилева мы встречаемся еще с достаточно романтическим образом Данте, унаследованным от символизма (*Изгнанник бедный, Алигьери / Стопой неспешной сходит в ад*, «Флоренция»), сходный образ в стихотворении «Ода д'Аннунцио», см. ниже, вар. *Изгнанник дивный Алигьери*⁶ —

⁵ Свидетельства самой Ахматовой — в ее текстах: «Мандельштам (листки из дневника)»; «Амедео Модильяни», «Слово о Лозинском», а также свидетельства собеседников Ахматовой. Мы располагаем также чрезвычайно ценными пометками, сделанными Ахматовой в антологии итальянской поэзии (далее сокращенно — «Антология»; книга хранится теперь в Литературном музее при Пушкинском доме в Санкт-Петербурге), собранной, по-видимому, А. Мандзони (титульный лист отсутствует, но Ахматова отмечала, по словам А. Г. Наймана, который любезно указал нам на эту книгу, что ее замыкают стихи самого составителя, который, — шутила Ахматова, — «ради этого и предпринял издание»). Антология, напечатанная мелким шрифтом в два столбца, открывается «Божественной комедией» Данте, за которой следует Петрарка, «Неистовый Роланд» Ариосто и «Освобожденный Иерусалим» Тассо; книгу завершает небольшая подборка стихов от Полициано до Мандзони. На сохранившейся части переплета имеется этикетка магазина «Антиквариат» П. Губара и Н. Волкова и дата 11/X-/19/24, которую можно считать *terminus a quo* для установления датировки первых помет в книге; на первой странице — подпись: А. Ахматова. Обращает на себя внимание, что против различных отрывков текста проставлены даты, относящиеся исключительно к периоду с лета 1926 г. по 4 октября 1927 г., причем наибольшее число таких дат приходится на август 1927 г. Подавляющее большинство пометок, содержащихся на полях и в тексте «Божественной комедии», значительной части стихов Петрарки, первых 29 песней «Неистового Роланда» и отдельных отрывков Тассо, носят лингвистический характер. Это — подчеркнутые слова, которые изредка сопровождаются на полях переводом на французский язык. [По свидетельству Л. К. Чуковской («Записки об Анне Ахматовой», от 17 сентября 1940 г.), Ахматова «читала Данте, сравнивая его с французским подстрочником», который, по ее словам, «современники, вероятно, принимали за великолепный перевод».] Реже встречаются пояснения, заимствованные, по-видимому, из комментированного издания (например, ссылка на Гираута де Борнеля против ст. 120 песни XXVI «Чистилища»). Наибольшую ценность для нас представляют не столь многочисленные и потому особенно значимые пометки, в которых зафиксировано внимание Ахматовой к тому или другому отрывку — разного рода подчеркивания, заметки на полях, крестики, отчеркивания и т. п., а также разнообразные отсылки к другим местам в данном произведении или аналогии с другими авторами. Надо отметить, что мы получили возможность ознакомиться с книгой лишь в середине работы над настоящей статьей, и многие наши наблюдения получили таким образом дополнительное и неожиданное доказательство.

⁶ Ср. также «Беатриче», «Отъезжающему», «Последнее стихотворение в альбоме». Тема Флоренции и косвенно Данте отразилась и в итальянских стихах гр. В. Комаровского, где немало образов сознательно или бессознательно воспроизведенных потом Ахматовой

против такого образа в связи с «Итальянскими стихами» Блока⁷ впоследствии протестовал Мандельштам), — то на самого Мандельштама Данте оказывает необычайно сильное влияние, которое проявилось в его стихах и в замечательном «Разговоре о Данте». Наконец, М. Л. Лозинский, друг молодости и собрат всех трех поэтов по «Цеху поэтов», стал впоследствии признанным переводчиком «Божественной комедии».

Интерес Ахматовой к Данте — и в этом она сближается с Мандельштамом — обнаруживает интимную связь с той общей для них обеих поэтикой, которую можно условно определить как «поэтика постакмеизма», связь с ее собственной поэтической системой, отношением к слову и видением мира. Несомненно, что определенность, вещность, конкретность Данте привлекали к себе внимание и Ахматовой и Мандельштама⁸. Отношение к Данте обоих поэтов претерпевает длительную эволюцию от простого программного интереса к «Комедии» как к одному из памятников литературы, «возникшей на романской почве около XIII века», до ее пристального изучения как средоточия духовных и культурных ценностей европейской истории. Сам же Данте становится «мерой поэтической правоты», поэтом, до конца осуществившим высшее призвание творчества, непревзойденным мастером и учителем, «самым большим и неоспоримым хозяином обратимой и обращающейся поэтической материи»⁹.

В своем понимании поэтики Данте, в отношении к его поэтическому мастерству Ахматова и Мандельштам проявляют особенное сходство взглядов, нашедшее отражение в ряде вольных или невольных двусторонних переключек в связи с дантовской темой. Так, строки ...*Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?*

и Мандельштамом (ср. «Первая пристань. Стихи». СПб., 1913). Уместно напомнить здесь и о стихотворении Ахматовой «Ответ» (*Какие странные слова...*) из «Белой стаи» с посвящением: Гр. В. А. Комаровскому.

⁷ Ср.: Хлодовский Р. И. Блок и Данте. (К проблеме литературных связей) // Данте и всемирная литература. М., 1967; Эткинд Е. Тень Данта // Вопросы литературы. 1970. № 11. Позднее сходная тематика отразилась в цикле «Стихи об Италии» (1919—1920) М. Кузмина (ср. особенно «Эней» и «Равенна»: *Изгнанница, открыла двери, / Дала изгнанникам приют, / И строфы Данте Алигьери / О славном времени поют...*).

⁸ Английской исследовательнице творчества Ахматовой А. Naight принадлежит мысль, что очевидные элементы символизма в поэзии Ахматовой, которая при этом оставалась верна принципам новой, акмеистической поэтики, как известно противопоставившей себя символизму, — сопоставимы с грандиозным символизмом Данте, одновременно далеко ушедшего от условной символики не только сицилийской «ученой» школы, но и *dolce stil nuovo*, символизма, который сочетается у него с необычайной определенностью и вещностью, вызывавшей пристальный интерес Мандельштама в его «Разговоре о Данте».

⁹ Мандельштам О. Разговор о Данте. М., 1967. С. 40. Ср. свидетельство Н. Я. Мандельштам: «У О. Э. было настоящее формирующее чтение — были книги, с которыми он как бы вступал в контакт, которые определяли период его жизни или всю жизнь... А про Данте он почти сразу мне сказал, что это и есть самое главное».

*Отвечает: «Я»*¹⁰ («Муза», 1924) находят прямую параллель (развиваемую не раз и еще дальше) у Мандельштама:

Секрет его емкости в том, что ни единого словечка он не привносит от себя. Им движет все что угодно, только не выдумка, только не изобретательство. Данте и фантазия — да ведь это несовместимо! ...Какая у него фантазия? Он пишет под диктовку, он переписчик, он переводчик... Если взять это изумительное произведение под углом письменности..., то ко всем уже приложенным аналогиям прибавится еще новая — письмо под диктовку, списывание, копирование... Тут мало сказать списыванье — тут чистописанье под диктовку самых грозных и нетерпеливых дикторов. Диктор — указчик гораздо важнее так называемого поэта («Разговор о Данте», с. 50—51).

¹⁰ Ср. другие сходные примеры, в которых поэт выступает как тот, кто фиксирует извне приходящее: *И просто продиктованные строчки / Ложатся в белоснежную тетрадь* («Творчество»); *Не диктуй мне, сама я слышу* (Второе посвящение к «Поэме без героя»); *...Подслушать у музыки что-то... подслушать у леса...* («Поэт»), см. и другие стихотворения цикла «Тайны ремесла», особенно «Последнее стихотворение» и заключительное: *Много еще, наверно, хочет / Быть воспетым голосом моим*, наконец, в третьей «Северной Элегии»: *И сколько я стихов не написала, / И тайный хор их бродит вокруг меня...* Ср. из ранних — *А недописанную мной страницу — / Божественно спокойна и легка / Допишет музы смуглая рука* («Уединение», 1914); наконец, о поэзии, как цитате:

Не повторяй — душа твоя богата —
Того, что было сказано когда-то.
Но, может быть, поэзия сама
Одна великолепная цитата.

Ср. также отмеченные в «Антологии» обращения к музам у Данте:

O Muse, o alto ingegno, or m'aiutate;
O mente che scrivesti ciò ch'io vidi,
Qui si parrà la tua nobilitate.
(*Inf.* II.6—9)

и у Тассо:

O Musa, tu ...
Tu spira al petto mio celesti ardori,
Tu rischiara il mio canto, e tu perdona
Se inteso fregi al ver, se adorno in parte
D'altri dilette, che de' tuoi, le carte.
(*La Gerusalemme Liberata* 1.2)

Р.-М. Рильке не раз говорил о процессе творчества как писании под диктовку (ряд его произведений и целых циклов возник как бы именно таким образом). Во всяком случае, в русской поэзии сходное понимание акта творчества засвидетельствовано традицией от пушкинской «Осени» (*Душа стесняется лирическим волненьем... Минута — и стихи свободно потекут...*) до пастернаковского образа поэзии как наиболее экономной формы записи содержания (ср. также: Первенство получает не человек и состояние его души, которому он ищет выражения, а язык, которым он хочет его выразить).

И то и другое утверждение соотносимы с дантовской формулировкой психологических основ его творчества, как и вообще *dolce stil nuovo*:

Ed io a lui: I' mi son un che quando
Amor mi spira, noto, e a quel modo
Ch'e' ditta dentro vo significando.
(*Purg.* XXIV.52—54)¹¹

и особенно (в передаче речи Джентукки):

Io veggio ben come le vostre penne
Di retro al dittator sen vanno strette;
Che delle nostre certo non avvenne.
(*Purg.* XXIV.58—61)¹²

(в «Антологии» в первом отрывке подчеркнуты выделенные слова, во втором слово *dittator* подчеркнуто толстой чертой; ср. также отчеркнутую автоцитату Данте — *Purg.* II.112: *Amor che nella mente mi ragiona*). В этом же стихотворении Ахматовой («Муза») появляется тема гостьи с дудочкой (*Что почести, что юность, что свобода / Пред милой гостьей с дудочкой в руке*), перекликающаяся со сходной темой из «Разговора о Данте»: «Самые сложнейшие конструктивные части поэмы выполняются на дудочке, на приманке. Сплошь и рядом дудочка предпосылается вперед» (с. 56); «И вот “уличная” песнь “Чистилища” с ее толкотней назойливых флорентийских душ... идет на приманке жанра, на типичной фламандской дудочке...» (с. 57). Так в обоих текстах складывается опирающееся на Данте противопоставление свободы мнимой и истинной (дудочка, диктовка)¹³.

¹¹ В переводе М. Л. Лозинского:

И я: «Когда любовью я дышу,
То я внимателен; ей только надо
Мне подсказать слова, и я пишу»

(переводы из «Комедии» здесь и дальше в несравненном переводе» М. Л. Лозинского).

Ср. далее о различиях между *dolce stil nuovo* и сицилийской или так называемой «ученой» школами.

¹²

Я вижу, как послушно на листки
Наносят ваши перья смысл внушенный,
Что нам, конечно, было не с руки.

¹³ Неудивительно, что внимание обоих поэтов, даже «только как читателей», привлекали те же самые отрывки «Божественной комедии». Многие места, которые обсуждаются в «Разговоре о Данте», мы находим отмеченными и в «Антологии», например отрывок, посвященный отражению солнечного луча (*Purg.* XV.16—21, ср.: «Разговор о Данте», с. 37; не вспомнила ли здесь Ахматова образ одного из самых ранних своих стихотворений: *Молюсь оконному лучу — / Он бледен, тонок, прям... / Но так играет луч на нем...* 1909); сцену явления Беатриче и многие другие. Из периферийных переключек здесь укажем только следующую:

Подобно тому как Манделъштам избрал «Божественную комедию» для изложения, на основе ее разбора, собственной поэтики¹⁴, интерес Ахматовой к дантовскому тексту в значительной степени определяется характерным, отчасти, может быть, «акмеистическим» вниманием к тем местам поэмы, которые связаны с вопросами техники и стиля, к разного рода «метапоэтическим» элементам «Комедии». В их числе, помимо упоминавшихся уже обращений к музам¹⁵ — подчеркнутые в «Антологии» строки *Lo bello stilo che m'ha fallo onore (Inf. I.87)* — слова Данте, обращенные к Вергилию, в которых он говорит о преемственности своего искусства (ср. ниже, с. 947); характеристика трубадура Арнаута Даниэля как «лучшего кузнеца материнской

не исключено, что ахматовское *До долины Иосафата / Снова встретиться не хочу* («Поэма без героя») через манделъштамовское «...Все они, говорит Вергилий, будут прикрыты, гробницы будут опечатаны, когда воскресшая плоть этих персонажей, согнанная трубой архангела на Страшный суд в долину Иосафата, вернется оттуда...» («Разговор о Данте», с. 76) восходит именно к дантовской терцине:

Ed elli a me: «Tutti saran serrati
Quando di losafàt qui torneranno
Coi corpi che là su hanno lasciati.
(*Inf.* X.10—12)

Еще один пример переклички. Недавно отмечалось (*Тарановский К. Ф.* Три заметки о поэзии Манделъштама // *IJSLP*. Vol. 12. 1969. С. 169—170), что манделъштамовские образы Рахили и Лии в восьмистишии на смерть А. Белого (*Рахиль глядела в зеркало явлений, / А Лия пела и плела венки*) восходят не непосредственно к Библии, а к образам дантовского «Чистилища»:

Sappia qualunque il mio nome domanda,
Chi' mi son Lia, e vo movendo intorno
Le belle mani a farmi una ghirlanda.
Per piacermi allo specchio qui m'adorno;
Ma mia suora Rachel mai non si smaga
Dal suo miraglio, e siede tutto giorno.
(*Purg.* XXVII.100—105)

(ср. также 106—108). Интересно, что тема Рахили и Лии возникает у Ахматовой в стихотворении «Рахиль» из цикла «Библейские стихи». В следующем стихотворении того же цикла — «Лотова жена» (1922—1924) — появляются стихи: *Не поздно, ты можешь еще по-смотреть / На красные баини родного Содома, / На площадь, где пела, на двор, где пряла...* — с образами, превосходящими манделъштамовские. Об иных, чрезвычайно существенных отражениях Данте, общих для обоих поэтов, будет сказано ниже, в связи с темой дантовского изгнания.

¹⁴ Ср.: *Пинский Л. Е.* Послесловие // *Манделъштам О.* Разговор о Данте. С. 59. Подробнее см. об этом: *Левин Ю. И.* Заметки к «Разговору о Данте» О. Манделъштама // *IJSLP*. 15. 1972. С. 184—197.

¹⁵ Ахматовой отмечено и другое подобное обращение — *Purg.* 1.7—9:

Ma qui la morte poesi resurga,
O sante Muse, poi che vostro sono,
E qui Calliopè alquanto surga...

речи) (*miglior fabbro del parlar materno*, *Purg.* XXVI.117; слова *miglior fabbro* были, как известно, использованы Т. С. Элиотом в посвящении поэмы «Бесплодная земля» Эзре Паунду)¹⁶; наконец, дантовские автоцитаты (е.g. *Amor che nela mente mi ragiona*, *Purg.* II.112; *Donne ch'avete intelletto d'amore*, *ibid.* XXIV.51) и реминисценции из других поэтов (см. ниже). Ахматова отмечала отрывки, связанные с авторскими характеристиками и ремарками, например выражение *altezza d'ingegno*¹⁷ в устах Кавальканте деи Кавальканти применительно к самому Данте (*Inf.* X.59 ср. «величие замысла» — формула, которую употребляла Ахматова); объяснения Данте, которые он дает в связи с тем, что ввел в текст свое имя (...*mi volsi al suon del nome mio*, | *Che di necessità qui si registra*, *Purg.* XXX.62—63)¹⁸; замечания, связанные с содержанием самой «Комедии» (напр., *Inf.* XXI.1—2: *Così di ponte in ponte altro, parlando* | *Che la mia comedia cantar non cura*)¹⁹; оценки, даваемые Данте другим поэтам (напр., в связи с Гвидо Гвиницелли — ...*il padre* | *Mio e delli altri miei miglior*, *Purg.* XXVI.98²⁰, ср. цитированное *miglior fabbro* несколькими строками выше); обращения к читателю (напр., *Se Dio ti lasci, lettor, prender frutto* | *Di tua lezione, or pensa...*, *Inf.* XX.19—20)²¹; наконец, просто поэтические удачи. Обилие этих примеров позволяет сделать вывод если и не о том, что Ахматова в прямом смысле училась у Данте поэтическому мастерству, то, во всяком случае, об ее специфически направленном внимании при изучении дантовского текста.

Кажется несомненным, что Данте был именно тем поэтом, чье творчество оказало наибольшее влияние (из западноевропейской поэзии) на поэтическую манеру Ахматовой второй половины ее творческого пути. Это влияние не броско, но достаточно глубоко. Одно из далекоидущих сходств — семантическая и интонационная выделенность местоимений (обычно указательных, реже — притяжательных)²²,

¹⁶ Эта же метафора — по отношению к Богу как художнику, ваятелю мраморной стены с прекрасными барельефами, отмечена Ахматовой в *Purg.* X.99: *per lo fabbro loro a veder care* (l'imagini).

¹⁷ Из последних работ см. об этом выражении: *Балашов Н. И.* Термин «ingegno» и понятие поэтического гения у Данте // Данте и всемирная литература. М., 1967. С. 33—45.

¹⁸ *Чуть я взглянул при имени своем / Здесь поневоле вписанном в страницы...* — здесь и дальше пер. М. Л. Лозинского.

¹⁹ *Так с моста на мост, говоря немало / Стороннего Комедии моей...*

²⁰ ...[считали] Отцом и я, и лучшие меня...

²¹ *Читатель, — и Господь моим рассказом / Тебе урок да преподаст благой...*

²² Ср. также отмеченные их употребления в чтении Ахматовой: *И открылась мне та дорога, / По которой ушло так много...* или: *Я оставлю тебя живою, / Но ты будешь моей вдовою* и др., а также в стихотворении, которое рассматривается ниже: *И это станет для людей. / Как времена Веспасиана...* Характерную замену (цитируя, очевидно, по памяти) Ахматова сделала в стихах Татьяны Казанской, которые она выбрала для эпиграфа к «Седьмой книге»: *Пала седьмая завеса тумана, — / Та, за которой приходит весна* (вм. *После которой наступит весна*). В тексте такие или близкие им случаи нередко отмечаются курсивом, ср.: *И над полным врагами лесом, / Словою та, одержимая бесом...* или: *И я стала всех сильнее на свете / Так что даже это мне не трудно* и др.

позволяющая отличать их от артиклеобразных омонимов и вести игру ими в пределах более или менее обширных фрагментов текста (вплоть до гипостазии местоимения при опущении соответствующего существительного)²³. Такое употребление местоимений у Данте, видимо, служит средством подчеркивания субъекта (как правило) подобно тому, как введение герундивных конструкций выделяет главное (тоже как правило) действие (ср. *frontalita*)²⁴. То и другое средство использовалось Ахматовой, в частности, для снятия и преодоления инерционного автоматизма. В известном отношении с этими особенностями связаны приемы формульного введения прямой речи, которым Ахматова, несомненно, училась у Данте (*ed egli a me, ed io a lui* и т. д.), — ср. в стихотворении, где упоминается Данте («Муза»): *Ей говорю: «Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?»* Отвечает: «Я» (опущению глагола в формуле у Данте соответствует опущение субъекта или косвенного объекта у Ахматовой, что, собственно, и создаст «формульность»). Возможно, что принципы шифровки у Ахматовой как-то связаны с дантовскими как в «Божественной комедии», так и в «Новой жизни» (шифровка имени Беатриче и рассказ об этом: *donna, che era schermo di tanto amore*). Введение метапоэтической, комментирующей части в текст также роднит «Поэму без героя» с «Божественной комедией»²⁵. Символика Ахматовой во многом напоминает излюбленные приемы Данте²⁶. Наконец, тема времени в «Поэме» и отношение к ней автора могли бы найти аналогии в «Божественной комедии», указанные, между прочим, и в «Разговоре о Данте»²⁷.

²³ Знаменательно, что подобная игра используется именно в стихотворении, посвященном Данте: *Этот, уходя, не оглянулся, / Этому я эту песнь пою* («Данте»), где *этот* противопоставлено *он* в предыдущей фразе (*Он и после смерти не вернулся...*); и *он* и *этот* относятся к Данте.

²⁴ См.: *Hatzfeld H. Features of the Poetic Language of the Divina Commedia // A Dante Symposium in Commemoration of the 700th Anniversary of the Poet's Birth (1265—1965). Chapel Hill, 1965. P. 53—73* (тут же об адъективной сегментации внутри замкнутых групп); ср. также: *Bertoni G. La lingua di Dante // Lingue e Poesia. Roma, 1937. P. 27—50*, и труды более общего характера: *Malagoli L. Linguaggio e poesia nella Divina Commedia. Genova, 1949; Malagoli L. Saggio sulla Divina Commedia. Firenze, 1962* и др.

²⁵ Ср.: «Напрашивается еще одно любопытное соображение: комментарий (разъяснительный) — неотъемлемая структурная часть самой “Комедии”» («Разговор о Данте», с. 57). При этом существенно, что этот комментарий обладает определенной художественной функцией, отличной, например, от функции традиционного для той эпохи автокомментария в «Новой жизни» или в «Пире».

²⁶ Ср.: *Helen Flanders Dunbar. Symbolism in Mediaeval Thought and Its Consummation in the Divine Comedy. New Haven, 1929* и др.

²⁷ Ср.: «Соединив несоединимое, Дант изменил структуру времени, а может быть и наоборот: вынужден был пойти на глоссологию фактов, на синхронизм разорванных веками событий, имен и преданий, именно потому, что слышал обертона времени» («Разговор о Данте», с. 57).

2

Влияние Данте проявляется в творчестве Ахматовой и в значительном числе прямых или косвенных обращений, реминисценций, явных и скрытых цитат. Прямые обращения к Данте в стихах Ахматовой немногочисленны. Некоторые из них общеизвестны, например «Данте» (1936, об этом стихотворении ниже), «Эпиграмма» (1960, «Могла ли Биче словно Дант творить...»)²⁸, упоминавшееся уже стихотворение «Муза», наконец, строки из стихотворения «Так отлетают темные души...»:

...Мне ничего на земле не надо, —
 Ни громов Гомера, ни Дантова дива,
 Скоро я выйду на берег счастливый:
 И Троя не пала, и жив Эабани,
 И все потонуло в душистом тумане.

Характерна встреча в этих стихах Данте с Гомером и Эабани — героем вавилонского эпоса «Гильгамеш». Другие переключки с Данте не так заметны и носят более эпизодический характер. К их числу можно отнести «адский круг» в конце стихотворения «В Зазеркалье» из цикла «Полночные стихи»:

Как вышедшие из тюрьмы,
 Мы что-то знаем друг о друге
 Ужасное. Мы в адском круге.
 А может это и не мы?

Одно из значений этой реминисценции (помимо очевидного смысла безвыходности, демонизма и т. д.) устанавливается из сопоставления этих строк с отрывком 1963 г. из трагедии «Пролог, или Сон во сне»: Он говорит:

Оттого что я делил с тобою
 Первозданный мрак,
 Чьей бы ты ни сделалась женою,
 Продолжался (я теперь не скрою)
 Наш преступный брак.
 Мы его скрывали друг от друга,
 От себя, от Бога, от конца,
 Помня место дантовского круга
 Словно лавр победного венца²⁹.

²⁸ Ахматова, как можно заметить, охотно вводит в поэтический текст имя Данте — вопрос, интересный в связи с функцией имени собственного, в частности и собственного имени в поэтическом языке Ахматовой.

²⁹ Вписано А. А. Ахматовой в отгиск публикации стихотворений из «Пролога» в журнале «Новый мир», подаренный ею Н. А. Ольшевской, которая любезно предоставила его нам для ознакомления. Ср. также: *Та, другая, ... водила его по опустошенным кругам своей обугленной души*, — «Неизданные заметки Анны Ахматовой», с. 202.

Возможно, следует вспомнить в этой связи любимый Ахматовой эпизод с Паоло и Франческой. Одним из источников этого образа может быть и следующая, отмеченная Ахматовой в «Антологии» терцина, составляющая ответ Данте Вергилию после его рассказа о седьмом круге Ада:

E io: «Maestro, assai chiara procede
 La tua ragione, ed assai ben distingue
 Questo baràtro e'l popol ch'e' possiede.
 (Inf. XI.67—69)³⁰

Интересна помета против последнего стиха терцины: «[с] 22/23 сент. <19> 27 сны Ник. [очевидно, Николая Николаевича Пунина, в то время мужа Ахматовой] и мой». Это заставляет вспомнить заключительное четверостишие цикла «Полночные стихи» («Вместо послесловия»): *А там, где сочиняют сны / Обоим — разных не хватило, / Мы видели один...*³¹ К теме сна в связи с мотивами итальянской поэзии нам еще предстоит вернуться.

Наиболее многочисленную и самую интересную группу дантовских реминисценций в творчестве Ахматовой составляют более сложные не прямые переключки. Прежде чем к ним перейти, коснемся одной особенности Ахматовой-читателя, Ахматовой-исследователя (отнюдь не только пушкинских текстов). Изучение заметок, сделанных Ахматовой на полях хотя бы только одной «Антологии», обнаруживает ее любовь к нахождению связей, реминисценций, к сближениям и аналогиям, часто весьма необычным, но всегда интересным (гораздо более красноречиво об этом свидетельствуют, впрочем, те же пушкинские исследования Ахматовой, построенные на более близком и хорошо ей известном материале). Так, возле сонета Петрарки CLIX (*Stiamo, Amor*) стоит помета *Ronsard livre 1, IV*; возле XII (*Quando fra l'altre donne ad ora ad ora...*) — *Понсар XXIII*. В тексте Ариосто отмечен ряд аналогий с пушкинским «Русланом и Людмилой». Из неотмечавшихся еще в науке параллелей укажем описание прекрасного острова Альцины, куда Руджьеро перенесен по воздуху грифоном (VI.21—22), которое Ахматова сопоставляет с садом Черномора, а жалобы Роланда, тоскующего в поисках Анджелики, перенесенной на другой остров (*Deh! dove senza me, dolce mia vita / Rimasa sei si giovane e bella?... etc.* VIII.76—77) — с сетованиями Руслана, разыскивающего Людмилу³². В связи

30

И я: «Учитель, в речи совершенной
 Ты образ бездны предо мной явил
 И рассказал, кто в ней томился пленный».

³¹ Интересны соображения Р. Д. Тименчика о связи этих строк с общим сном Анны Карениной и Вронского.

³² В связи с другими, отмеченными Ахматовой, параллелями, к числу которых относится попытка ариостовского волшебника, принявшего вид пустынноика, овладеть Анджеликой (VIII.49) в сопоставлении, по-видимому, со сценой похищения Черномора на Людмилу (IV.325—341), а также в связи с переработкой Пушкиным в начале IV песни «Руслана

с первой песнью «Освобожденного Иерусалима» Ахматова отсылает (имея в виду, конечно, пушкинские связи) к «*Essai sur la poésie épique*», а читая XXX песнь «Чистилища» (явление Беатриче), возвращается к «Новой жизни» (см. ниже); наконец, отмечает и несколько раз своеобразно использует дантовские реминисценции из Вергилия³³.

Сочетание исследовательского и творческого взгляда в прочтении, в данном случае Данте, находит весьма своеобразное отражение в части содержащихся в творчестве Ахматовой дантовских реминисценций, которые, как уже говорилось, могут носить опосредствованный или осложненный многочисленными связями характер. С этой точки зрения интересен, например, эпитаф, выбранный Ахматовой к «Решке», в котором можно наблюдать своеобразное скрещение различных поэтических связей: <Ахматова!> *Жасминный куст, / <...> Где Данте шел и воздух пуст.* Н. К. (= Клюев; имя Ахматовой в первой строке заменено многоточием). Следует заметить, что стихотворение Клюева «Клеветникам искусства», из которого взяты эти строки, Ахматова, по ее собственному свидетельству, узнала от Мандельштама (см. «Листки из дневника», указ. соч., с. 180). Об образе «пустого воздуха», восходящего к Данте и воспринятого с различными модификациями и Мандельштамом и Ахматовой (у Клюева — *воздух густ*), будет сказано дальше. В связи с данным эпитафом следует обратить внимание на особый «метапоэтический» характер этой части, где более всего намеков (как наводящих, так и маскирующих) на шифровку и генеалогию «Поэмы». Здесь же нарочито подчеркиваются западноевропейские адреса: помимо Данте — Элиот, Китс, Шелли, Байрон, Софокл, Шекспир, Эль Греко, Калиостро; Манфредовы ели; Эльсинорских террас парапет; И все жаворонки всего мира, Синяя птица, Клара Газуль и т. д. Характер эпитафа вполне соответствует поэтике и смыслу второй части «Триптиха».

Другой пример, относящийся к нахождению Ахматовой более субъективных на этот раз связей, с последующим использованием отмеченных мотивов в собственном творчестве, — это аналогия, которую она устанавливает между Байроном и Данте. Приведем вступление к VIII песни «Чистилища», открывающееся словами:

Era già l'ora che volge il disio
 Ai navicanti e j'ntenerisce il core
 Lo di c'han detto ai dolci amici addio;

и Людмилы» темы вступления к VIII песни «Неистового Роланда» (*Oh quanti sono incantatrici...*), см.: Розанов В. Пушкин и Ариосто // Известия Академии наук СССР. 1937. С. 393—395, 387—388. Другие аналогии, возможно, отмечены в принадлежавших Ахматовой рабочих экземплярах сочинений Пушкина, оказавшихся нам недоступными.

³³ Ахматова отметила в «Антологии» (буквой V) отрывок, в котором Данте, заимствуя сравнение у Вергилия (*Aeneid* VI.309), уподобляет сонм душ, толпящихся при переправе, облетающим осенним листьям (*Inf.* III.112—115: *Come d'autunno si levano le foglie...*; ср. ахматовское: *Так отлетают темные души...* [1940]). Ср. также другой выразительный пример, который перешел в ее собственное творчество, см. ниже, с. 280—282).

E che lo novo peregrin d'amore
 Punge, s'e' ode squilla di lontano,
 Che paia il giorno pianger che si more...³⁴

Ахматова сопровождает эти строки пометой: *Байрон. Дон Жуан*. Имеются в виду, по-видимому, строфы 11—14 и след. второй песни поэмы, посвященные отплытию Дон Жуана из Испании и близкие по образности к приведенному отрывку (ср.: *I can't but say it is an awkward sight / To see one's native land receding through / The growing waters... etc.*). Эти мотивы переплетаются в творчестве самого Байрона с «Паломничеством Чайльд-Гарольда», из которого Ахматова заимствовала известную строку *My native Land, Goodnight* (11.13, однако цитировано с распространенной ошибкой: *My native land, good-bye*) в качестве эпиграфа к небольшому циклу «Смерть». Интересно, что образ отплывающего корабля содержится во втором стихотворении цикла (1942):

На этом корабле есть для меня каюта
 И ветер в парусах — и страшная минута
 Прощания с моей родной страной³⁵.

(Ср. еще: *Каждая клумба в парке / Кажется свежей могилой. / ... больше нечего делать. / Что же я медлю, словно / Скоро свершится чудо? / Так тяжелую лодку долго / ... Удерживать можно, прощаясь / С тем, кто остался на суше.*)

Тень этой образности — в более позднем стихотворении о смерти («Трилистник московский», 1, 1963):

...когда я город навсегда покину
 И устремлюсь к желанному притину
 Свою меж вас еще оставив тень³⁶.

34

В тот самый час, когда томят печали
 Отплывших вдаль и нежит мысль о том,
 Как милые их утром провожали,
 А новый странник на пути своем
 Пронзен любовью, дальний звон внимая,
 Подобный плачу над умершим днем...

Следует подчеркнуть значение образа корабля у Данте в связи с жизнью, жизненным путем, творчеством — как в «Божественной комедии» (ср.: *Purg.* I.1—3; *Par.* II.1—9), так и особенно в трактатах.

35 Ср. также у гр. В. Комаровского:

... к пристани иного новоселья
 Отчалить медленно на чутком корабле.

³⁶ Образность смерти всегда связана у Ахматовой с движением, отплытием, уходом, отлетом, ср., напр.: *...Чтобы в последний раз душа моя горела / Земным бессилием, летя в рассветной мгле...* («Клевета», 1921); *Так отлетают темные души...*; *...миная дряхлое оконце / Моя душа взлетит, чтоб встретить солнце / И смертный уничтожит сон* («Смерть», III).

Перед нами снова образец сложного скрещения культурных реалий. Как безгранично емкий материал «Комедия» Данте была для Ахматовой «книгой книг», своеобразной энциклопедией³⁷, подведением культурных итогов европейской истории, но еще и предвестницей новой и новейшей поэзии, которая оставалась живой и актуальной в соседней современности. Всякий опыт, соотнесенный с аналогичной ситуацией из бесконечного хранилища «Комедии», приобретал особую значимость. Универсальность «Комедии» позволяла находить в ней, как и в судьбе ее автора, аналоги-инварианты любой ситуации. Этим, быть может, объясняются своеобразные «двуступенчатые» реминисценции, в которых материал «Комедии» служит как бы метаязыком, с помощью которого в творчестве Ахматовой могли получать выражение разного рода другие литературные и жизненные реалии, причем возникало своеобразное сплетение тех и других элементов. Такое использование дантовского материала было возможно именно потому, что самому Данте свойствен «синкретический» подход к культурному опыту, вскрытый, в частности, в «Разговоре о Данте».

Наиболее характерные примеры такого рода «вторичных» дантовских реминисценций содержатся в позднем цикле Ахматовой «Шиповник цветет». Ключевой образ цикла — Дидона, покинутая Энеем. Ряд сюжетных мотивов цикла, общих с историей Дидоны, таких как появление, приезд гостя из далекой страны (ср.: *И город, смертью обессилен / Был Трои в этот час древней* — «В разбитом зеркале»³⁸; Эней прибыл в Карфаген из Трои, ср. как вероятный источник дантовское *Figliuol d'Anchise che venne da Troia, Inf. 1.74*, см. ниже, примеч. 41), невозможность встречи, разлука, самые отношения влюбленных, — дает автору плодотворную возможность пользоваться образностью, восходящей к IV книге «Энеиды», но в значительной степени опосредствованной, как мы постараемся показать, через Данте, а именно через те места «Божественной комедии», которые как-либо связаны с «Энеидой» или с ее творцом Вергилием. Эта образность особенно подчеркнута в 11-м стихотворении цикла, первоначально носившем название «Говорит Дидона» (сонет-эпилог). Позже этот заголовок был, однако, снят, поскольку стихотворение не является ни в настоящем смысле монологом, произносимым от имени Дидоны³⁹, ни строго выдержанным сонетом, ни, наконец, эпилогом цикла. Вместе с заголовком снят был и сочиненный Ахматовой эпиграф *Ромео не было. Эней*

³⁷ Ср. отношение к «Божественной комедии» как к энциклопедии, установившееся еще со времени Джованни Виллани: «E fece la Commedia, ove in pulita rima, e con grandi e sottili questioni morali, naturali, e astrologhe, filosofiche, e teologhe, con belle e nuove figure, comparazione, e poetrie, compuose e trattò...» (*Giovanni Villani. Cronica IX.136*).

³⁸ Ср. как отзвук: *Мы встретились с тобой в невероятный год, / Когда уже иссякли мира силы, / Все было в трауре, все гило от невзгод, / И были свежи лишь могилы* («Шиповник цветет», 8) в сходном контексте.

³⁹ Смысл двух первых строк стихотворения — «теперь я могу изобразить нас еще более похоже, а именно, как Дидону и Энея». Ср.: *Ты недолго был моим Энеем* в 5-м стихе.

конечно был — один из очевидных лейтмотивов ее творчества⁴⁰, и заменен стихом из VI книги «Энеиды» (стих 460) в переводе Фета. Приведем полностью это стихотворение:

Против воли я твой, царица, берег покинул.
(«Энеида». Песнь 6)

Не пугайся, — я еще похожей
Нас теперь изобразить могу.
Призрак ты — иль человек прохожий,
Тень твою зачем-то берегу.
Был недолго ты моим Энеем, —
Я тогда отделалась костром.
Друг о друге мы молчать умеем,
И забыл ты мой проклятый дом.
Ты забыл те, в ужасе и муке,
Сквозь огонь протянутые руки
И надежды окаянной весть.
Ты не знаешь, что тебе простили...
Создан Рим, плывут стада флотилий,
И победу славословит лесть.

Начнем с третьего стиха стихотворения. В качестве его источника можно назвать дантовские строки из первой песни «Ада»:

Quando vidi costui nel gran diserto,
«Miserere di me» gridai a lui,
«Qual che tu sii, od ombra, od omo certo!»
Rispuosemi: «Non omo, omo gia fui...
(*Inf.* I.64—67)⁴¹

⁴⁰ Как указывает А. Г. Найман, стих этот соотносится со словами Ромео из трагедии Шекспира: *For nothing can be ill if she be well*, которые Ахматова иногда цитировала. Эпиграф, возможно, был навеян именно этими словами, поскольку оба стиха обнаруживают фонетический параллелизм — *ill-well* при *не было-был*, ср.: *be ill-был*. Ср. ниже сходный случай при переложении Ахматовой ст. 46—48 XXX песни «Чистилища».

⁴¹ Ср. в переводе М. Л. Лозинского:

Его узрев среди пустыни той,
«Спаси, — воззвал я голосом унылым, —
Будь призрак ты, будь человек живой!»
Он отвечал: «Не человек; я был им...»

В недооцененном переводе В. А. Петрова (1878): *Кто б ни был, тень, иль человек живой!*

(последняя строка помечена и «Антологии» крестиком, стоящим перед *Non omo*). Очевидность этого текстуального совпадения подтверждается и тем, что вопрос *Qual che tu sii, od ombra, od omo certo* обращен автором к певцу Энея Вергилию (который об этом тут же, кстати, говорит)⁴² в момент его первого появления, тогда как стихотворение Ахматовой построено, как уже говорилось, как квазимонолог Дидоны, обращенный к тому же Энею. Противопоставление «призрак» — «человек прохожий» находит далекоидущие аналогии в других произведениях Ахматовой, связанных с циклом «Шиповник цветет», прежде всего — в образе того же героя как «Гостя из будущего» в «Поэме без героя», со свойственным ему странным сочетанием призрачности и реальности. Как «Гость из будущего» он должен спасительно противостоять⁴³ маскарару теней из прошлого:

Он не лучше других и не хуже,
Но не веет летейской стужей,
И в руке его теплота⁴⁴.

Реальность его присутствия, однако, оказывается мнимой⁴⁵, и вместо спасения Гость приносит гибель. Если в «Поэме» он занимает место среди призраков именно

42

Poeta fui, e cantai di quel giusto
Figliuol d' Anchise, che venne da Troia,
Poi che 'l superbo Iliòn fu combusto.
(*Inf.* 1.73—75)

43 Ср.:

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха,
А за ней войдет человек...
(Третье посвящение к «Поэме без героя»)

В этом можно видеть сходство в ситуации автора в «Поэме», с которой перекликается разбираемый отрывок, и Данта в момент встречи с Вергилием. Ср. также: *Ты забыл те, в ужасе и муке, / Сквозь огонь протянутые руки / И надежды окаянной весть...*

44 Ср. также: *Но живого и наяву / Слышишь ты, как тебя зову. — Cinque 1.*

45

Он ко мне во дворец Фонтанный
Опоздает ночью туманной
Новогоднее пить вино.
(Третье посвящение к «Поэме»)

И во всех зеркалах отразился
Человек, что не появился,
И проникнуть в тот зал не мог.
(«Поэма без героя», гл. 1, и т. п.)

[ср. также: *Что! ... Это призрак приходил, / Как предсказала я полвека / Тому назад. Но человека / Ждала я до потери сил, — «Подражание корейскому» или начало неоконченного стихотворения: И странный спутник был мне послан адом, / Гость из невероятной пустоты...]. В «Поэме» наименее призрачными, более всего реальными оказываются в конце концов воскрешенные памятью автора «гости из прошлого», призраки, — «герой» первой части*

как еще не появившийся «гость из будущего», то в «Шиповнике» «человек» снова становится «тенью»⁴⁶, с которой «на свете встречи нет». Актуальное в обоих случаях противопоставление «призрака» «человеку» впоследствии снимается благодаря «победе над судьбой» автора (стих 10 цикла) и примирению (*Ты не знаешь, что тебе простили...*)⁴⁷. Таким образом, цитата из Данте, связанная с Дидоной весьма косвенным путем, наполняется у Ахматовой новым динамичным содержанием⁴⁸.

Сопоставляемые тексты «Шиповника» и «Комедии» содержат и ряд других более или менее сходных мест, хотя и введенных в разные контексты, ср.: *Не пугайся...* при *Questa mi porse tanto di gravezza / Con la paura...*, *Inf.* I.52—53, или более отдаленно: *Aiutami da lei, famoso saggio, / Ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi...*, *Inf.* I.89—90.

«Поэмы». Та же мнимость появления подчеркнута и в начальных стихах стихотворения «Сон» («Шиповник цветет»):

Был вещим этот сон или не вещим...
 Марс воссиял среди небесных звезд,
 Он алым стал, искрящимся, зловещим, —
 А мне в ту ночь приснился твой приезд,

которые вызывают в памяти сонет из *Vita Nuova*:

Già eran quasi che atterzate l'ore
 Del tempo che onne Stella n'è lucente,
 Quando m'apparve Amor subitamente,
 Cui essenza membrar mi da orrore...

(III. 11)

(Ср. в переводе И. Н. Голенищева-Кутузова: *На небе звезд не меркнуло сиянье, / И не коснулась ночь предельных лет — / Amor явился. Не забыть мне, нет, / Тот страх и трепет, то очарованье!*); далее выступает и тема сна (...*e ne le braccia avea / Madonna involta in un drappo, dormendo*). К образу Марса у Ахматовой ср.: *Conviv.* II.XIII.25—26, где Марс противопоставляется Сатурну, как жар — холоду. См.: *Голенищев-Кутузов И. Н. Данте и «сладостный новый стиль» // Данте и всемирная литература. М., 1967. С. 76.* Тема холода, стужи типологически сходно решается в дантовских стихах о Каменной Даме и у Ахматовой. Ср. особенно: *А ночью ледяной рукой душила / Обоих разом... при ...quando per questi geli / amore è solo in te... MP* 69—70 (ср. в переводе: *...ведь и теперь средь стужи / Сжимает сердце туже*). *К вещим... или не вещим* ср. *Vita Nuova* III, 15: *Lo verace giudicio del detto sogno non fue veduto allora per alcuno...* Следует указать, что в стихах о Каменной Даме легко найти и ряд других типологических сходств с некоторыми ключевыми образами у Ахматовой.

⁴⁶ Ср.: *Тень призрака тебя и день и ночь тревожит* в 8-м стихотворении цикла — на этот раз слова относятся к автору. С образом тени у Ахматовой бесполезно сравнивать и дантовское представление, см.: *Gilson E. Dante's Notion of a Shade. Purgatorio XXV // Mediaeval Studies. 1967. Vol. 29. P. 124—142.*

⁴⁷ Разлука, как и все внешние препятствия, перестает при этом играть какую-либо роль. Ср.: *И время прочь, и пространство прочь* («Наяву») при временном (*Как в прошедшем грядущее зреет, / Так в грядущем прошлое тлеет...*) и пространственном (...*И проникнуть в тот зал не мог*, вар. «сюда не мог») детерминизме в «Поэме».

⁴⁸ В связи со стихом «Ты не знаешь, что тебе простили...» ср.: *Chè disiava scusarmi, e scusava / Me tuttavia, e nol mi credea fare, Inf.* XXX. 140—141 («Я ждал, что вняв ей, он меня простит, / И я не знал, что мне уже простилося». — пер. Лозинского).

Общей является и тема Рима — в видении будущего Дидоной (= автором) — *Создан Рим, плывут стада флотилий...* — и в рассказе Вергилия о прошлом — *Nacqui sub Julio, ancor che fosse tardi, / E vissi a Roma sotto 'l buono Augusto / Al tempo delli dei falsi e bugiardi* (*Inf.* I.70—72 слова *sub Julio* подчеркнуты в «Антологии»). Оба отрывка объединяет интонация грусти — величие языческого Рима отчасти меркнет перед мысленным взором Вергилия, перенесенного в 1300 г., и представляется вовсе мало-стью героине нашего цикла.

С этим взглядом героини перекликается заключительное стихотворение цикла:

И это станет для людей
Как времена Веспасиана,
А было это — только рана
И муки облачко над ней.

(Рим, ночь, 18 декабря 1964)

В этом четверостишии акценты переставлены благодаря совершившейся «победе над судьбой»: и *это* — т. е. любовь (отметим интонационную выделенность в чтении самой Ахматовой — и это — станет для людей, т. е. «и всего лишь это»; ср. о такой выделенности выше) — только рана⁴⁹, любовь, которая, почти что к удивлению автора, приобретает вселенскую историческую значимость⁵⁰. С римской темой, между прочим, связан, помимо Веспасиана (ср.: *Nacqui sub Julio*) и самого Рима как места написания стихотворения⁵¹, и заключительный образ четверостишия (муки облачко), восходящий к картине Везувия, который Ахматова видела во время своей последней итальянской поездки в 1964 г.⁵²

Переплетение дантовской и вергилиевской образности становится особенно очевидным в следующем после «Сонета Дидоны», к которому нам предстоит еще вернуться, предпоследнем стихотворении цикла. Оно открывается строфой:

⁴⁹ Заметим, что образ *любовь — рана*, традиционный, в частности, и в итальянской поэзии, например у Кавальканти или Петрарки, настойчиво звучит с первых стихов IV песни «Энеиды»: *At regina gravi iam dudum saucia cura / Vulnus alit venis* (ст. 1—2); *tacitum vivit sub pectore vulnus* (ст. 67).

⁵⁰ Ср.: *Шитовник Подмосковья / Увы! при чём-то тут... / И это всё любовью / Бессмертной назовут* («Первая песенка»).

⁵¹ Ср. значение Рима как «города мира» в поэзии Мандельштама (ср.: *Я в Риме родился и он ко мне вернулся* и многое другое). Вместе с тем заслуживает внимания возвращение Ахматовой к римской теме в связи с другой «победой» (...*шептал про Рим, манил в Париж...* «Всем обещаньям вопреки», 1960).

⁵² См. в воспоминаниях А. Г. Наймана — «Какая есть»: «Утром, когда я подошла к окну вагона, в котором мы ехали на Сицилию, я увидела приклеенную к стеклу — во весь его размер — знакомую открытку с видом Везувия. Вскоре оказалось, что это и есть Везувий» (ср. его же «Рассказы об Анне Ахматовой», с. 117).

Ты стихи мои требуешь прямо...
 Как-нибудь проживешь и без них.
 Пусть в крови не осталось и грамма,
 Не впитавшего горечи их.

В одной из редакций стихотворение было также снабжено эпитафией из XXX песни «Чистилища» (ст. 46—48):

Men che drama
 Di sangue m'è rimasto che non tremi.
 Conosco i segni dell'antica fiamma⁵³.

Этими словами, обращенными к исчезнувшему уже Вергилию, Данте сопровождает сцену явления Беатриче — любимое место «Комедии» для Ахматовой и Мандельштама⁵⁴. Последний стих терцины — *Conosco i segni dell'antica fiamma* представляет собой точный перевод слов Дидоны *Adgnosco veteris vestigia flammae* (*Aeneid* IV.23), которыми она возвещает Анне начало своей любви к Энею. Чрезвычайно интересно, что строки *Пусть в крови не осталось и грамма, / Не впитавшего горечи их* не только представляют собой парафразу дантовской терцины, но и сохраняют дантовскую, восходящую к стиху Вергилия рифму⁵⁵, подобно тому как сам Данте здесь даст перевод стиха своего учителя⁵⁶. Тема «возвращения

53

...Всю кровь мою
 Пронизывает трепет несказанный:
 Следы огня бывшего узнаю!

Ср. также цитированное уже *Aiutami da lei, famoso saggio, / Ch'ella mi fa tremar le vene e i polsi — Inf.* I.89—90.

⁵⁴ Ср.: «У Осипа было два вечера. Он только что выучил итальянский язык и бредил Дантом, читая наизусть страницами. Мы стали говорить о “Чистилище”. Я прочла кусок из XXX песни (явление Беатриче):

Sopra candido vel cinta d'oliva
 Donna m'apparve sotto verde manto
 Vestita di color di fiamma viva...

...Осип заплакал. Я испугалась — “Что такое?” — “Нет, ничего, только эти слова и вашим голосом”» (Сочинения, т. 2, с. 179—180) при: Азбука его — алфавит развевающихся тканей, окрашенных цветными порошками — растительными красками: «*Sopra candido vel cinta d'oliva... Vestita di color di fiamma viva*» (*Purg.* XXX.31—33) — «Разговор о Данте», с. 51. Ср. также *Vita Nuova* II.3 или III.1 (...*che questa mirabile donna apparve a me vestita di colore bianchissimo...*).

⁵⁵ Впервые отмечено А. Г. Найманом в указанных воспоминаниях. Ср. выше сходный пример в связи с первоначальным эпитафией к «сонету Дидоны» — *Ромео не было. Эней конечно был*. Ср. также сходные случаи сохранения звуковой структуры итальянской рифмы в переводах Мандельштама из Петрарки, отмеченные в: *Семенко И. М.* Мандельштам — переводчик Петрарки // Вопросы литературы. 1970. № 10. С. 168.

⁵⁶ Ср. сходные рифмы и в другом стихотворении Ахматовой «Три осени» (1943): *И в волнах холодных его ф и м и а м а / Закрыта высокая твердь, / Но ветер рванул распахнулось —*

любовного пламени» — *vetus flamma* (ср.: *primus amor* в ст. 17) Вергилия, *antica flamma* Данте (ср.: *d'antico amor sentì la gran potenza* — стих 39, от которого на полях «Антологии» идет стрелка к стиху 42 — *Prima ch'io fuor di puerizia fosse* — и к нашему стиху 48 *Conosco* etc.) — была актуальной, хотя и по-разному, для всех трех поэтов. Вергилий, без сомнения, опирался на традицию, восходящую к греческой мелической поэзии⁵⁷. Для Данте новая встреча с Беатриче (вернее, возвращение Беатриче к поэту за пределами чувственного мира) на пороге Рая была событием несравненной духовной важности. Это хорошо понимала Ахматова: в «Антологии» весь отрывок (ст. 39—48) отчеркнут и сопровождается на полях пометой *Vita Nuova*, отсылающей к любви молодого Данте к Беатриче, что и составляет содержание этих стихов. Слова *vita nuova* отчеркнуты также и дальше, в знаменательной терцине этой же песни:

Questi fu tal nella sua vita nuova
Virtualmente, ch'ogni abito destro
Fatto avrebbe in lui mirabil prova⁵⁸.
(*Purg.* XXX. 115—118)

и прямо / Всем стало понятно: кончается драма, / И это не третья осень, а смерть; ср. здесь же: И листья летят, словно ключья тетрадок, / И запах дыма... — в связи с темой дыма и славы (ср.: Где под ногой, как лист увядший, слава... и т. д.) в свете сходных дантовских образов см. ниже.

⁵⁷ Категория «повторения» любовного опыта, который только в этом случае приобретает ценность, очень существенна в мелической поэзии и выражается в ней специфическим термином *δηῦτε* (*δη αὔτε in crasi*) — «опять», «снова» или описательно. См. нашу статью «Возвращение Эроса» в этой книге.

⁵⁸

Он в новой жизни был таков когда-то,
Что мог свои дары, с течением дней,
Осуществить невиданно богато.

В связи с *Vita nuova* и данными строками — еще одна возможная аналогия. В конце «Новой жизни» (XLI) Данте обещает вновь прославить Донну (тот же мотив не раз встречается и в «Божественной комедии»), чему обращенно соответствует: *Тебя, тебя в моих стихах прославлю / Как женщина прославить не могла (Твой белый дом... «Белая стая»); ср. и другие места, где обещание воспеть, прославить дано как главный долг поэта. Еще интереснее, что ахматовское От других мне хвала — что зола, / От тебя и хула — похвала («Двустипшие», 1931; ср.: Хулима, хвалима — «Путем вся земли»), видимо, соотнесено с дантовским *sanza infamia e sanza lodo* (*Inf.* III.36) «без хулы и без похвалы». Точно так же *Земная слава, как дым...* (1914, ср. также: *Мне в дыму твоём тлеть и гореть | ...И мою бесславную славу / Осиянным забвением смой.* «Тяжела ты, любовная память», 1914; *Стала облаком в славе лучей ... «Дай мне горькие годы недуга», 1915; Подари меня горькою славой.* «Столько просьб...» 1913; *И слава лебедью плыла / Сквозь золотистый дым, 1962*) вызывает в памяти *Non è il mondan romore altro ch'un fiato / Di vento.* *Purg.* XI.100—101 (ср.: *Purg.* XI.103: *Che voce avrai tu più, se vecchia scindi...*, а также XI.115—116: *La vostra nominanza è color d'erba, / Che viene e va...* при: *Где под ногой, как лист увядший, слава...* «От странной лирики...») или же:*

Ахматова, как это видно по маргиналиям в «Антологии», внимательно прослеживает всю «линию Беатриче» в «Комедии» — от первых объяснений Вергилия во второй песни «Ада» (ст. 55—73 и далее), через его же слова о ней на протяжении загробного путешествия (напр., *Purg.* XXVII.36 — *Tra Beatrice e te è questo muro*; *ibid.* 54 — *Li occhi suoi già veder parmi*, — ср. также подчеркнутое *Lucevan li occhi suoi* — *Inf.* II.55 и *Purg.* XXX.66: *Drizzar li occhi vèr me di qua dal rio*) — до явления Беатриче в XXX песни «Чистилища» (особенно ст. 39—48, 66, 73, 127—129, ср. также выше, примеч. 53 к с. 48). К сцене явления Беатриче отсылает также помета в «Trionfo della Morte» Петрарки, стоящая на полях «Антологии» против описания явившейся поэту Лауры. Все эти многочисленные маргиналии свидетельствуют о внимании Ахматовой к дантовским мотивам возвращения *antica fiamma* — внимании тем более значимом, что ее собственной поэзии в высокой степени свойственны мотивы «возвращения», «узнавания», памяти и воспоминания⁵⁹, в основе которых лежит религиозное чувство: автор, отождествляя себя и нынешнюю свою реальность с собой в прошлом и с уже данным в опыте (не обязательно эмпирическом), вводит свою жизнь в историю (в смысле библейском, а не в том, в каком принято стало говорить об «историзме» Ахматовой). Это сопровождается актуализацией воспоминания, которое становится событием настоящего, ощущением памяти как живой памяти, неотделимой от ответственности за себя и своих ближних. В этом плане особую роль играют такие формальные элементы, как объединение стихотворений разных лет в тематические циклы, перекрестные

«Omai convien, che tu così ti spoltre»
 Disse 'l Maestro; «ché, seggendo in piuma,
 In fama non si vien, né sotto coltre;
 Sanza la qual chi sua vita consuma,
 Cotal vestigio in terra di sé lascia,
 Qual fummo in aere ed in acqua la schiuma...»
 (*Inf.* XXIV.46—51),

где игра *fama-fummo* ('слава-дым') напоминает соотношение хвала-хула; ср. у Данте введение третьего члена *schiuma* 'пена' (в рифме с *fummo* 'дым'); ср.: *Пусть разольется в злоеющей судьбе / Алая пена...* из пьесы «Пролог» и, конечно: *...запах тленья, / Привкус дыма и стихотворенья...* (см. ниже) или в Посвящении «Поэмы без героя»: *...и там зеленый дым, / И ветерком повеяло родным ...и в накупанье пен...* Таким образом, дым и пена у Ахматовой выступают как параллель соположению этих образов в стихе Данте. У Ахматовой они связаны, однако, с «горечью отчужденных стихий» (см. ниже). Ср. уже у Пушкина: *Что слава мира? ...дым и прах* («При посылке Невского Альманаха»). К ахматовским сочетаниям типа *От странной лирики, / Где каждый шаг секрет...* или *Какие странные слова* ср. *versi strani, Inf.* IX.63 (*...Сокрытые под странными стихами*).

⁵⁹ Приведем лишь некоторые из многочисленных примеров: «А! Это снова ты...» (1911), «Опять подошли незабвенные даты (и все как тогда...)» (1944), «Все как прежде...» (1914), «Снова свечи станут тускло-желты...» (1963), в «Поэме»: *Разве ты мне не скажешь снова / Победившее смерть слово / И разгадку жизни моей?* В связи с темой собственно возвращения и мотивами «оглядки» см. ниже.

эпиграфы и, что здесь нам особенно важно, принципы цитации Ахматовой, скрытой и явной, из собственных стихов, из стихов поэтов-современников и из мировой поэзии⁶⁰.

С этими же мотивами связана в «Шиповнике» и более общая сквозная тема цикла. Категория «повторения», которая в отрицательной форме задана в наиболее общей идее цикла — внутренней и внешней невозможности новой встречи, возвращения, — вводится различными способами, начиная с употребления обычных временных детерминативов⁶¹. Знаменательна символика самого шиповника (*Шиповник цветет, шиповник Подмосковья*, посаженный и память «не-встречи») как одичавшей розы⁶² — шиповника, который однако *так благоухал, / Что даже превратился в слово*, и этому «превращению в слово» соответствует ключевой образ цикла, носящего подзаголовок «Из сожженной тетради» и представляющего собой как бы победительное восстановление этой раз сожженной тетради (*И вот пишу, как прежде без помарок / Мои стихи в сожженную тетрадь* — «Сон»; ср.: *Это я, твоя старая совесть / Разыскала сожженную повесть...* — «Поэма без героя»)⁶³. К этим мотивам автор возвращается много раз: *...Этот ветер... принесет вам только запах тленья, / Привкус дыма и стихотворенья, / Что моей написаны рукой* («Посвящение»); *...и ты пришел... в тот навсегда опустошенный дом, / Откуда унеслась стихов сожженных стая* (8), но особенно в этой связи интересно первое стихотворение цикла:

⁶⁰ В этой связи уместно вспомнить о «глубокой радости повторения» («Слово и культура»), определившей взгляды Мандельштама на время, историю и культуру. Позже Мандельштам развивает эти идеи, опираясь именно на Данте, см. «Разговор о Данте», с. 54 (ср. с. 11 — об «упоминательной клавиатуре», «цитатной оргии» у Данте; ср. также о самой поэзии как цитате у Ахматовой — выше, примеч. 9).

⁶¹ Например: *Дай мне лучше руку, / Обещай опять придти ко мне* («Во сне»); *Я вернуться не хотела / Никуда оттуда* («Другая песенка»); характерен, наконец, эпиграф из Анненского, который Ахматова выбрала к десятому стихотворению разбираемого цикла: *Ты опять со мной, подруга осень* и т. п.

⁶² Ср. сходную символику у Т. С. Элиота («Four Quartets»): *the briar-rose*. Ср., кстати, жестокий терн (*crudele spina*), который Амор не желает извлечь из сердца (в *MP*. 66 (С), 49). Этот образ был обыгран уже в послании Чино да Пистойя маркизу Маласпина: *punto m'ha l'cor marchese mala spina*.

⁶³ Ср.:
 Забудут? — вот чем удивили!
 Меня забывали сто раз.
 Сто раз я лежала в могиле,
 Где может быть я и сейчас.
 А муза и глухла и слепа,
 В земле проросла зерном,
 Чтob снова, как Феникс из пепла,
 В эфире восстать голубом.

1. Сожженная тетрадь

Уже красуется на книжной полке
 Твоя благополучная сестра.
 А над тобою звездных стай осколки
 И под тобою угольки костра.
 Как ты молила, как ты жить хотела,
 Как ты боялась едкого огня!
 Но вдруг твое затрепетало тело,
 А голос, улета, клял меня.
 И сразу все зашелестели сосны
 И отразились в недрах лунных вод.
 А вокруг костра священнейшие весны
 Уже вели надгробный хоровод.

В этом стихотворении тема костра, огня⁶⁴ приобретает космическое звучание, от угольков *костра*⁶⁵ (внизу) протягивается нить к *звездных стай осколкам* наверху⁶⁶; особенно же явственно это выражено в заключительных, почти магических, четырех стихах этого стихотворения. Здесь снова напрашивается параллель

⁶⁴ Ср. черновой вариант строк 5—6: *Как я тебя последний раз согрела / Волной лесного дикого огня... / зарозовело тело...* (*согрела* является простейшим вариантом анаграммы слова *согрела*, которое, кстати, нигде не встречается в рассматриваемом цикле).

⁶⁵ Ср.: *Или слышимый еле-эле / Звон березовых угольков* (*Cinque 4*).

⁶⁶ «Стихов сожженных стая» (ср. «Белая стая» — название третьей книги стихов Ахматовой, и там же: *стихов моих белая стая*) «наверху» соединяется с «осколками звездных стай». Надо заметить, что сама «сожженная тетрадь» — пьеса Ахматовой, которую она написала в Ташкенте (ср.: «*Посвящение сожженной драмы, / От которой и пепла нет*» — *Cinque 4*), частично восстановленные отрывки которой должны были стать одним из актов трагедии «Пролог или сон во сне» — носила название вавилонского креационного эпоса *Энума-Элиш* (Когда наверху...). Ср. также у Мандельштама: *О небо, небо, ты мне будешь снится! / Не может быть, чтоб ты совсем ослепло, / И день сгорел, как белая ст р а н и ц а, / Немного дыма и немного пепла* (ср. приводившийся несколько выше образ восстающей из пепла в эфире узы у Ахматовой. Ср. также: *Так, отторгнутые от земли, / Высоко мы, как звезды, шли* (*Cinque 1*); *Под какими же звездными знаками / Мы на горе себе рождены?* (*Cinque 5*) и мотивы Марса, связанного с приездом Энея — «Гостя из будущего» в «Шиповнике» (*Марс воссиял среди небесных звезд, / Он алым стал, искрящимся, зловещим, / А мне в ту ночь приснился твой приезд. «Сон»; И ты пришел ко мне, как бы звездой ведом... — 8*), и в «Поэме» (*И такая звезда глядела / В мой еще не брошенный дом — «Эпилог»*), и, наконец, в Прологе (*Проклинай же... желтую звезду в моем окне, — «Говорит она»*). Ср. также: *Непоправимые слова / Я слушала в тот вечер звездный...* («В разбитом зеркале»). Возможно, стоит обратить внимание и на некоторые другие аспекты «звездной» темы. Ср.: *Только б ты полночною порою / Через звезды мне прислал привет* (1946) при *...e la stella d'amor ci sta remota, / Per lo raggio lucente che la'nforca / Si di traverso, che le si fa velo*, МР. 66 (С), 4—6. Ср. также употребление слова *звезда* в конце каждой из трех частей «Божественной комедии» (напр., *L'Amor che move il sole e l'altre stelle, Par. XXXIII.145*) и у Ахматовой в последнем стихе последнего стихотворения цикла «Тайны, ремесла»: *И ведут за утренней звездой* (1936—1960) и др.

с изображением смерти Дидоны на костре, которая также ощущается как космическое событие⁶⁷:

resonat magnis plangoribus aether,
non aliter quam si immissis ruat hostibus omnis
Carthago aut antiqua Tyros flammaeque furentes
culmina perque hominum volvuntur perque deorum⁶⁸.
(*Aeneid.* IV.668—671)

Нам представляется, что тема сожженной тетради восходит непосредственно к мотивам костра Дидоны. Эти мотивы разработаны Ахматовой в целом ряде стихотворений цикла и близких к нему стихов, прежде всего — в сонете Дидоны (*Я тогда отделилась костром... Ты забыл те, в ужасе и муке / Сквозь огонь протянутые руки...*). Отблеск или предвестие костра Дидоны, возможно, содержится в образах зарева, зари, рассыпанных в *Cinque* и примыкающем к нему «Шиповнике»⁶⁹. Сами мотивы огня, по отношению к которым костер Дидоны является в «Энеиде» лишь завершением⁷⁰, отождествление страсти с огнем, пыланием, огненной дрожью в высокой степени свойственны «Энеиде», особенно в связи с образом Дидоны⁷¹. Эти же мотивы, которые нашли отражение и в разбивавшейся

⁶⁷ См. интересную работу А. Ф. Лосева «Хтоническая ритмика аффективных структур в “Энеиде” Вергилия», краткие тезисы которой опубликованы в сб.: Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Л., 1970. С. 26—27.

⁶⁸ ...вторит эфир пронзительным горестным криком.
Кажется, весь Карфаген иль старинный Тир под ударом
Вражеским рушится в прах и обьемлет буйное пламя
Кровли богов и кровли людей, пожаром бушуя.
(Пер. С. Ошерова)

⁶⁹ *Истлевают звуки в эфире / И з а р я притворилась тьмой (Cinque 2); Вот отчего вокруг з а р я (Cinque 3), и особенно: И какое кромешиное варево / Поднесла нам январская тьма? / И какое незримое з а р е в о / Нас до света сводило с ума? (Cinque 5)*. Обращает на себя внимание настойчивое сопряжение *зари* с *тьмой* как единого амбивалентного элемента.

⁷⁰ Интересно, что Ахматова выбрала эпиграфом к своему стихотворению, посвященному другой знаменитой самоубийце — Клеопатре, слова *I am fire and air* из «Антония и Клеопатры» Шекспира (V. 7, у Ахматовой с ошибочной метатезой: *I am air and fire*). Более того, эти же слова она снова приводит в рукописях статьи «Две новые повести Пушкина» (Вопросы литературы. 1970. № 1. С. 179). Ср. в той же статье: «Позволю себе заметить, что Клеопатра столь же значительная самоубийца, как и Петроний. Сближают с этим в творчестве Пушкина следующие строки: Бросался ты в огонь, *ища желанной смерти*, — (курсив А. А.) — в том же 1835 году писал Пушкин о Барклае-де-Толли («Полководец»)» (Там же. С. 183).

⁷¹ Ср. о Дидоне помимо рассмотренного *adgnosco veteris vestigia flammae, — caeco carpitur igni, Aeneid.* IV.2; *est mollis flamma medullas interea, ibid.* 66; *utitur infelix Dido, ibid.* 68; *heu furiis incensa feror, ibid.* 376; *magnoque irarum fluctuat aestu, ibid.* 532 etc.

уже заимствованной Ахматовой дантовской цитате из Вергилия (*Conosco i segni dell' antica fiamma, Purg. XXX.48*), особенно характерны, при всей их универсальности, именно для «Шиповника»⁷². При всем этом заметно глубокое отличие в трактовке огня Ахматовой. Одностороннюю символику огня в IV песне «Энеиды» как слепой, разрушительной стихии Ахматова дополняет трактовкой его как очистительной побеждающей силы:

Холодное, чистое, легкое пламя
Победы моей над судьбой.
(«Шиповник», 10)

(ср.: *Словно в глине чистое пламя* во «Втором посвящении» к «Поэме»). Такое понимание природы огня оформилось, вероятно, не без влияния Данте с его *foco che affina* (*Purg. XXVI. 148*), *il temporal foco e l'eterno* (*Purg. XXVII.127*) — этот последний стих в числе ряда других отрывков, связанных с темой огня, отмечен Ахматовой в «Антологии»⁷³. В этой амбивалентной трактовке огня Ахматова сближается с Т. С. Элиотом, который, развивая аналогичные мотивы в поэме «Бесплодная

⁷² Ср. также: *И закружилась голова, / Как над пылающею бездной; Казался он пус- той забавой / В тот вечер огненный тебе* («В разбитом зеркале»); *Мы сжигаем избыточной жизни / Золотые и пышные дни* (12) и т. п.

⁷³ Знаменателен интерес Ахматовой к сходным мотивам у других итальянских поэтов. Так, в числе отмеченных отрывков у Петрарки — строки сонета CXXXII: *Di tai quattro faville, e non già sole / Nasce'l gran foco di ch'io vivo et ardo*; ср. также: *Fur quasi eguali in noi fiamme amorose, / Almen poi ch'io m'avvidi del tuo foco; / Ma l'un l'appalesò, l'altro l'ascose, — Trionfo della Morte* II.139—141; наконец, у Ариоста отмечено: *Muta la fiamma già d'amore intesa / In odio, in ira ardente ed arrabiata, — Orf. fur. XXI.58*. Что касается Данте, то надо заметить, что из лексики, относящейся к огню, пламени и т. д., только слово *foco* встречается в «Комедии» 73 раза, а слово *fiamma* 46 раз. Интересна заметка, сделанная Ахматовой к *Purg. XXVI.18: Rispondi a me che 'n sete e 'n foco ardo* (ср. XXV.136—139, XXVII.10—57 и весь контекст этих песен), представляющая собой цитату из приговора Данте, вынесенного Флоренцией в 1301 г.: *Ignе comburatur sic quod moriatur*. Этим сближением Ахматова хочет, по-видимому, установить некоторую интимную связь между поэтической образностью Данте и его жизнью. Ср. в иной связи у Ахматовой: *Я в негашеной извести горю / Под сводами зло- вонного подвала* («Из-под какого камня говорю...»). Ср. также из стихотворения 1909 г. «Ночь моя — бред о тебе»:

Тяжек вчерашний угар,
Скоро ли я догорю,
Кажется, этот пожар
Не превратится в зарю.
Долго ль мне биться в огне,
Дальнего тайно кляня? ...
В страшной моей западне
Ты не увидишь меня.

земля» и особенно в «Четырех квартетах», также обращается к Данте⁷⁴. В параллельном развитии одних и тех же заимствованных у Данте мотивов надо видеть еще одно подтверждение глубокой общности в творчестве обоих великих поэтов⁷⁵.

Рассмотренная трактовка мотивов огня, в которой преломляются реминисценции из Вергилия и Данте, интимным образом связана у Ахматовой с категорией «повторения». Это относится, пожалуй, ко всем приводившимся модификациям, которым в творчестве Ахматовой подвергаются «огненные мотивы», но лучше всего это видно в связи с темой костра. Если костер Дидоны, как и те «угольки костра», на которых сгорела ахматовская трагедия, должен был сжечь прежде всего память об Энее и самую любовь к Энею, то цикл «Шиповник», — шиповник, «превращенный в слово», в котором возродилась «Сожженная тетрадь», — преображает и восстанавливает эту любовь и память в очищенном творческом усилии, охлажденном от жара пламени «победы над судьбой», в обретенной «новой жизни» (ср.: *С дымом улетать с костра Дидоны, / Чтобы с Жанной на костер опять*. — «Последняя роза» — в названии, возможно, содержится скрытое противопоставление «розы» — «шиповнику»). Возможно, что сходным образом следует трактовать и связанную с пламенем и дымом образность заключительного стихотворения из цикла «Тайны ремесла» (тема Дидоны, снова обретшей голос), в котором, кстати, сочетаются многие мотивы, бывшие или будущие предметом разговора в настоящей статье:

Многое еще, наверно, хочет
 Быть воспетым голосом моим;
 То, что, бессловесное, грохочет,
 Иль во тьме подземный камень точит,
 Или пробивается сквозь дым.
 У меня не выяснены счета
 С пламенем, и ветром, и водой...
 Оттого-то мне мои дремоты
 Вдруг такие распахнут ворота
 И ведут за утренней звездой.

Мы видели на примере рассмотренного цикла Ахматовой, что заимствуемые ею образы мировой поэзии преломляются в ее творчестве весьма сложными и неоднозначными путями, обогащаются многосторонними связями с памятниками

⁷⁴ Элиот цитирует упомянутый стих *E poi s'ascose nel foco che gli affina* в последних стихах «Бесплодной земли»; часть первого раздела квартета «Little Gidding», в которой актуальны аналогичные мотивы, написана «терцинами» и использует дантовскую образность, и т. п. См. также очерк Элиота о Данте.

⁷⁵ О переключках в творчестве Ахматовой и Элиота см.: *Топоров В. Н.* К отзвукам западноевропейской поэзии у Ахматовой (II. Ахматова и Т. С. Элиот) // *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*. 1973. Vol. XVI. The Hague: Mouton, 1973. P. 157—172. Дело будущего — установить элементы сходства в рецепции Данте у Ахматовой, Манделштама, Эзры Паунда, Т. С. Элиота и некоторых других поэтов двадцатого века и на этой основе дать мотивированное объяснение некоторых особенностей восприятия Данте поэтами-модернистами.

поэзии различных эпох. Тема Дидоны и Энея находит в ее стихах выражение с помощью значительного числа очевидных дантовских реминисценций, прямо или косвенно восходящих, в свою очередь, к Вергилию. Нет оснований объяснять это недостаточным знакомством Ахматовой с текстом «Энеиды», хотя, конечно, изучение подлинника было для нее, несмотря на известное знание латыни, затруднено, а все сделанные к тому времени русские переводы надо считать неудовлетворительными. Надо при этом иметь в виду и то, что, в отличие от эпохи Средневековья и Возрождения, новое время часто смотрело на «Энеиду» с известным пренебрежением и поразительным непониманием (удивительно, что даже Мандельштам отдал дань ходячему мнению, когда писал о Данте: «Овидиев гул ему ближе, чем французское красноречие Вергилия», «Разговор о Данте», с. 54). Даже наш разбор обнаруживает, однако, что Ахматова была достаточно хорошо знакома с IV песней «Энеиды» — во всяком случае на уровне сюжета⁷⁶. Наложение дантовских реминисценций на образность Вергилия является, по-видимому, сознательным приемом⁷⁷, характерным для присущего Ахматовой, как и ряду других выдающихся писателей XX века, «синкретического» восприятия культуры. Благодаря этим реминисценциям на сохраненную в общих чертах схему IV книги «Энеиды» накладываются элементы фабулы дантовской «Комедии», а сюжетно оправданная любовь-страсть Дидоны приобретает в согласии с общим развитием цикла черты дантовской духовной любви, засвидетельствованной в слове. В данном случае роль Данте как посредника при заимствовании Ахматовой образности Вергилия глубоко знаменательна. Следует учесть и ту исключительную роль, которую Вергилий играет в «Божественной комедии». С известным приближением можно говорить о том, что Данте был для Ахматовой тем, чем был Вергилий для Данте⁷⁸. И может быть, не лишне в заключение привести в этой связи первые строки стихотворения Гумилева «Ода д'Аннунцио» (1914):

⁷⁶ В последние годы Ахматова, кстати, любила и часто слушала оперу Перселла «Дидона и Эней» в прекрасном английском исполнении с Кирстен Флагстад в роли Дидоны.

⁷⁷ Интересно, что прямые упоминания о Дидоне у Данте не были отмечены Ахматовой, по крайней мере в «Антологии» (*Inf.* V.61—62 — *L'altra è colei, che s'ancise amorosa, / E rupe fede al cener di Sicheo*; *ibid.* 85 — *Cotali uscìr della schiera ov'è Dido*), хотя в этих отрывках тоже можно, кстати, отметить своеобразное «наложение» на дантовский Ад вергилиевского Аида из VI кн. «Энеиды». О Дидоне у Данте ср. также: *Conviv.* IV.XXVI.8; *Mon.* II.III. 15; *Par.* VIII.9; IX.97; *MP.* 69 (СIII), 36.

⁷⁸ Ср. в числе многих примеров отмеченные Ахматовой и приведенные уже слова Данте *Lo bello stilo che m'ha fatto onore...* (*Inf.* I.87, см. выше). Ср. также Данте о Вергилии устами Стация (отметим употребление тех же словорифм *fiamma*, *dramma*, что и в *Purg.* XXX.46—48 — см. выше, с. 280—282):

Al mio ardor fuor seme le faville,
 Che mi scaldâr, della divina fiamma
 Onde sono allumati più di mille;
 Dell' Eneida dico, la quai mamma
 Fummi, e fummi nutrice poetando:
 Sanz'essa non fermai peso di dramma.
 (*Purg.* XXI.94—99)

Опять волчица на столбе
 Рычит в огне багряных светов...
 Судьба Италии — в судьбе
 Ее торжественных поэтов.
 Был Августов высокий век,
 И золотые строки были:
 Спокойней величавых век
 С ней разговаривал Вергилий.
 Был век печали; и тогда,
 Как враг ее стучался в двери,
 Бежал от мирного труда
 Изгнанник бледный, Алигьери.

В этом стихотворении, темой которого является высокая гражданственность, а в более общем плане — преемственность итальянской (а за нею — мировой) поэтической (культурной) традиции, Данте следует непосредственно за Вергилием, — мысль сама по себе достаточно тривиальная, но нашедшая спустя полвека своеобразное творческое воплощение в поэзии поздней Ахматовой.

3

В своей известной статье «Жизнь стиха» (1910) Гумилев писал о непосредственном ощущении присутствия личности поэта в стиле его произведений: «...Данте Алигьери — мальчика, влюбившегося в бледность лица Беатриче, неистового гибеллина и веронского изгнанника, мы любим не меньше, чем его “Божественную комедию”...» В этом утверждении уже отчасти содержится то удивительно личное отношение к Данте, которое свойственно зрелой Ахматовой и Мандельштаму. Судьба великого поэта, преломившаяся в его «Комедии», получает в их творчестве множество отражений. Естественно, что доминантой этой судьбы, служившей объектом сосредоточенного внимания обоих поэтов, было дантовское изгнание и последующая история его скитаний.

Тема изгнания Данте оборачивается в его «Комедии» тысячью сторон — от бесчисленных прямых и косвенных обращений к Флоренции (ср. у Ахматовой — *Он из ада ей послал проклятье / И в раю не мог ее забыть* — «Данте») до таких, казалось бы, далеких образов и черт, как выражение *li amari passi di fuga* (букв. ‘горькие шаги бегства’ — *Purg.* XIII.118—119) в рассказе Сапии о разгроме флорентинцами сиенских граждан, или жалоб Манфреда на то, что его останки «изгнаны» из родной земли (*L’ossa del corpo mio... Or le bagna la pioggia e move il vento / Di fuor del regno, Purg.* III.127—131; ср. вопрос Данте к Буонконте ди Монтефельтро, чей прах тоже остался непогребенным — *non si seppe mai tua sepoltura?* — *Purg.* V.93)⁷⁹.

⁷⁹ Мы ограничились примерами, отмеченными Ахматовой в «Антологии». Два последних примера обнаруживают связь с первыми строками ее стихотворения, обращенного к Данте:

Подобно этому мотивы, восходящие к теме дантовского изгнания, преломляются в творчестве Ахматовой и Мандельштама весьма сложными путями. Дантовская тоска по Флоренции, *il bello ovile ov' io dormi' agnello*, *Par. XXV.5*, «прекрасной овчарне, где я спал ягненок», была глубоко прочувствована обоими поэтами. Этой теме, собственно, полностью посвящено ахматовское стихотворение «Данте», которому предпослан щемящий эпиграф *Il mio bel San Giovanni*, дантовское воспоминание о баптистерии, в котором он был крещен⁸⁰. «Кольца ада не что иное, как сатурновы круги эмиграции, — писал Мандельштам, — для изгнанника свой единственный, запрещенный и безвозвратно утраченный город развеея всюду — он им окружен. Мне хочется сказать, что **infernо окружен Флоренцией**» (Разговор о Данте, с. 47). В известной степени дантовское отношение к Флоренции сопоставимо с отношением обоих поэтов к Петербургу-Ленинграду (ср., например, у Мандельштама: *Я вернулся в мой город, знакомый до слез...*; и многочисленные примеры у Ахматовой, особенно в «Эпиллоге» «Поэмы»: *Расставание наше мнимо, / Я с тобою неразлучима, / Тень моя на стенах твоих...* и т. д.).

Ахматова пишет в воспоминаниях о Мандельштаме, что на диспуте после его доклада в Воронеже в 1937 г. на вопрос, «что такое акмеизм», он ответил: «Тоска по мировой культуре» (указ. соч., с. 185). Эта «тоска» интимным образом связана с отношением поэта к Тоскане и Флоренции, вообще к Италии, которая становится символом поэтической родины⁸¹, связанной нитями преемственности с мировой

Он и после смерти не вернулся
В старую Флоренцию свою —

прах великого поэта остался в Равенне.

⁸⁰ Ср. интересное свидетельство Л. К. Чуковской в ее цитированных уже «Записках о Анне Ахматовой». В записи от 17 сентября 1940 г. она приводит следующие слова Ахматовой: «Итальянцы считают, что вся итальянская поэзия выросла из “Комедии”. Конечно, это так. Но вот что интересно: у Данте все было домашнее, почти семейное. А у Петрарки, у Тассо все уже стало общим, отвлеченным, потеряло домашность. Такой же породы — домашней, семейной — был у нас Маяковский».

⁸¹ Ср. из письма В. А. Жуковского Александру Тургеневу: «...прекрасное здесь не дома... оно — только мимо пролетающий благовеститель, лучшего, оно есть восхитительная т о с к а п о о т ч и з н е! Оно действует на нашу душу не настоящим, а темным, в одно мгновение соединенным в о с п о м и н а н и е м всего прекрасного в п р о ш е д ш е м и тайным ожиданием чего-то в б у д у щ е м».

А когда нас покидает,
В дар любви у нас в виду
В нашем небе зажигает
Он прощальную звезду...

(ср. ниже у Мандельштама: *И когда я умру, отслуживши...*). Ср. также стихотворение Н. Заболоцкого «У гробницы Данте» (*Мне мачехой Флоренция была. / Я пожелал покоиться в Равенне...*), где есть строки:

культурной традицией, восходящей к средиземноморской культуре и определяющей самое назначение и судьбу человека в мире⁸²:

Не разнять меня с жизнью — ей снится
 Убивать и сейчас же ласкать,
 Чтобы в уши, в глаза и в глазницы
 Флорентийская била тоска⁸³
 И когда я умру, отслуживши,
 Всех живущих прижизненный друг,
 Чтоб раздался и шире и выше
 Отклик неба во всю мою грудь.
 («Заблудился я в небе... Что делать?»)

«Отклик неба», стихии воздуха и небесного пространства приобретают в этой связи значение ключевых образов в творчестве Мандельштама:

Где больше неба мне — там я бродить готов —
 И ясная тоска меня не отпускает
 От молодых еще воронежских холмов
 К всечеловеческим — яснеющим в Тоскане.
 («Не сравнивай: живущий несравним...»)

Стихия неба, света, «тосканского воздуха» (*l'aere toscano*, *Par. XXII.117*), «аристовской» лазури и синевы неотделима от творчества, которое связывается с дыханием, пением, от самой жизни и смерти: *Из горячего черепа льется и льется лазурь...* (в стихах памяти Андрея Белого, ср. о нем же — *Голубые глаза и горячая лобная кость...*); *Народу нужен стих и воздух голубой...* («Я нынче в паутине световой...»); «потом и опытом» постигается «безотчетного неба игра» (ср.: *лишь чернил воздушных проза неразборчива, легка*). Это — «временное небо Чистилища», которого лишены вечные изгнанники *inferno* (*Non isperate mai veder lo cielo*. *Inj.* III.85; заметим, что слово *cielo* употребляется и «Комедии» 171 раз) и которое возвращается в начале «Чистилища»:

Разбитой лютни не берут в поход,
 Она мертва среди родного стана.
 Зачем же ты, печаль моя, Тоскана,
 Целуешь мой осиротевший рот?

⁸² Об этом свидетельствует вдова поэта Н. Я. Мандельштам.

⁸³ Ср. в «Стихах о неизвестном солдате», к которым примыкает цитированное стихотворение — с теми же ключевыми образами и рифмами: *Для того ль должен череп развиться / Во весь лоб — от виска до виска, — / Чтоб в его дорогие глазницы / Не могли не вливаться войска...* Ср. также: «Нет синтаксиса — есть намагниченный порыв, тоска по корабельной корме, тоска по червячному корму, тоска по неизданному закону, тоска по Флоренции». — «Разговор о Данте», с. 53, в связи с соотношением письма и речи в процессе дантовского творчества.

Dolce color d'oriental zaffiro,
 Che s'accoglieva nel sereno aspetto
 Dell mezzo, puro insino al primo giro,
 Alli occhi miei ricominciò diletto,
 Tosto ch'io uscì fuor dell'aura morta...⁸⁴

Мандельштамовский «недуг неба» (*неба круг мне был недугом*) — это та же «ясная тоска», «тоска по Тоскане», «тоска по мировой культуре», в конечном счете «тоска по абсолюту» — дантовым девяти райским сферам⁸⁵:

Заблудился я в небе... Что делать?
 Тот, кому оно близко, ответь.
 Легче было вам, дантовых девять,
 Атлетических дисков, звенеть,
 Задыхаться, чернеть, голубеть.

Во всей сложности этих ассоциаций осмысливается поэтом его оторванность от этой второй — поэтической, в известном смысле, небесной родины, которой он сохраняет верность, так же как и первой, земной, стоившей «десяти небес»:

...Что ж мне под голову другой песок подложен?
 Ты — горловой Урал, плечистое Поволжье
 Иль этот ровный край — вот все мои права, —
 И полной грудью их вдыхать еще я должен⁸⁶.

84

Отрадный цвет восточного сапфира,
 Накопленный в воздушной вышине,
 Прозрачной вплоть до первой тверди мира,
 Опять мне очи упоил вполне,
 Чуть я расстался с тьмой без рассвета...

(букв. 'с мертвым воздухом').

Ср. вопрос Данте к Чакко — первому из тосканцев, которого он встречает в аду, относительно нескольких других соотечественников, — находятся ли они в Аду или в Раю, — *se 'l ciel li addolcia, o lo 'nferno li attosca*, *Inf.* VI.84 ('их нежит небо или травит Ад'). Обращает на себя внимание фонетическая близость *attosca* (от *tosco* 'яд', — ср.: *Inf.* XIII.6, *Purg.* XXV.132) к *Toscana*, *tosco*, которые употребляются в «Комедии» 16 раз. Это обстоятельство, по-видимому, и привлекло внимание Ахматовой, которая отметила эту строку в «Антологии». Ср. аналогичную игру слов в *Par.* XVI.110—111: *...e le palle dell'oro / fiorian Fiorenza in tutti suoi gran fatti*.

⁸⁵ Ср. «очаг лазури», представляющий собой небесную обитель вознесшейся Лауры — в переводе Мандельштама из Петрарки — *Промчалась дни мои — как бы оленей...*

⁸⁶ Ср. в цитировавшемся уже стихотворении «Не сравнивай: живущий несравним», в третьей строфе которого воронежские «молодые» холмы противопоставляются «всечеловеческим, яснеющим в Тоскане»:

Я обращался к воздуху-слуге,
 Ждал от него услуги или вести
 И собирался в путь, и плывал по дуге
 Неначинающихся путешествий.

Этот разлад преобразует самую суть воздушной, небесной стихии (*На холсте уста вселенной, но она уже не та*), которая содержит скрытый зародыш беды и боли, предчувствуемой рафаэлевым агнцем:

В легком воздухе свирели раствори жемчужин боль,
В синий, синий свет синели океана вьелась соль...
(«Улыбнись, ягненок гневный с рафаэлева холста...»)

Это ощущение оформляется в стихотворении, навеянном, вероятно, фреской «Тайная вечеря» Леонардо да Винчи, — в «небе вечери», увиденном в предчувствии крестной муки:

Вот оно, мое небо ночное,
Пред которым как мальчик стою, —
Холодеет спина, очи ноют,
Стенобитную твердь я ловлю.

Это небо, служившее прежде единственной связью между обеими родинами поэта, превращается в «небо как палица грозное», «небо крупных окопных смертей», становится «воздушной могилой», каким-то «антинебом», украшенным угрожающими злыми звездами — «ядовитого холода ягодами»⁸⁷, окончательно раздваивается и сгорает в огне мирового зла в «Стихах о неизвестном солдате».

Ясность ясная и зоркость яворовая
Чуть-чуть красные мчатся в свой дом,
Словно обмороком заговаривая
Оба неба с их ясным огнем.

Синева превращается в «цвет воздушного разбоя», «рукопашную лазурь». «Тосканский воздух» тоже становится «антивоздухом»⁸⁸ — «свидетелем с дальнотбойным сердцем», «прожиточным воздухом», за который надо «бороться», «мертвым воздухом» из жизни между адом и чистилищем:

⁸⁷ Это — развитие «звездной темы» в творчестве Мандельштама со времени 20-х гг. *Звезда, соль, земля* — ключевые слова, наделенные глубоким экзистенциальным смыслом, связанные темой беды и несчастья. Ср.: *Нельз я дышать, и твердь кишит червями, / И ни одна звезда не говорит...* (1921); *Твердь сияла грубыми звездами. / Звездный луч, как соль на топоре* (1921); *Жестоких звезд соленые приказы* (1922); *Я дышал звезд млечной трухой* (1922); *Звезда с звездой — могучий стык* (1923); *Зима — красавица и в звездах небо* (1924) — до звезды изгнания: *Уведи меня в ночь, где течет Енисей, / И сосна до звезды достает* (1931) и до рождественской *с семью плавниками* звезды в посвященном, как полагали, Ахматовой стихотворения «Сохрани мою речь навсегда...».

⁸⁸ Ср. у Ахматовой: — *Все, кого и не звали, — в И т а л и, / Шлют домашним сердечный привет. / Я осталась в моём зазеркалии, / Где ни света, ни воздуха нет.*

И в яму, в бородавчатую темь
 Скольжу к обледенелой водокачке,
 И задыхаясь, мертвый воздух ем,
 И разлетаются грачи в горячке.

«Мертвый воздух» (ср.: *l'aura morta*, *Purg.* I.17) восходит, так же как и другие подобные примеры, непосредственно к дантовской, шире — итальянской, заимствованной у трубадуров, образности, — ср.: *l'aere amaro e sozzo*, *Purg.* XVI.13; *l'aere maligno*, *Inf.* V.86; *l'aere perso*, *Inf.* V.89; *l'aere nero*, *Inf.* IX.6; *l'aere vivo*, *Purg.* XXVIII.107; *l'aere si pien di malizia*, *Inf.* XXIX.60; *l'aere tenebroso*, *Inf.* VI.11; *l'aere grasso*, *Inf.* X.82; *l'aere grosso e scuro*, *Inf.* XVI.130; *l'aere pregno* (*Par.* X.68). *L'aere amaro* — «горький воздух» Ахматовой — прямо связывается с изгнанием⁸⁹. Так, в «Эпилоге» «Поэмы»:

Кто в Ташкенте, кто в Нью-Йорке,
 И изгнания воздух горький
 Как отравленное вино.

(Эпилог)

«Встреча-разлука» двух изгнанников на «чужой», «ничейной», хотя и исполненной собственной глубокой поэзии земле осмыслиется в том же ключе:

То мог быть Стамбул или даже Багдад,
 Но увы! не Варшава, не Ленинград,
 И горькое это несходство
 Душило как воздух сиротства⁹⁰.

Чужую землю наполняет мир отчужденных, отравленных элементов. Эту образность, встречающуюся в мировом фольклоре, в творчестве Ахматовой и Мандельштама следует связать с пророчеством, которое выслушивает Данте в XVII песни «Рая» из уст своего прапрадеда Каччагвиды (отрывок отмечен в «Антологии»).

⁸⁹ Через *горький воздух* легко можно перейти к ахматовским описаниям ее собственных стихов. Ср.: *Вместо праздничного поздравленья / Этот ветер, жесткий и сухой, / Принесет вам только запах тленья, / Привкус дыма и стихотворенья, / Что моей написаны рукой* («Шиповник цветет», 1961); *Ты стихи мои требуешь прямо / Пусть в крови не осталось и грамма, / Не впитавшего горечи их* («Шиповник цветет» 12, 1963); *Не мудрено, что не веселым звоном / Звучит порой мой непокорный стих* и т. п. и близкие дантовские характеристики стиха: *S'io avessi le rime aspre e chioce*, *Inf.* XXXII.1; *Così nel mio parlar voglio esser aspro*, *MP.* 69 (СН), I и др., ср. также отрывок *De Vulg. Eloq.* II.VII.2 и 4, где говорится о «диких», «взьерошенных», «терпких» и т. п. словах (ср. еще проблему *aspr'e sottile*, или *Conviv.* IV, канц. 3 и др. Ср. также выше, в связи с «дымом» и «пенной» которые как бы «отравляют» стихи воды и воздуха.

⁹⁰ Ср.: *...el peso che m'affonda...*, *MP.* 69 (СН), 20.

Tu lascerai ogni cosa diletta
 Più caramente; e questo è quello strale
 Che l'arco dello 'essilio pria saetta.
 Tu proverai sì come sa di sale
 Lo pane altrui e come è duro calle
 Lo scendere e'l salir per l'altrui scale⁹¹.
 (Par. XVII)

Хронологически первое отражение этой образности, наложенной, кстати, на образность библейскую, мы находим в стихотворении Мандельштама 1913 г.:

Отравлен хлеб и воздух выпит⁹².
 Как трудно раны врачевать!
 Иосиф проданный в Египет
 Не мог сильнее тосковать!

Образность эта наполняется конкретным содержанием в стихотворении Ахматовой «Не с теми я, кто бросил землю» (1922):

Темна твоя дорога, странник,
 Полынью пахнет хлеб чужой⁹³.

Новый поворот темы — снова у Мандельштама в стихотворении «Слышу, слышу ранний лед...» (1937; ср. у Ахматовой — *Вижу, вижу лунный лук...*):

91

Ты бросишь все, к чему твои желанья
 Стремилась нежно; эту язву нам
 Всего быстрее наносит лук изгнания.
 Ты будешь знать, как горестен устам
 Чужой ломоть, как трудно на чужбине
 Всходить и восходить по ступеням.

В этом наиболее знаменитом отрывке как бы сконцентрированы различные мотивы, связанные темой дантовского изгнания, рассыпанные по всей «Комедии». Мы не говорим о многочисленных преломлениях этих мотивов в прозаических произведениях Данте, не оказавших как будто заметного влияния на Ахматову и Мандельштама. В связи с этим кругом тем уместно вспомнить оказавшиеся пророческими строки Мандельштама, обращенные к Ахматовой: *Ужели и гитане гибкой / Все муки Данта суждены?*

⁹² Ср. у Ахматовой: *...Весь яд впитал, всю эту одурь выпил, / ... Всех пожалел, во всех вдохнул томленье — / И задохнулся...* («Учитель»).

⁹³ В своих наблюдениях над мотивами Батюшкова в поэзии Ахматовой А. Г. Найман, в частности, приводит в связи с этим стихотворением отрывок из «Умирающего Тасса» Батюшкова с той же характерной рифмой «изгнанник–странник»: *Младенцем был уже и з - г н а н н и к / Под небом сладостным Итали моей / Скитаясь, как бедный с т р а н н и к, / Каких не испытал превратностей судьб? / Где мой челнок волнами не носился? / Где успокоился? где мой насыщенный хлеб / Слезами скорби не кропился?*

С черствых лестниц, с площадей
 С угловатыми дворцами
 Круг Флоренции своей
 Алигьери пел мощней
 Утомленными губами.
 Или тень баклуши бьет
 И позёвывает с вами
 Иль шумит среди людей
 Греясь их вином и небом
 И несладким кормит хлебом
 Неотвязных лебедей.

(интересна контаминация «черствого хлеба» с «чужими лестницами»). Ахматова к этой образности добавляет реалии, относящиеся к требованию публичного покаяния Данте — поставленного Флоренцией условия его возвращения на родину:

Зачем вы отравили воду
 И с грязью мой смешали хлеб?
 Зачем последнюю свободу
 Вы превращаете в вертеп?
 ...Нам — покаянные рубахи
 Нам со свечой идти и выть⁹⁴.

«Отравленное вино» появляется в первых строках «Поэмы без героя» как ахматовская автоцитата из «Новогодней баллады» (1922): *В хрустале утонуло пламя, / И вино, как трава, жжет* (ср. далее в «Эпилоге» приводившееся уже: *И изгнания воздух горький, / Как отравленное вино*). Отчужденные, горькие (внутренняя форма слова сохраняет отдаленную связь с «огнем», «горением» — ср. выше о Дидоне) стихии наполняют «мир бесконечно горький» — *lo mondo senza fine amaro* (Par. XVII.112) — слова из ответа Данте Каччагвиде, которые Ахматова подчеркнула в «Антологии», так же как предшествующие им строки:

⁹⁴ Ср. в стихотворении «Данте» (1936):

Но босой, в рубахе покаянной
 Со свечой зажженной не прошел
 По своей Флоренции желанной,
 Вероломной, низкой, долгожданной.

Эпитеты, составляющие последний стих, восходят, возможно, к характеристике Каччагвидой товарищей Данте по эмиграции: *...la compagnia malvagia e scempia... tutta ingrata, tutta matta ed empia* — Par. XVII.62—64; ср. слова Брунетто Латини и Чакко в их аналогичных пророчествах — *Gente avara, invidiosa e superba, Inf. XV.68, Superbia, invidia ed avarizia...* — Inf. VI.74—75. Ср. также «Наследница»: *О, кто бы мне тогда сказал, / Что я наследую все это... / И даже собственную тень, / Всю искаженную от страха, / И покаянную рубаху, / И замогильную сирень.*

«Ben veggio, padre mio, si come sprona
 Lo tempo verso me, per colpo darmi
 Tal, ch'è più grave a chi più s'abbandona;
 Per che di provedenza è buon ch'io m'armi,
 Sì che, se 'l loco m'è tolto più caro,
 Io non perdessi li altri per miei carmi⁹⁵,

и цитировавшийся уже отрывок *Tu lascerai ogni cosa diletta...*⁹⁶. Эта образность находит отражение в ее творчестве начиная с предвоенных лет: *Я нью... / За то, что мир жесток и груб* («Разрыв», 1934, вариант — *за то, что мир жесток и пуст*); *А я иду — за мной беда* («Один идет прямым путем...») и др.; ср. позднее: *И знала я, что заплачу сторицей / В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме, / Везде, где просыпаться надлежит / Таким, как я...* — из «Ленинградских элегий». В том же ключе осмыслиется «встречи горчайший день» с «Гостем из будущего», будущим Энеем (ср.: *С кем горчайшее суждено...*). Горечь этой встречи ощущается в космическом масштабе:

Но мы с ним такое заслужим
 Что смутится двадцатый век
 (Третье посвящение к «Поэме без героя»)

Почти парафразой пророчества Качагвиды выглядит переведенный Ахматовой, впоследствии снятый эпиграф к «Эпилогу» из романа Хемингуэя «Прощай, оружие»: «Я уверена, что с нами случится все самое ужасное» (*I suppose, all sorts of dreadful things will happen to us*). Дантовская образность наполняется у Ахматовой и Мандельштама насущным содержанием, связанным с жизнью и судьбой.

В поэзии Ахматовой с темой изгнания тесно связаны мотивы «возвращения», которые находят у нее своеобразное выражение.

В «возвращении», которое в судьбе поэта может быть равносильно изгнанию, сохраняется та же «горечь стихий». Так, в стихотворении под заголовком «Последнее возвращение» (1944)⁹⁷:

95

Я вижу, мой отец, как на меня
 Несется время, чтоб я в прах свалился,
 Раз я пойду, себя не охраняя.
 Пора, чтоб я вперед вооружился,
 Дабы, расставшись с краем, всех милей,
 Я и других чрез песни не лишился.

⁹⁶ Ср. в этой связи цитируемые Ахматовой в ее воспоминаниях о Модильяни известные строки Блока:

О, если б знали, дети, вы
 Холод и мрак грядущих дней...

⁹⁷ Ср. в более широком плане аналогий уже цитировавшееся стихотворение Мандельштама «Я вернулся в мой город, знакомый до слез...».

Припахивало табаком,
 Мышами, сундуком открытым
 И обступало ядовитым
 Туманцем...

Другое близкое к этому стихотворение «Вторая годовщина» (1946) носило первоначально характерное название *Heimkehr* (существует копия в собрании Н. Л. Дилакторской, в которой Ахматова надписала этот заголовок готическими буквами). В этих стихах содержится образ, перекликающийся с более поздними мотивами «Сонета Дидоны», — всежигающая соль слез, растворившаяся в крови:

Проникла в кровь — трезвит и сушит
 Их всежигающая соль.

(ср.: *Пусть в крови не осталось и грамма, / Не впитавшего горечи их* [стихов]; см. выше).

Тема «возвращения», соотносящегося с изгнанием, получает, однако, у Ахматовой иное разрешение в том общем ключе «повторения», восстановления прошлого, в плане творческой памяти, о котором нам приходилось говорить именно в связи с мотивами Дидоны. Это можно видеть на примере посвященного свидетелю молодости Ахматовой — Царскому Селу — стихотворения «Все души милых на высоких звездах...», предшествующего в «Беге времени» двум другим, только что упоминавшимся, и носившего в одной из редакций название «Возвращение» (правильная дата написания — 1921 г.):

...Царкосельский воздух
 Был создан чтобы песни повторять <...>.
 Здесь столько лир повешено на ветки,
 Но и моей как будто место есть.
 А этот дождик, солнечный и редкий,
 Мне утешенье и благая весть.

Вариантом мотивов «возвращения» является в творчестве Ахматовой загадочная тема «оглядки», которая ассоциируется, прежде всего, с Данте.

Стихотворение Ахматовой, посвященное Данте, открывается словами:

Он и после смерти не вернулся
 В старую Флоренцию свою.
 Этот, уходя, не оглянулся,
 Этому я эту песнь пою.

Этот образ контрастирует, однако, с более ранним стихотворением библейского цикла, целиком посвященным знаменитой оглядке Лотовой жены (жена же его оглянулась позади его [в библейском тексте поглядела позади Лота, характерна,

впрочем, предложенная ошибочно поправка — оглянулась за собою, см. с. 21, 35 в этой книге] и стала соляным столпом — Быт. 19:26, — стих, служащий эпиграфом к стихотворению):

Лишь сердце мое никогда не забудет
Отдавшую жизнь за единственный взгляд.

Оглядка Лотовой жены вызывает такую же симпатию автора, как и не-оглядка Данте, уходящего в изгнание. Это кажущееся противоречие объясняется тем, что в том и в другом случае тема «оглядки» наполняется различным содержанием.

Дантовская «не-оглядка» восходит, по-видимому, к словам Вергилия *guarda e passa* «взгляни и проходи», которые относятся к сонму душ, столь ничтожных, что даже ад не может их принять, так что они обречены вечно кружиться в его преддверии⁹⁸. Эта специальная трактовка в дальнейшем не получает существенно-го развития в творчестве Ахматовой.

Темы, восходящие к «оглядке» Лотовой жены, обретают, напротив, значительное развитие в ее поэзии. Надо отметить, что в своем отношении к этой «оглядке» она расходится с традицией экзегетики и даже более поздними библейскими, в том числе новозаветными, предостережениями против примера Лотовой жены (Прем. Сол. 10:7, Лк. 17:32, ср. Лк. 9:62). Это объясняется тем, что Ахматову здесь интересует лишь один аспект этой «оглядки», связанный с актуальными в ее творчестве мотивами памяти, воспоминания, «повторения» как восстановления прошлого. С этой точки зрения «оглядка» Лотовой жены является прообразом взгляда самой поэтессы⁹⁹, которая в своем позднем творчестве оглядывается на свою прежнюю жизнь¹⁰⁰. Так, например, во вступлении к «Поэме без героя»: *Из года сорокового, / Как с башни на все гляжу. / Как будто прощаюсь снова / С тем, с чем давно простилась, / Как будто перекрестилась / И под темные своды схожу* — значение

⁹⁸ *Inf.* III.51. Эти слова подчеркнуты Ахматовой в «Антологии», как и ряд других мест, имеющих косвенное отношение к теме «оглядки» (напр., *Inf.* VI.4—6, XXIV.7—10, а также *Purg.* XI.22—24: *Quest'ultima preghiera, Signer caro, / Già non si fa per noi, chè non bisogna, / Ma per color che retro a noi restârò* — строки, напоминающие ахматовское четверостишие «О своем я уже не заплачу...»). В связи с темой не-оглядки ср. мотив *невстречи, несостоявшейся встречи* (см. «Шиповник цветет»).

⁹⁹ В обратном отражении это преломилось в известных стихах Пастернака, посвященных Ахматовой: *Таким я вижу образ ваш и взгляд. / Он мне внушен не тем столбом из соли, / Которым вы пять лет тому назад / Испуг оглядки к рифме прикололи*. Вообще понятие оглядки как-то приросло к образу Ахматовой, ср. у Мандельштама: «Свою поэтическую форму, острую и своеобразную, она развивала с оглядкой на психологическую прозу».

¹⁰⁰ Ср. в этой связи «оглядку» Данте не прежний путь его жизни в самом начале «Комедии»: *E come quei che con lena affannata / Uscito fuor del pelago alla riva, / Si volge all'acqua perigliosa e guata: / Così l'animo mio ch'ancor fuggiva, / Si volse a retro a mirar lo passo / Che non lasciò già mai persona viva* (*Inf.* 1.22—27). — *И словно тот, кто, тяжело дыша / На берег выйдя из пучины пенной, / Глядит назад, где волны бьют, страша, / Так и мой дух, бегущий и смятенный, / Вспять обернулся, озирая путь — / Всех уводящий к смерти предреченной*.

числа сорок (из года сорокового) связано, как уже отмечали, с сорокоутом — совершаемой в течение сорока дней молитвой по умершим, и противостоит в этом смысле демоническому «Девятьсот тринадцатому году» в названии первой части «Триптиха». «Темные своды» напоминают образность, связанную с «подвалом», «низом» и восходящую к воспетой Ахматовой «Бродячей собаке» — артистическому кабаре в Петербурге, ставшему символом той самой жизни молодой Ахматовой, к которой она возвращается в «Поэме»¹⁰¹. Знаменательно, что к посетившим ее призракам из этой жизни она поворачивается «вполоборота»¹⁰², т. е. снова как бы оглядывается на них через плечо (это — реминисценция из стихотворения Мандельштама «Вполоборота, о печаль, на равнодушных поглядела...», в котором он воспел Ахматову все в той же «Бродячей собаке»). Тема «оглядки» тесно связана здесь с мотивами памяти, неотделимой от ответственности за тех, с кем Ахматова в прошлом делила жизнь, хотя бы ей было с ними больше «не по пути».

Существенно, что общность мотивов стихотворений «Данте» и «Лотова жена» позволила Ахматовой, несмотря на противоположность трактовки самой темы «оглядки», объединить их в цикл (существует магнитная запись, в которой Ахматова читает оба стихотворения). Хотя доминирующей темой ее поэзии является именно своеобразно ею понятая «оглядка» Лотовой жены со всеми далекоидущими аналогиями, в более поздних своих обращениях к теме «оглядки» Ахматова возвращается к образности, связанной как с теми, так и с другими мотивами. В числе таких обращений — стихотворение, первая строка которого была выбрана Ахматовой в качестве эпиграфа в «Полночных стихах»: *Все ушли, и никто не вернулся. / Только верный обету любви, / Мой последний, лишь ты оглянулся, / Чтоб увидеть все небо в крови*¹⁰³ — «Оглядка» связана здесь, как и в рассмотренных стихотворениях, с темой покидаемого дома или города. Своеобразную модификацию этот мотив

¹⁰¹ Ср. стихотворения «Не оттого ль, уйдя от легкости проклятой», «Да, я любила их, те сборища ночные...», «Соблазна не было. Соблазн в глуши живет», составлявшие в одной из редакций ранний цикл «Три стихотворения» и написанные преимущественно, подобно первой главе «Поэмы», в период между Рождеством и Крещением (отмечено Р. Д. Тименчиком, см. его интересный монографический разбор стихотворения «Да, я любила их...»); ср. также относящиеся к «Собаке» стихотворения «Косноязычно славивший меня...» и «Все мы бражники здесь, блудницы...» (1 января 1913 г.), а из позднего творчества — «Подвал памяти» (18 января 1940 г.) с эпиграфом из поэмы Хлебникова «Жуть лесная», также связанной с «Бродячей собакой»; наконец, в «Поэме»: *Как-нибудь побредем по мраку, / Мы отсюда еще в «Собаку»... / Вы отсюда куда? — «Бог весть», — там же через строку Содомирские Лоты / Смертоносный пробуют сок.* Тематика «Бродячей собаки» в ее отношении к «Поэме без героя» исследована Р. Д. Тименчиком.

¹⁰²

И, как будто припомнив что-то,
Повернувшись вполоборота,
Тихим голосом говорю...
(Глава первая)

¹⁰³ Ср.: *Как последнее слово услышала, / Света я пред собой не взвидела, / Оглянулась, а дом в огне горит* («Уложила сыночка кудрявого...»).

претерпевает в эпилоге «Поэмы», где сам город устремляется за покидающей его героиней (*Мне казалось, за мной ты гнался, / Ты, что там погибать остался / В блеске ипшлей, в отблеске вод*). Новый поворот — во «Второй Ленинградской элегии», где дом, который героиня оставляет, следит за нею за ее плечом (своеобразная «антиоглядка»): *А в ту минуту за плечом моим / Мой бывший дом еще следил за мною / Прищуренным, неблагоприятным оком, / Тем навсегда мне памятным окном.* — Эти строки, связанные по сути с «дантовской» трактовкой, воспроизводят элементы образности «Лотовой жены» (ср.: *окна пустые высокого дома*).

Примеры контаминации тех и других мотивов не противоречат, однако, нашему выводу о том, что тема «оглядки» представлена в творчестве Ахматовой двумя линиями. Одна из них, восходящая к дантовским мотивам, уравнивается в ее поэзии другой, связанной с историей Лотовой жены. Эта линия представляет «оглядку» как некоторый творческий взгляд, восстанавливающий прошлое, которому героиня сохраняет верность и за которое несет ответственность. В этом смысле все позднее творчество Ахматовой представляет собой до известной степени «оглядку», причем самые принципы скрытой цитации Ахматовой, а в более широком смысле и самый характер употребляемых ею культурных и поэтических, в том числе дантовских, реминисценций, являются своеобразной формой такой «оглядки»¹⁰⁴.

4

Данте из всех западноевропейских поэтов, как не раз уже пришлось заметить, занимает в поэтическом универсуме Ахматовой исключительное место первого «поэта» во всех смыслах этого слова. Судьба и творчество Данте служат эталоном, с которым соразмеряется собственная и чужая жизнь, собственные и чужие стихи. Это не значит, однако, что на Ахматову не оказала влияния последующая итальянская поэзия, — о хорошем знакомстве с ней говорят многочисленные пометки в других разделах «Антологии», а о свободном пользовании мотивами более поздней итальянской лирики, главным образом Петрарки, — уже приводившиеся попутно реминисценции¹⁰⁵.

¹⁰⁴ В связи с темой памяти, воспоминания число типологических схождений и более или менее сходных переключек между Данте и Ахматовой весьма велико. Ср. хотя бы из МР: *...La mente mia, ch'è più dura che pietra / in tener forte imagine di pietra*, 66 (С), 12—13; *...Saranne quello ch'è d'un uom di marmo* 66 (С), 71; *chè se mi giunge lo tuo forte tempo / in tale stato, questa gentil pietra / mi vedrà coricare in rosa pietra* 68 (СII), 55—57 и др. и такой круг ахматовских образов, как: *Ты превращен в мое воспоминанье...; Слово мы на таинственном склепе / Чьи-то, вздрогнув, прочли имена...; Пусть камнем надгробным ляжет...; И на что мне прошлое теперь, / Что там — окровавленные плиты / Или замурованная дверь... и под., не говоря о ряде других сближений.*

¹⁰⁵ Приведем, как еще один пример, надпись, сделанную Ахматовой на томике «Божественной комедии», привезенном ею из Италии: *...Era a me morte, ed a lei fama rea.* (Petrarca, Canz. VIII [Vergine bella...]). Полностью эта фраза читается: *...ch'ogni altra sua voglia / Era a me morte etc.* В этом отрывке Петрарка, обращаясь к Богородице с просьбой о заступничестве, говорит, что его земная донна не могла бы ему помочь, иначе как ценой его смерти и собственного позора. Нетрудно заметить связь этой цитаты с мотивами поздних стихов Ахматовой.

Последняя тема этих заметок, составляющая, по существу, уже приложение к ним, связана с преломлением в поэзии Ахматовой мотивов Ариосто и Тассо, чьи поэмы она хорошо знала, но влияние которых не чувствовалось в ее стихах до самых последних лет ее творчества. Это влияние действительно впервые ощутимо проявляется лишь в «Полночных стихах» (1963) с присущим им странным «итальянским» колоритом, своеобразной «магической» атмосферой, темой блужданий, поисков друг другом героев и невозможности встречи, осмысленной, однако, иначе, чем в цикле «Шиповник цветет». Если к тому же основной стихией «Шиповника» является огонь в его амбивалентном значении, огонь очищающий и сжигающий (Чистилище и Дидона), то здесь мы встречаемся с преображенным миром легких преображенных элементов. Не исключено, что отрывок:

И вокруг меня запела тишина,
И чистым солнцем сумрак озарился,
И мир на миг один преобразился,
И странно изменился вкус вина
(«Тринадцать строчек»)

как-то связан с заключительной октавой 7-й песни «Освобожденного Иерусалима» Тассо и особенно с двумя последними стихами. Ср.:

Nè quivi ancor de l'orride procelle
ponno a pieno schivar la forza e l'ira;
ma sono estinte or queste faci or quelle,
a per tutto entra l'acqua e'l vento spira:
Squarcia le tele, e spezza i pali, e svelle
le tende intere e lunge indi le gira;
la pioggia ai gridi, ai venti, ai tuon s'accorda
d'orribile armonia che'l mondo assorda.
(Gerusalemme liberata VII. 122)

и как контраст, следующие далее строки, открывающие 8-ю песнь:

Già cheti erano i tuoni e le tempeste
e cessato il soffiar d'Austro e di Coro,
e l'alba uscía de la magion celeste
con la fronte di rose e co' piè d'oro.
(VIII. 1)

Ср. перевод последних двух стихов из VII.122 С. П. Шевыревым: *Дождь с воплем, ветром, громом согласился / И страшной мир гармонией оглушился!* (в «Эпиграмме — октаве», 1831 г.) Близость использованных здесь Тассо и Ахматовой метрических схем (ср. особенную близость с шевыревским переводом), сходный набор ключевых образов и рифмовки достойны внимания, как и некоторые детали ситуации. Поиски (в той же VII песни) героев, вырвавшимся из битвы,

блуждающей в лесу Эрминии (скрывающейся от Танкреда еще и потому, что для нее встреча с ним тяжелее разлуки)¹⁰⁶ напоминают первое стихотворение цикла, ср.:

По волнам блуждаю и прячусь в лесу.
Мерещусь на чистой эмали¹⁰⁷,
Разлуку, наверно, неплохо снесу.
Но встречу с тобою — едва ли.

при: *А так, как тот, кто вырвался из плена / И видит сень священную берез...* в том же самом таинственном цикле («Тринадцать строчек»); в «Антологии» в 19-й строфе той же VII песни поэмы отчеркнуты слова, относящиеся к поискам Эрминии Танкредом:

Nella scorza di faggi e degli allori
Segnò l'amato nome in mille guise

(ср. этот же мотив в обратном отражении в XXII песни «Неистового Роланда», в отрывке, переведенном, между прочим, Пушкиным: *Гуляя он на деревьях / Повсюду надписи встречается / Он с изумленьем в сих чертах / Знакомый почерк замечает*, и т. д.). Возвращаясь к приведенному четверостишию (*По волнам блуждаю...*), следует указать и на его связь с отрывком из «Ада» (встреча с душами):

Colà diritto, sopra 'l verde smalto,
Mi fur mostrati gli spiriti magni
Che del vedere in me stesso n'essalto
(*Inf.* IV.1 118—120)¹⁰⁸

¹⁰⁶ Эта тема — ключевая в творчестве Ахматовой, ср.: *О, встреча, что разлуки тяжелее!* — «Городу Пушкина», 1 (1945); *Светает. Это страшный суд, / И встреча горестней разлуки. / И мертвой славе отдадут / Меня — твои живые руки* (1964); *И будет свиданье / Печальной стократ / Всего, что когда-то / Стучилось со мной ...* — «Путем вся земли», 4 (1940).

¹⁰⁷ Этот образ может восходить к итальянским мотивам через творчество Мандельштама, ср.: *рукопашную лазурь* («Заблудился я в небе...»), *временное небо Чистилища* («Я скажу это начерно — шопотом»), *...и неба круг был мне недугом... где больше неба мне — там я бродить готов* («Не сравнивай: живущий несравним...»); ср. холмы, «яснеющие в Тоскане», наконец: *...а небо, небо — твой Буонаротти* («Я должен жить, хотя я дважды умер»), — при раннем: *На бледно-голубой эмали, / Какая мыслима в апреле* и т. д. (1909). Ср. также вариант во втором стихотворении «Полночного» цикла: *Над сколькими безднами пела / И в скольких жила облаках* (вм. «зеркала», в рукописи, подаренной Ахматовой Н. А. Ольшевской). Дополнительную «знаковую» роль, подчеркивающую итальянские мотивы, начинают играть в «Полночных стихах» упоминание Адажио Вивальди (Ночное посещение) и подзаголовок *Arioso dolente* в стихотворении «Зов».

¹⁰⁸

На зеленеющей финифти трав
Предстали взорам доблестные тени,
И я ликую сердцем, их видав.

в котором, имея в виду русские поэтические параллели, существенен и общий контекст (встреча) и детали (*sopra il verde smalto, на бледно-голубой эмали*¹⁰⁹, *на чистой эмали*).

По-видимому, не исключены и некоторые другие переключки. Так, стихотворение «В Зазеркалье», в котором, кстати, есть дантовская реминисценция (см. выше), открывающееся словами *Красотка очень молода, / Но не из нашего столетья, / Вдвоем нам не бывать — та, третья, / Нас не оставит никогда...* — может напомнить треугольник с участием Армиды, вставшей все в той же VII песни между любовниками; интересно, что при крайне незначительном числе пометок Ахматовой в поэме Тассо ею по предшествующим каждой главе аннотациям прослежена линия Армиды (перед V песнью подчеркнуты слова: *Armida si parte lieta, seco traendo gran numero di cavalieri*; перед VII — *Tancredi ne segue l'orme (i.e. d'Erminia) e cade nell'insidie d'Armida*; перед песнью X — *il ritorno de' prigionieri d'Armida liberati da Rinaldo*). Стихи того же цикла: *Днем перед нами ласточкой кружила, / Улыбкой расцветала на губах, / А ночью ледяной рукой душила / Обоих разом...* («И последнее», — ср. там же, «Ночное посещение» — *в ледяной прибой*) напоминают такие же переходы душевного состояния, изображенные сходным образом у Тассо, ср. IV.90 и дальше, особенно IV.93:

Fra sì contrarie tempre, in ghiaccio e in foco,
in riso e in pianto, e fra paura e spene...¹¹⁰
(IV.93 и др.)

Коснемся, наконец, еще одного общего, но по-разному решаемого мотива: известные слова Армиды о том, что покой ее с некоторых пор был нарушен сновидениями, которые предсказывали ей несчастье (IV.48), как бы зеркально отражены в сквозной теме ахматовского цикла: *А там, где сочиняют сны / Обоим — разных не хватило...; ...К бессоннейшим припавши изголовьям...; Пускай я не сон, не отрада...* и т. д.¹¹¹ Как бы то ни было, в названном стихотворении, как и во всем цикле,

¹⁰⁹ Ср. отдаленно у Ахматовой: *Потускнел на небе синий лак...* (1912); *А небо ярче синего фаянса* («Обман» I, 1910).

¹¹⁰ Ср. также строки, отмеченные Ахматовой в сонете CL Петрарки в «Антологии»:

Pero s'i tremo, e vo col cor gelato
Qualor vegio cangiata sua figura,
Questo temer d'antiche prove e nato.

¹¹¹ Снова аналогия с сонетом Петрарки CCXI с подчеркнутым подзаголовком: *Presagi e sogni funesti* и отмеченными строками: *Solea lontana in sonno consolarme* и *Non sperar vedermi in terra mai*, которые подводят к стихотворению «Во сне» из «Шиповника» — *Обещай опять придти во сне... Мне с тобой на свете встречи нет*, ср.: там же, «Сон». В связи с цитированным *Пускай я не сон, не отрада* ср. сонет CLVII *Beato il sogno, e di languir contento...* Ср., наконец, отмеченный Ахматовой отрывок «Чистилища» (IX.16—20), в котором говорится о прозорливости во сне разума, свободной от груза дневных дум. Сама Ахматова рассказывала о роли вещей снов в ее жизни.

Ахматова близко соприкасается с темами, образами и ритмами «Освобожденного Иерусалима».

Мы проследили на примере связей творчества Ахматовой с итальянской поэзией — преимущественно с дантовской «Божественной комедией» — ряд мотивов, которые в нем играют определяющую роль. Мы видели, что универсальный материал «Комедии» служит для Ахматовой, как и для Мандельштама, неким «метаязыком», способным выразить многообразные литературные, культурные, жизненные реалии — от интимных секретов поэтического ремесла до насущнейших моментов жизни обоих поэтов. Мы могли убедиться, что принципы цитации у Ахматовой, которые обнаруживают большую сложность и соотносимость с синтетическим характером восприятия и использования культурного наследия самим Данте, непосредственно связаны для нее с поэтическим творчеством, отражая глубоко укорененное в ней отношение к прошлому в плане искупительного «повторения». Таким образом, указанные в этой статье переключки и параллели (независимо, впрочем, от того, идет ли речь об очевидных заимствованиях или типологических схождениях) существенны как в культурно-историческом плане, так и в плане раскрытия некоторых глубинных принципов, на которых строится ахматовская поэтика.

[Примечание 2017 г.: Из дальнейших работ, связанных с затронутыми темами, укажем многочисленные исследования Р. Д. Тименчика, Омри Ронена, О. А. Лекманова, комментарии М. Л. Гаспарова к стихотворениям Мандельштама. Из более специальных работ — статьи М. Глазовой и книгу: *Глазова М., Глазова Е.* «Подсказано Дантом». О поэтике и поэзии Мандельштама. Киев: Дух і літера, 2011; работы Л. Пановой — две статьи для Мандельштамовской энциклопедии: *Панова Л.* «Данте Алигьери» и «Франческо Петрарка» // Притяжение, приближение, присвоение: вопросы современной литературной компаративистики / Под ред. Н. О. Ласкиной и др. Новосибирск: НГПУ, 2009. С. 162—181 и *Панова Л.* «Друг Данте и Петрарки друг...». Статья 1. Мандельштамовское освоение «Божественной комедии» и судьбы Данте // Миры Осипа Мандельштама. IV Мандельштамовские чтения: материалы междунар. науч. семинара, 31 мая — 4 июня 2009 г. Пермь — Чердынь. Пермь: Пермский гос. пед. ун-т, 2009. С. 75—116; наконец, комментарии Л. Г. Степановой и Г. А. Левинтона к «Разговору о Данте» Мандельштама: *Осип Мандельштам*. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Т. 2. Проза. М.: Прогресс-Плеяда, 2010. С. 530—629, 714—741.]

«YOU CANNOT LEAVE YOUR MOTHER AN ORPHAN»: О ДЖОЙСОВСКОМ ЭПИГРАФЕ У АХМАТОВОЙ*

В конце 1962 г. в рабочих тетрадях Ахматовой появляются две следующие одна за другой записи:

Liliata rutilantium te confessorum
You cannot leave your mother an orphan

Между 9 и 11 января следующего, 1963 г. вторая из этих записей повторяется с пометой *Из вспомненных эпиграфов к «Реквиему». Joyce*. Спустя несколько дней она внесена другой рукой в такой форме: *You cannot leave your mother an orphan. «Ulysses». Joyce*. С аналогичной пометой — *Было эпиграфом к R<equiem 'y>* — та же запись снова воспроизводится в августе 1964 г. и, наконец, в декабре того же года¹.

Обе фразы являются цитатами из «Улисса» Джойса — романа, который, как пишет Ахматова в своих воспоминаниях о Мандельштаме, она одновременно с ним читала в 1937 г.: «он в хорошем немецком переводе, я в подлиннике. Несколько раз мы принимались говорить об “Улиссе”, но было уже не до книг» («Листки из дневника»)². 22 февраля 1939 г. Ахматова рассказала Л. К. Чуковской, что «прошлую зиму» она «читала Улисса. Прочла четыре раза, прежде чем одолела»³. То, что Ахматова дважды сопровождает записи приведенными пометами, должно,

* *Natales grate numeras? Сборник статей к 60-летию Г. А. Левинтона*. СПб.: Изд-во Европейского ун-та в Санкт-Петербурге, 2008. С. 381—396. (Studia ethnologica).

¹ Записные книжки Анны Ахматовой (1958—1966). М.; Torino: Giulio Einaudi editore, 1996. С. 266, 281, 289, 558, 605 (см. также Примеч. 2017 г., с. 240).

² Заметим, что сам Джойс был крайне недоволен вышедшим в 1927 г. переводом Г. Гойерта, в котором он обнаружил пропуски и ошибки.

³ *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. М., 1997. Т. 1. С. 20. В позднейшие годы Ахматова говорила другим собеседникам, что читала «Улисса» пять, шесть и восемь раз. См.: *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Торонто, 2005. С. 669 Р-Д. 670 (см. также Примеч. 2017 г., с. 240).

очевидно, указывать, что эпитафии эти выбирались именно в те довоенные годы, когда она читала роман и когда писались стихи, составившие циклы «Реквием» и, отчасти, «Черепки».

Эпитафия «You cannot leave your mother an orphan. Joyce», как это специально оговаривает Ахматова, первоначально предназначался для «Реквиема», включавшего стихотворения 1935—1940 гг. и ко времени этой последней даты оформившегося в составе 9 или 10 (из 14, как в окончательном варианте) стихотворений⁴. Но в эпоху террора потаенная поэзия вернулась к архаическому способу существования — тексты сохранялись в памяти автора и нескольких близких людей. Опасаясь подслушивания, «Реквием» и другие подобные стихи Ахматова даже избегала читать вслух, на короткое время записывая их на клочке бумаги, который немедленно после прочтения их собеседником — сжигался: дневники Л. К. Чуковской зафиксировали это⁵. Вероятно, джойсовский эпитафия был выбран еще тогда, однако подобная форма бытования «Реквиема» к фиксации эпитафий не располагала.

В 1957—1962 гг. Ахматова вернулась к «Реквиему». К концу этого периода он получил письменную, хотя и «догугенберговскую» форму — рукописей и машинописных списков, к которым потом добавились магнитофонные записи. В цикл были добавлены обрамляющие тексты и прозаическое предисловие («Вместо предисловия»), датированное 1 апреля 1957 г. Стадии относительной «легализации» «Реквиема» (в России, еще советской, он был напечатан лишь в 1987 г.) также отражены в дневниках Л. К. Чуковской: в начале 1963 г. «Реквием» «пошел по рукам» (т. 3, с. 25), «у Анны Андреевны сейчас много машинописных экземпляров “Реквиема”, и она их щедро раздаривает» (т. 3, с. 36); стихи были предложены журналу «Новый мир», а в конце того же года выходит мюнхенское издание (с. 130). Эту книжечку она в январе следующего, 1964 г. дарит Чуковской «без надписи, разумеется: распространять машинопись или читать вслух эту поэму по нашим временам уже как бы и дозволено, а вот мюнхенское эмигрантское издание... Ни в коем случае!» (с. 158). Далее на многих страницах повествуется о противостоянии властей публикации цикла в «Беге времени».

Цитированные записи в рабочих тетрадях 1962—1964 гг. отражают ахматовскую рефлексию по поводу эпитафии. Помимо самих этих записей, о новом обращении Ахматовой к Джойсу в 1963—1964 гг. (правда, не к «Улиссу») свидетельствует дневниковая запись Вяч. Вс. Иванова 16 марта 1964 г.: «Эти недели Анна Андреевна читает по-английски “Портрет художника в молодости Джойса”: “Это еще совсем не «Улисс»”»⁶. Нечто подобное четвертью века ранее Ахматова говорила Л. К. Чуковской по поводу «Дублинцев».

⁴ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой Т. 1. Примеч к с. 73.

⁵ Там же. С. 13, 59, 94, 303; т. 3, с. 131.

⁶ Иванов Вяч. Вс. Беседы с Анной Ахматовой // Воспоминания об Анне Ахматовой / Под ред. В. Я. Виленкина, В. А. Черных. М., 1991. С. 490. См. комментарий Р. Д. Тименчика в: Анна Ахматова в 1960-е годы. С. 670.

Списки «Реквиема» того времени действительно содержат эпитафия *You cannot leave your mother an orphan. Joyce*. Затем, однако, Ахматова перенесла этот эпитафия (с вариантом *Don't leave your mother an orphan*) в параллельный «Реквиему» цикл стихотворений «Черепки», составившийся в 1958—1964 гг.⁷ (В «Черепки» входит по крайней мере одно стихотворение, относящееся ко второму аресту сына, Л. Н. Гумилева, в 1938—1944 гг., — это «Семь тысяч три километра...», остальные четыре, по-видимому, связаны со вторым арестом, 1948—1956). А место эпитафия к «Реквиему» заняло ахматовское же заключительное четверостишие помеченного 1961 г. стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали...»: «Нет, и не под чуждым небосводом...» (подробнее — ниже).

Возможно, Ахматова обдумывала и возможность постановки на освободившееся место эпитафия к «Реквиему» латинской цитаты (напомним — на то, что вариантов эпитафия изначально было несколько, призвана указывать помета «Из *вспомненных эпитафия* к “Реквиему”»). О колебаниях в выборе свидетельствует и то, что некоторое время оба цикла сосуществовали в рукописях с одним и тем же эпитафиям *Don't leave your mother an orphan*: так, он присутствует и в автографе «Черепков», подаренном ею Л. К. Чуковской 1 апреля 1964 г.⁸, и в экземпляре «Реквиема» с дарственной надписью Михаилу Ардову, сделанной 19 августа того же года и отсылающей к началу истории распространения «Реквиема», к которой имел прямое отношение ее адресат⁹.

Та и другая джойсовские цитаты связаны с мотивом преследующих героя «Улисса» Стивена Дедалуса мучительных воспоминаний об умиравшей матери и о своей вине перед ней. В первом же эпизоде романа («Телемах») Бык Маллиган обвиняет богоборчески настроенного Стивена в ее убийстве: «не соизволил стать на колени и помолиться за свою мать, когда она просила тебя на смертном одре»¹⁰. Герою приходит на память восходящий к средневековой литургической поэзии

⁷ «Черепки! Родные братья “Реквиема”!» (*Чуковская Л. Записки... Т. 3. С. 194*; см. Там же. Т. 2. С. 238; Т. 3. С. 194—197. В так наз. записке «Для Лиды» — обзоре первого тома издания Струве и Филиппова — «Черепки», в составе трех стихотворений, помечены 30-ми гг. (Там же. С. 466). Еще в мае 1965 г. Ахматова обеспокоенно спрашивает Чуковскую, сколько стихотворений в автографе «Черепков», подаренном ей год назад, с облегчением узнает, что пять, но все же просит показать ей этот список. Там же. С. 284.

⁸ Автограф воспроизведен: *Чуковская Л. Записки... Т. 3. С. 194—197*.

⁹ Экземпляр хранится у о. Михаила Ардова. Дарственная надпись, кроме того, записана Ахматовой в рабочей тетради, где ей предшествует, опять-таки, цитированная запись эпитафия с пометой *Было эпитафиям к R<equiem 'y>* (Записные книжки, с. 558—559). См.: о. *Михаил Ардов*. Труды и дни Анны Ахматовой // о. *Михаил Ардов*. Улыбка и мурлыканье. М., 2007. С. 111—116.

¹⁰ *Джеймс Джойс*. Улисс. Роман / Пер. с англ. В. Хинкиса, С. Хоружего. М., 1993. С. 11. — «Он поставил свою вновь обретенную духовную свободу выше последней просьбы, последнего утешения матери». — *Набоков В.* Джеймс Джойс. «Улисс» (1922) / Пер. Е. Касапкиной // *Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе. М., 2000. С. 374.

стих из католического канона «на отход души» (*Ordo Commendationis Animae* из *Rituale Romanum*), которого он не стал читать: *Liliata rutilantium te Confessorum turma circumdet, iubilantium te Virginum chorus excipiat* ('Да окружит тебя увенчанный лилиями сонм сияющих исповедников веры, и хор ликующих дев да встретит тебя'). Фраза эта становится одним из лейтмотивов «Улисса» — фрагменты ее постоянно возвращаются в сознание героя при воспоминании о матери (всего пять раз), но полностью фраза приводится лишь в первом эпизоде. Есть объяснение и тому, почему в записи Ахматовой цитата приведена в усеченной форме *Liliata rutilantium te confessorum...* (букв. 'увенчанный лилиями сияющих исповедников веры тебя...'): именно в этой форме она снова всплывает в его памяти в 15-м эпизоде «Улисса» («Цирцея»), где мотив воспоминаний о смерти матери и вины перед ней развернут с наибольшей полнотой и где герою является ее призрак (см. ниже). Заметим, что немедленно после того, как умирающий испускает дух, в самом каноне звучит молитва о даровании душе вечного покоя, — *Requiem aeternam dona ei, Domine*, первое слово которой дало название «Реквиему» как музыкальному жанру, выросшему из заупокойной службы. Помимо смысла обеих цитат, вторая, латинская, могла привлекать Ахматову как знак связи ее поэтического «Реквиема» с европейской музыкальной традицией, прежде всего с наиболее знаменитым и издавна ею любимым произведением Моцарта¹¹.

В своих воспоминаниях В. Муравьев рассказывает, как «уберег» Ахматову:

...она хотела поставить эпиграфом кусок латинской фразы «*Liliata rutilantium te confessorum*». Она почерпнула это из Джойса. Я спросил: «А Вы обратили внимание на то, что там происходит и где?» — «Да, — говорит, — да, там погребальная служба». — «Так вот, я Вам скажу, что было дальше: “*Liliata rutilantium te confessorum turma circumdet*”. Вот так». — «Переведите, пожалуйста». — «Увенчанная лилиями, окружит тебя толпа исповедников». — А у нее просто был кусок латинской фразы, лишенный смысла¹².

Первая цитата — *Liliata rutilantium te confessorum...* — Ахматовой как эпиграф использована не была (ниже мы постараемся объяснить почему — дело не в усеченной форме: для придания фрагменту законченности достаточно было бы добавить всего два слова). Однако отражение ее образности в поэзии Ахматовой,

¹¹ См.: Ичин К., Йованович М. К разбору элементов музыкальной структуры «Реквиема» Ахматовой // Wiener Slawistischer Almanach. 2001. 48. P. 101—119. Ср. у Пастернака в стихотворении памяти Цветаевой: «Твой заброшенный прах в реквиэме / Из Елабуги перенести». За недостатком места, не вдаваясь в объяснения, отошлем к различию и слиянию значений между *Реквиемом* (циклом стихов Ахматовой) и *Requiem*'ом — музыкальным произведением, обрывки которого героиня «Решки» слышит в вое ветра в печной трубе. См. ниже, примеч. 30.

¹² Муравьев В. С. Воспоминания об Анне Ахматовой // Анна Ахматова: последние годы. Рассказывают Виктор Кривулин, Владимир Муравьев, Томас Венцлова / Сост. и коммент. О. Е. Рубинчик. СПб., 2001. С. 53.

в переплетении с некоторыми мандельштамовскими мотивами, пронизательно выявлено в поэзии Ахматовой Р. Д. Тименчиком¹³.

Вторая цитата, действительно ставшая эпиграфом, множество раз напечатанная в составе сначала «Реквиема», потом «Черепков», вниманием исследователей творчества Ахматовой оказалась полностью обойдена. Источник ее установлен не был, нет и интерпретации эпиграфа (обсуждались лишь косвенные ассоциации его мотивов с одним из фрагментов «Макбета»¹⁴).

Фраза эта содержится в 14-м эпизоде «Улисса» «Быки Солнца» и представляет собой реплику, оброненную одним из студентов-медиков по поводу Стивена Дедалуса, пирующего с ними в Родильном приюте. Приведем этот отрывок:

Francis was reminding Stephen of years before when they had been at school together in Conmee's time. He asked about Glaucon, Alcibiades, Pisistratus. Where were they now? Neither knew. You have spoken of the past and its phantoms, Stephen said. Why think of them? If I call them into life across the waters of Lethe will not the poor ghosts troop to my call? Who supposes it? I, Bous Stephanoumenos, bullockbefriending *bard*, am lord and *giver of their life*. He encircled his gadding hair with a coronal of vineleaves, smiling at Vincent. That answer and those leaves, Vincent said to him, will adorn you more fitly when something more, and greatly more, than a capful of light odes can call your genius father. All who wish you well hope this for you. All desire to see you bring forth the work you meditate, to acclaim you *Stephaneforos*. I heartily wish you may not fail them. O no, Vincent, Lenehan said, laying a hand on the shoulder near him. Have no fear. *He could not leave his mother an orphan*. The young man's face grew dark. All could see how hard it was for him to be reminded of his promise and of *his recent loss*. He would have withdrawn from the feast had not the noise of voices allayed the smart¹⁵.

¹³ Тименчик Р. Д. Записные книжки Анны Ахматовой и генезис ее стихотворений // Эт-киндовские чтения. I. СПб., 2003. С. 233—236.

¹⁴ Исходя из записи Ю. Олеши (1933?) пересказа Ахматовой строк из «Макбета», «где герой говорит, что его родина похожа более на могилу, чем на мать». См.: Анна Ахматова. Реквием / Предисл. Р. Д. Тименчика; сост. и примеч. Р. Д. Тименчика при участии К. М. Поливанова. М., 1989. С. 95. Речь идет о словах Росса о Шотландии: «*Alas, poor country! / Almost afraid to know itself. It cannot / Be call'd our mother, but our grave*» (Act IV, scene 3). Ср. в передаче А. Наймана: «Там есть, сказала она, строки, где герой говорит, что его родина похожа более на мачеху (описка Олеши; у Шекспира — «на могилу». — А. Н.), нежели на мать» (Найман А. Рассказы о Анне Ахматовой. М., 1999. С. 325). — Описка эта (или ошибка), на каком бы этапе она ни случилась, значима. См.: также: Ахматова А. Отрывок из перевода «Макбета» / Предисл. Р. Тименчика // Литературное обозрение. № 5. С. 18—21. В контексте нашей темы особый интерес приобретают в этой связи строки Ахматовой о чужом городе в сравнении со «своими» городами — «И горькое это несходство / Душило, как *воздух сиротства*» («Из цикла «Ташкентские страницы»»).

¹⁵ Курсивы наши. — М. М. — James Joyce. Ulysses. Vintage International Edition, 1990. P. 415. Из специальных работ об эпизоде «Быки Солнца» укажем: Janusko R. The Sources and Structures of James Joyce's «Oxen». Ann Arbor: UMI Research Press, 1983; Atherton J. S. «The Oxen

(«Тут Фрэнсис напомнил Стивену о том, как они вместе учились в школе во времена Конми. Он стал расспрашивать его про Главкона, Алквиада, Писистрата. Какова участь их? Оба были в неведенье. Ты говоришь о прошлом и призраках его, молвил Стивен. Но что о них думать? Ежели я через воды Леты *вновь призову их к жизни*, разве бедные привиденья не поспешат толпой на мой зов? Кто властен над ними? Я, Боус Стефаноуменос, быколюбивый *бард*, я им господин и *податель жизни*. И, улыбнувшись Винценту, он увенчал непокорные свои кудри короною виноградных листьев. Ответ сей, промолвил на то Винцент, как равно и сей венок, достойней украсили бы тебя, когда б побольше, да намного побольше творений, чем горсточка легковесных од, *могли назвать твой гений своим отцом*. И все твои доброжелатели с надеждой ожидают того. Все жаждут увидеть во плоти замысленный тобою труд и наградить тебя именем Стефанофорос. Сердечно желаю, чтобы не обманулись их ожидания. *О нет*, Винцент, сказал ободрительно Ленехан и положил руку на плечо ближайшего своего соседа. Можешь *не опасаться*. *Он не оставит мать свою сиротой*. Лицо юноши омрачилось. Все могли видеть, как тяжелы ему напоминания о его обещаниях и *свежей его утрате*. Он бы покинул пир, если бы шумные голоса вокруг, отвлекая, не унимали боль»¹⁶).

Для понимания эпитафии к «Реквиему», потом к циклу «Черепки», обращенному к находящемуся в сталинских лагерях сыну, чрезвычайно важен контекст всего 14-го эпизода «Улисса», с его ключевыми мотивами оплодотворения, эмбрионального развития и рождения (не только ребенка, души, но и английского языка, — глава насыщена стилизациями под язык различных периодов английской литературы); обсуждается и смерть детей. На протяжении главы, после трехдневных схваток рождается младенец у миссис Пьюрфой, которую заходит навестить в Родильном приюте Блум, тоскующий *по умершему сыну* и начинающий испытывать *отцовские чувства* к Стивену. Блуму, среди прочего, приходит на память сцена из детства Стивена, где тот хмурится (*frowns*), а в веселом взгляде матери скрыта тень *отрешенности и упрёка* (*a faint shadow of remoteness and reproach*).

Постараемся теперь определить общий смысл отрывка. Стивен, по модели орфического мифа, провозглашает свою власть, *как поэта, воскрешать мертвых* героев, на что Винцент Линч отвечает Стивену, что слова последнего были бы более оправданы, — «когда б побольше, да намного побольше творений могли назвать твой гений *своим отцом*». Через мотивы, с одной стороны, «поэтического отцовства», с другой — *воскрешения мертвых* с помощью *поэзии* Ленехан переходит, так сказать, «на личности», указав на нерасторжимую связь Стивена с *недавно умершей матерью*: Стивен отказывается признавать ее смерть (т. е. стать сиротой либо сделать тем самым «сиротой» ее), и потому остается ее «сыном»,

of the Sun» // James Joyce's «Ulysses»: Critical Essays / Ed. by C. Hart, D. Hayman. Berkeley: Univ. of California Press, 1974.

¹⁶ Курсивы наши. — М. М. — Джеймс Джойс. Улисс. С. 321—322.

а не «сиротой». Но переход от мотива «поэтического отцовства» к мотиву его (или материнского) сиротства — требует пояснений¹⁷. Нам представляется, что, во-первых, двусмысленная фраза Ленехана, по-видимому, подразумевает, что Стивен, вместо того чтобы породить, как отец, поэтические творения, которые могли бы воскрешать мертвых, бесплодно «воскрешает» свою мать, а может быть, хочет сказать, пусть иронически, что, став настоящим поэтом, Стивен сможет воскресить и свою собственную мать. Но пока Стивен неразрывно связан с мертвой матерью, он сам принадлежит к царству мертвых¹⁸, и это мешает ему стать настоящим поэтом — «отцом» поэтических произведений, «подателем жизни».

Во-вторых, наравне с подобными мифопоэтическими мотивами, объяснением могут служить и другие, а именно библейские, для Джойса, с его бунтом против глубоко усвоенного католицизма, не менее важные. Это прежде всего ветхозаветная заповедь человеку *оставить* отца своего и *мать* свою (и «прилепиться» к жене своей, чтобы самому стать мужем и *отцом*) — Быт. 2, 24: «Therefore shall a man *leave* his father and his *mother*, and shall *cleave* unto his wife» («*relinquet* homo patrem suum et matrem» Вульгаты). **Вполне вероятно, что реплика Ленехана, частично совпадающая с текстом заповеди (с провербиальной игрой слов *leave* и *cleave* в King James Bible, которой, наряду с латинской Библией, несомненно пользовался Джойс), ее пародирует.** Столь же важны и более радикальные евангельские контексты. Это прежде всего ответ Иисуса ученику, который просил у него разрешения *похоронить* своего отца, прежде чем следовать за Ним: «Иди за мною, и *предоставь* мертвым погребать своих мертвецов» (Мат. 8, 21—22). В Вульгате и в King James Bible греческие слова ἄφες τοὺς νεκροὺς θάψαι τοὺς ἑαυτῶν νεκροὺς переданы соответственно как «*dimitte* mortuos sepelire mortuos suos» и «*let* the dead bury their dead» (все три глагола, как и *leave*, широкого семантического спектра, например греческий и латинский глаголы употреблены в «Отче наш»: в King James Bible — *forgive*, в славянском же переводе — «и *остави* намъ долги наша»), однако в ERV (English Revised Version, 1881—1895) и во многих других английских переводах снова проявляется слово *leave*: *leave the dead bury their own dead*. Упомянем, наконец, требование Иисуса Христа «возненавидеть» отца и мать, чтобы стать Его учеником — Лук. 14, 26 (*If a man come to me, and not hate his father, and mother... he cannot be my disciple*).

¹⁷ Таковых мы не нашли ни в цитированных работах (см. примеч. 15), ни в статье другой американской исследовательницы: «According to Vincent, Stephen has not yet been a “father” to any substantial work of art. The father metaphor takes on added importance when Lenehan suggests that Stephen’s inability to separate from his mother is linked to his inability to father stories. The odd configuration, “He could not leave his mother an orphan,” suggests that Stephen refuses to bury his mother and hence accept orphanhood». (*Brown N. Birthing Mothers: (En)gendering Fictions in James Joyce’s «Oxen of the Sun» // Chicago Scholarly Review. Winter 2005*). См. также: *Oded B. The Maternal Ghost in Joyce // Modern Language Studies. 1985. Vol. 15. No. 4. P. 40—47.*

¹⁸ Ср. возгласы Стивена в сценах «явления матери» — «No mother. Let me *be* and let me *live*» в 1-м эпизоде и более агрессивные — в 15-м.

Переходя к самой фразе, начнем с того, что в великом романе она содержится в несколько иной форме, чем в эпитафии — *He could not leave his mother an orphan*. Грамматически эта фраза, по-английски звучащая весьма странно, может быть понята по крайней мере двояко. Обычно ее переводят ‘Он не оставит мать свою сиротою’ (так — в переводе Хинкиса и Хоружего). Подобным же образом — *Il ne pourrait pas laisser sa mère orpheline* — фраза звучит и во французском переводе Огюста Мореля, «просмотренном» (в какой мере?) Джойсом, однако в комментарии к этому месту в издании «Éditions de la Pléiade» под редакцией Жака Обера указывается другой равноправный смысл: *Il ne pouvait pas laisser un orphelin à sa mère* — ‘он не мог оставить сироту своей матери’ (точнее — *Il ne pourrait...* — ‘он не оставит своей матери сироту’), сама же фраза истолковывается как пример «Irish bull» (ирландской нелепицы)¹⁹. Те немногие англо-американские интерпретаторы, чье внимание привлекла эта фраза, придерживаются второго прочтения, определяя ее, однако, как «odd configuration» (см. выше, примеч. 17), а по смыслу — «sycophantic encouragement» (см. примеч. 20).

В контексте всей главы, отрывка (в связи с мотивом поэтической власти и поэтического авторства в терминах отцовства) и, наконец, библейских источников многообразно осмысляются два указанных, с грамматической точки зрения равноправных значения иронической реплики Ленехана. Многосмысленность фразы — двухуровневая: во-первых, на собственно грамматическом уровне — с перераспределением грамматических конфигураций, на которые — во-вторых — накладываются, опять-таки, разные более широкие смыслы.

Начнем со второго указанного французским комментатором варианта: *He could not leave his mother an orphan = He could not leave an orphan to his mother*. Прямым дополнением здесь является *orphan*, субъект его совпадает с субъектом подлежащего (сирота — сам Стивен), — значение фразы было уже выявлено немного выше: «он не оставит сироту своей матери». «Не станет для своей матери сиротой», т. е. не сможет стать сиротой по отношению к матери, даже если та умерла, так как она остается для него живой (действительно, ее призрак материализуется в следующем, 15-м эпизоде). Если же субъект дополнения с субъектом подлежащего не совпадает, то в рамках той же грамматической конструкции возможен и другой смысл: сирота, которую Стивен-поэт, отец своих творений, не оставит матери — это его поэзия: «гений его — *отец* его поэзии — не умрет, не оставит ее, поэзию, сиротой, ради мертвой матери, для него живой». Такой смысл поддерживается предшествующей нашей фразе обнадеживающей репликой Ленехана *O no... have no fear* (‘О нет... можешь не опасаться’), оброненной в ответ на пожелание Винсента, чтобы не обманулись ожидания доброжелателей Стивена, жаждущих получить от него «намного больше творений», которые «могли бы назвать его

¹⁹ Ulisse // James Joyce. Oeuvres. II. Gallimard, 1995. P. 469, 1639. Непонятно лишь, почему во втором варианте комментатор изменил наклонение глагола.

гений своим *отцом*». Но ирония, заключенная в словах Ленехана, изменяет этот смысл на прямо противоположный²⁰.

Вернемся к первому варианту. Если прямое дополнение — *mother*, а оно, в свою очередь, определяется примыкающим *an orphan* (их субъекты тождественны, сирота — мать), то мы получаем смысл, принятый во французском и в русском переводах: «Он не оставит мать свою сиротою», что, несмотря на кажущуюся простоту, истолковать труднее: опять-таки, «мать для Стивена никогда не умрет, так что “сиротой” она не останется» (не «осиротеет», что произошло бы, если бы он разорвал с ней связь), либо же, снова — «он действительно станет отцом многих поэтических творений, то есть как поэт он не умрет, поэтому мать не “осиротеет”», либо, наконец, «он станет настоящим поэтом, при этом его творения, воскрешающие мертвых, будут воскрешать в том числе и мать». Опять-таки, ирония этот смысл переворачивает, смыслы же двоятся и троются. Однако этот последний смысл наиболее удовлетворительно связывает реплику Ленехана со словами Винсента о Стивене-поэте.

Понимая синтаксическую конструкцию таким же образом, можно указать еще на один — уже четвертый — возможный вариант прочтения фразы. *Mother* по-прежнему остается прямым дополнением, но совпадают субъекты *he* и *orphan*, а глагол *to leave* употреблен в более узком смысле — «оставлять» = «покидать». Тогда фраза может означать *He could not leave his mother [as; being; himself becoming] an orphan* — ‘Он не покинет свою мать сиротой’ (как сирота, став сиротой). Смысл ее близок смыслу первого варианта.

Многозначность и энигматичность фразы, с трудом поддающейся рациональному истолкованию, соответствует парадоксальности самой ситуации, при которой чувство вины, испытываемое Стивеном за свое поведение перед смертным ложем матери, не дает ему «стать сиротой». Собственно говоря, Джойс задает четыре значимых слова — местоимение, глагол и два существительных, грамматические связи между которыми, в силу аналитизма английского языка, могут строиться несколькими способами. Перевод на такой синтетический язык, как русский и даже, как мы видели, французский, ставит переводчика перед необходимостью выбрать лишь одно из значений фразы. Создается впечатление, что в ней мобилизованы буквально все возможные языковые средства, чтобы смысл ее ускользал (например, что касается глагола, он употреблен в отрицательной

²⁰ Ср. неопубликованную работу: [Cameron Balzer]. *Burking Aresouns: Inquiry and Evasion in Joyce's «Oxen of the Sun»* (http://cam-and-heather.com/cam_new/academia/joyce.html): «Lenehan, with drunken incoherence, relates his literary production to the death of Stephen's mother, turning a casual jest into the feared aresoun... references to him as poet and his “metaphysical inquisitions” after Lynch's almost sycophantic encouragement reinforce the impression that Stephen is *soi-disant* poet only». Слово *aresoun*, которое Джойс употребляет во фрагменте той же главы, стилизованном под Мэлори, — вариант среднеанглийского слова *areason*, означающего ‘рассмотрение’, ‘выяснение’ (OED). — Ibid.

форме и в сослагательном наклонении, которое Ахматова недаром заменяет на изъявительное либо на повелительное). Наконец, заключенная в ней ирония способна изменять образующиеся смыслы на противоположные. Так избыточная многосмысленность оборачивается бессмыслицей, а сама фраза становится, в терминах французских комментаторов, «an Irish bull», по определению же американского исследователя — «a feared aresoun» (см. примеч. 20). Не коррелирует ли с многосмысленностью цитаты, избранной Ахматовой, настойчивое ею подчеркивание многозначности прочтений «Улисса» — от четырех до восьми (см. примеч. 3)?

Такова джойсовская фраза, избранная Ахматовой для эпитафии. Но и в «Реквиеме», и в «Черепках» смысл эпитафии изменен, сужен и конкретизирован: мать поэтически запрещает находящемуся в лагерях сыну погибнуть, сделав сиротой — ее. Исходным вариантом прочтения английской фразы является второй, при этом 3-е лицо сослагательного наклонения у Джойса — *He could not leave his mother an orphan* — в эпитафии заменяется обращением-запретом *You cannot leave your mother an orphan*, а в варианте — более решительным повелительным наклонением *Don't leave...*; соответственно меняется и притяжательное местоимение. Но и в форме *You cannot leave your mother an orphan* фраза сохраняет характер запрета (ср. *You cannot do this!*), так же как и русский ее перевод ‘Ты не можешь оставить (не оставишь) свою мать сиротой’ (точнее — ‘ты не можешь сделать / не сделаешь сиротой свою мать’; один из более удачных появившихся переводов эпитафии — ‘Ты не осиротишь мать свою’).

Такой смысл и эпитафия, проясняющийся благодаря произведенным в нем Ахматовой модификациям (едва ли, однако, сделанным сознательно), и самого «первого варианта» прочтения исходной английской фразы не столь парадоксален, если учесть глубинные значения ключевого слова в обоих языках, английском и русском. Наряду с основным значением ‘сирота’, слово *orphan*, в соответствии со своей этимологией (и.-е. *orbh-* ‘лишенный’, суженное до значения ‘лишенный отца’; кстати, к тому же и.-е. корню восходят слова *ребенок* и *раб*) и дополняющим ее метафорическим переосмыслением (лишенный отца — лишняя сына, мужа и т. д.) имеет в английском языке более широкий спектр значений, в том числе ‘вдова’, ‘вдовец’. Аналогичным образом, русское слово *сирота* может означать «беспомощный, одинокий, бесприютный; бедняк; в этом знач. и старики, и старухи зовут себя *сиротами*» (Даль); в большей степени такие значения сохранило прилагательное *сирый* (в некоторых языках, как в литовском, продолжения исходного корня, к которому может восходить и лат. *heres*, ‘наследник’, изначально ‘лишенный’, в том числе наследства, — получили то же значение ‘вдовый’). При этом мотив сиротства самого сына «по отцу» и одновременно матери по мужу — расстрелянному в 1921 г. Николаю Гумилеву — вводится в стихе «Ты последний и первый, ты наш» из третьего стихотворения цикла «Черепки» (здесь нелишне вспомнить, в контексте джойсовского мотива поэтического воскрешения мертвых,

обращенное к Гумилеву стихотворение Ахматовой 1936 г. «Заклинание» — инвокацию мертвого мужа²¹, и ее же «Новогоднюю балладу»); мотив же сиротства сына «по матери» присутствует в следующем за этим стихом двустихии *Над моей ленинградской могилой // Равнодушная бродит весна*. Уместно также привести выдержку из дневника Н. Н. Пунина от 23 февраля 1945 г. о реакции Ахматовой, когда ей сказали, что Л. Н. Гумилев — в штрафном батальоне: «...они не успокоятся, пока не убьют его и меня. Штрафной батальон — это расстрел, второй раз он приговорен к расстрелу... используют то, что он сын Гумилева... Как из меня сделали вдову Гумилева...»²². Знакомами «в производстве *сирот*» называет Ахматова апологетов вождя в стихотворении «Защитникам Сталина».

В интерпретации эпитафия следует учитывать и мотивы осложненных личных отношений матери с сыном, ее отраженное еще в стихах 10-х — начала 20-х гг. чувство вины перед ним, затем то, что Ахматова назвала по другому поводу «лагерным психозом»²³. Очевидны и причины перенесения эпитафия в более интимные «Черепки», обращенные только к сыну, тогда как стихи «Реквиема» имеют по крайней мере еще одного адресата — Н. Н. Пунина, а в более широком смысле вообще приобретают характер эпический (недаром здесь в качестве эпитафия восторжествовало авторское «эпическое» четверостишие «Нет, и не под чуждым небосводом...»²⁴).

Сравнение же той и другой цитат, латинской и английской, предназначавшихся Ахматовой для эпитафия, проясняет, почему первая из них, латинская, был отброшена: помимо известной громоздкости и темноты, субъектом ее является мать, тон — торжествующим (джойсовский контекст — смерть матери и вина сына, у Ахматовой оба мотива инвертированы). Вторая же, английская, благодаря своей амбивалентности обладает огромной смысловой емкостью и может читаться «в обоих направлениях», из которых Ахматова, с минимальными изменениями оригинала, избрала ей нужное²⁵ (этот насыщенный смыслами эпитафия должен воспроизводиться в той форме, которую придала ему Ахматова).

²¹ См.: Мейлах М. «Заклинание» Анны Ахматовой. Ниже в этой книге.

²² Опубликовано Р. Д. Тименчиком: Пунин Н. Н. Из дневника // Анна Ахматова. Реквием (см. примеч. 14). С. 185.

²³ «...это мне знакомо — Лева говорил, что я не хочу его возвращения и нарочно держу его в лагере» (Чуковская Л. Записки... Т. 3. С. 207).

²⁴ Гумилевские подтексты этого четверостишия из стихотворения «Так не зря мы вместе бедовали...», написанного «в 1961 г., в сороковую годовщину смерти Гумилева» («Чужое небо», стихотворение «Война»), обсуждаются Т. А. Пахаревой в статье: Пахарева Т. А. Храм (башня) в поэзии Анны Ахматовой (К проблеме акмеистической концепции слова) // Пахарева Т. А. Концепция творчества в поэзии А. Блока, А. Ахматовой, М. Цветаевой. Киев, 1997. С. 52—53.

²⁵ Не можем удержаться, чтобы не заметить, что фразу *You cannot leave your mother an orphan* (но уже во «втором» значении — ‘ты не можешь оставить сироту своей матери’) Ахматова могла бы посмертно адресовать Дмитрию Бобышеву и трем другим поэтам из ее

В цитированной выше работе Атертон, вообще уделивший интересующему нас пассажи лишь немного внимания, заметил, что фрагмент *his mother an orphan* читается как амфибрахий (что важно в связи со стилизаторской функцией всей главы и этого пассажи, о чем говорилось выше)²⁶. Амфибрахий, требующийся исследователю в русле его рассуждений, получился, однако, искусственно — для этого ему пришлось разрубить пополам фразу *He could not leave his mother an orphan*, а это трехстопный анапест. Возможно, размер уловила и Ахматова. Не навязывая однозначных суждений, заметим, что этим размером написаны два из пяти стихотворений цикла «Черепки» — вступительное «Мне, лишенной огня и воды...» и заключительное «Вы меня, как убитого зверя...»²⁷, во втором — «Семь тысяч три километра...» после двух строк дольников размер выравнивается до того же трехстопного анапеста (в «Реквиеме» этим размером написаны «Вступление» — «Уводили тебя на рассвете», и «Это было, когда улыбался...» — стихотворение, включенное в «Реквием» в 1962 г.²⁸; трехударным дольником, основанным на анапесте, написано «Показать бы тебе, насмешнице...»²⁹. Тем же размером написаны «Подражание армянскому», с обращением к «падишаху»: *И пришелся ль сынок мой по вкусу / И тебе, и деткам твоим?*, и, конечно, обращенные к сыну стихи из «Решки» и «Эпилога»³⁰). Размер эпитафия сохраняется и в ахматовском варианте *You cannot leave your mother an orphan*, в варианте же *Don't leave your mother an orphan* переходит в дактиль, которым написано второе стихотворение цикла «Черепки» — «Вот и дospelился яростный спорщик...». Четвертое стихотворение — «Кому и когда говорила...» написано трехстопным амфибрахией — размером, как отмечает М. Л. Гаспаров, характерным для стихотворений Ахматовой второй половины пятидесятых годов, как в стихах «Подумаешь, тоже работа...» — «задавших тон циклу “Тайны ремесла” и с которым явно смыкается и такое стихотворение,

окружения, которых, включая себя самого, Бобышев назвал в стихах ее памяти «ахматовскими сиротами». Тогда, в 1966 г., матери всех четверых были живы. Оправданием нашей вольности послужит, надеемся, то, что пример лишний раз демонстрирует всю ту же семантическую емкость эпитафия.

²⁶ За подробностями отсылаем к: Atherton, «The Oxen of the Sun» (см. примеч. 15). С. 331.

²⁷ Снова не можем удержаться, чтобы не привести устное замечание Чуковской по поводу этого стихотворения, написанного, по-видимому, после вызова Ахматовой в Смольный на встречу с оксфордскими студентами, на которой она была вынуждена подтвердить, что согласна с постановлением 1946 г.: «у Ахматовой почему-то всегда получается, что виноваты “иноземцы”».

²⁸ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой Т. 1, примеч. к с. 73.

²⁹ См. анализ: Эткин Э. Г. Бессмертие памяти. Поэма Анны Ахматовой «Реквием» // Эткин Э. Г. Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1966. С. 343—368.

³⁰ Ср. в вариантах «Решки»: «В печной трубе воеет ветер, и в этом вое можно угадать очень глубоко и очень умело спрятанные обрывки Реквиема». — «Вой в печной трубе стихает, слышны отдаленные звуки Requiem'a, какие-то глухие стоны. Это миллионы спящих женщин бредят во сне».

как «Другие уводят любимых...» 1960»³¹, — последнее, добавим, тематически примыкает к «Реквиему» и к «Черепкам», при этом в нем с наибольшей силой выражен мотив вины и присутствует мотив судилища. Тем же трехстопным анапестом, какой находим в джойсовском эпитафье, написано и стихотворение «Все ушли, и никто не вернулся...» (<1959>) со строками: *Разлучили с единственным сыном, / В казематах пытали друзей* (первая дословно повторяется в первом стихотворении «Черепков»: *Мне, лишённой огня и воды, / Разлучной с единственным сыном...*).

В заключение мы хотели бы упомянуть еще одну возможную коннотацию, заложенную в джойсовском эпитафье именно к «Реквиему», потом к «Черепкам». Чуть ли не с конца двадцатых годов имя Джойса стало в России одиозным (в этом отношении советский официоз трогательно смыкался с пуританским истеблишментом, английским и американским). Еще в 1930 г. **Джойс был заклеен** Иваном Кашкиным в «Литературной энциклопедии» как «мусорщик и могильщик растерянной и раздавленной капитализмом мелкой буржуазии» (что не помешало ему, Кашкину, возглавить группу переводчиков, успешно работавших в середине тридцатых годов над переводом «Улисса»); немногим, впрочем, отличается и статья в КЛЭ 1964 г. В 1934 г. на московском съезде писателей Карл Радек объявил Джойса главой модернистов в литературе. С тех пор имя Джойса служило, часто без всяких оснований, ругательной этикеткой для обличения «буржуазных» и «модернистских» тенденций у подлежащих остракизму советских писателей. Так, в 1936 г. на **ленинградском собрании в рамках кампании по «борьбе с формализмом и натурализмом»**, где главной мишенью для шельмования был избран Леонид Добычин, невежественный критик Ефим Добин обнаружил в его произведениях якобы влияние Джойса, что, наравне с другими нападка, послужило толчком к самоубийству писателя³².

Рефлексом подобной практики является реплика свидетеля обвинения в сожженной трагедии «Энума элиш», в поздние годы фрагментарно восстанавливавшейся Ахматовой под разными названиями («Пролог», «Сон во сне»). Свидетель этот во время суда над героиней заявляет: «При мне хвалила Джойса»³³. Сцена столь же фантазмагорического суда над Блумом есть в 15-м эпизоде «Улисса»,

³¹ *Гаспаров М. Л.* Стих Ахматовой: четыре его этапа // Литературное обозрение. 1989. № 5.

³² Спустя три десятилетия перестроившийся Добин написал книгу об Ахматовой — попытка с наилучшими намерениями, но с негодными средствами. К тому же Ахматова вовсе не нуждалась в том, чтобы ее запикивали в рамки советской литературы.

³³ Имена Джойса и Ахматовой стоят рядом в юдофобской поэме Сергея Васильева «Без кого на Руси жить хорошо» (1949!), дошедшей до набора, но не напечатанной в журнале «Крокодил»: «Поддай нам *Джойса*, Кипплинга, / Поддай сюда *Ахматову*, / Поддай Пастернака!» (с примечательным ударением на окончании в последнем имени). См.: *Тименчик Р. Д.* Анна Ахматова в 1960-е годы. С. 309. Мотив судилища многократно разрабатывался в потаенной поэзии Ахматовой, в частности в упоминавшемся уже стихотворении «Другие уводят любимых...».

которому придана театрализованная форма и где Стивену является его мертвая мать (именно здесь, как уже говорилось, лейтмотив *Liliata rutilantium te confessorum...* присутствует в том усеченном виде, в каком его привела Ахматова). Более того, мы полагаем, что чрезвычайная близость формы и поэтики этого и некоторых других сохраненных фрагментов «сожженной драмы» и 15-го эпизода позволяет говорить о прямом влиянии Джойса, а один из фрагментов драмы, начинающийся словами «Слепая мать узнает, что это не ее сын», нашел место в ахматовских рабочих тетрадах между двумя описанными джойсовскими цитатами, разделенными всего несколькими днями³⁴. Свой метод, по другому поводу, Ахматова сравнивала с методом Джойса, разговаривая в 1941 г. с Л. К. Чуковской по поводу «Дублинцев»: «Рассказы плохие, но мне так интересно их читать. Это то зерно, из которого рос “Улисс”, хотя это совсем на “Улисса” не похоже. Но он возвращается к тем же героям, к тем же темам, глядя на них из другого времени — вот что интересно. *Совсем как у меня в Поэме*»³⁵. Любопытно, что в 1958 г. сходство с Джойсом обнаружил в «Поэме без героя» Г. И. Козинцев: «Своего рода Джойс»³⁶. Заметим, что роман Джойса также подвергался цензурным преследованиям и что Ахматова воспринимала его как современника, как это можно заключить из фразы в описании Парижа начала десятых годов: «Три кита, на которых ныне покоится ХХ в. — Пруст, Джойс и Кафка, — еще не существовали, как мифы, хотя и были *живы, как люди*» (очерк о Модильяни; Джойс, впрочем, умер только в 1942 г.).

(Не)забавно, что Джойса и его последователей, подлинных и мнимых, продолжали обличать и в 1965 г. на 2-м съезде писателей РСФСР, в президиуме которого за год до своей смерти сидела Ахматова³⁷. В контексте сказанного эпиграф из Джойса, который можно было бы назвать вызывающим, если бы сами стихи не были бесцензурными и потаенными, получает еще одно дополнительное измерение, парадоксальным коррелятом к которому может служить фрагмент из записей Н. Н. Пунина: «Однажды спросили Джойса: как он относится к государству. “Никак” — это ответ человека, сделанного в искусстве»³⁸.

Той же, первой ахматовской записи, где появляются обе джойсовские цитаты (с нее мы начали эти заметки)³⁹, почти непосредственно предшествует в рабочей тетради длинный пассаж о кампании 1946 г. Начинается он с упоминания о предшествующих ждановскому докладу слухов «о самоубийстве Ахматовой» (слухи о ее смерти или самоубийстве периодически возникали с начала двадцатых годов), далее говорится о лагерных и военных годах Л. Н. Гумилева, затем —

³⁴ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 280—281.

³⁵ Курсив наш. — М. М. — Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. С. 347.

³⁶ Цит. по: Черных В. А. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 2008. С. 524.

³⁷ См.: Тиленчик Р. Д. Анна Ахматова в 1960-е годы. С. 235.

³⁸ Пунин Н. Н. Мир светел любовью: Дневники. Письма / Сост., предисл., примеч. и коммент. Л. А. Зыкова. М., 2000. С. 445.

³⁹ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 266.

о предвещавших его новый арест несчастьях после постановления («причем было ясно, что беда во мне»). Заканчивается же этот пассаж словами: «Таким образом, мне была предоставлена возможность присутствовать не только при собственной гражданской смерти, но даже как бы и при физической. Люди просто откровенно не хотели, чтобы я была жива. Так и говорили: “Я бы умер”. (Например, Осмеркин)»⁴⁰.

Суммируя, заметим, что перечисленные в начале статьи цитаты из Джойса в рабочих тетрадях Ахматовой, с прагматической точки зрения связанные с выбором эпитафии, систематически ассоциируются со значимыми биографическими и поэтическими ахматовскими мотивами. Об окружении первой записи только что говорилось; второй, повторим, предшествует «джойсовский» же отрывок из трагедии «Сон во сне» (см. немного выше); четвертая, через дарственную надпись М. Ардову, связана с обнародованием «Реквиема» (см. примеч. 9), пятой предшествует список публикаций «Реквиема» в различных странах⁴¹.

Завершая наши заметки, позволим себе задаться деликатным и несколько некорректным вопросом: каким образом Ахматова, с ее специфическим знанием английского языка, вычитывала из «Улисса» эти сложнейшие смыслы? Конечно, несмотря на официальное осуждение Джойса, на протяжении тридцатых годов его немало переводили и о нем немало писали⁴². Двумя изданиями вышли «Дублинцы», а журнал «Интернациональная литература» (и параллельно — журнал «Литературный современник») успел напечатать десять эпизодов «Улисса» с объяснениями и комментариями, но до нашего, 14-го эпизода дело не дошло (что же касается комментария, в нем наблюдается чрезмерная фиксация на гомеровских подтекстах, вообще же даже тот достаточно ограниченный комментарий к Джойсу, каким мы располагаем сегодня, еще разработан не был). Печатались критические статьи (разумеется, с непременно добавкой вульгарного социологизма), писала о Джойсе Р. З. Миллер-Будницкая, с которой Ахматова была знакома⁴³, не говоря о принадлежности к кругу ее и Мандельштама — В. Стенича, переводившего «Дублинцев» и «Улисса». Переводы Стенича издавались с комментариями той же Миллер-Будницкой. В начале шестидесятых годов, когда завершалась работа над составлением «Реквиема» и «Черепков», Ахматову посещали знаток английской литературы В. Муравьев (см. выше и примеч. 12) и переводчик Андрей Сергеев (среди прочего, в свое время пользовался популярностью его перевод «Баллады

⁴⁰ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 265.

⁴¹ Там же. С. 558—559; 605.

⁴² См. обзор русской довоенной джойсианы в кн.: *Корнуэлл Н. Джеймс Джойс и Россия*. СПб.: Академический проект, 1998; *Гениева Е. Ю.* Перечитывая Джойса. Предисловие // *Джеймс Джойс*. Избранное. М., 2000; *Галинская И. Л.* Загадки известных книг. М.: Наука, 1986.

⁴³ Выражаем благодарность Р. Д. Тименчику, обратившему на это наше внимание.

о Хухо О'Вьортткке» из «Поминок по Финнегану»⁴⁴). Рукою одного из них, вероятно, и вписана в рабочую тетрадь Ахматовой одна из джойсовских цитат (в том переиначенном виде, какой закрепился в эпитафии)⁴⁵.

И все же ключ к ответу на наш «некорректный» вопрос лежит, как представляется, за пределами этих реальных обстоятельств, какова бы ни была их потенциальная польза. Не так ли в начале 20-х гг. Пушкин, почти не зная английского языка, впитывал Байрона (правда, с помощью Раевских и французских переводов)? Не так ли Бродский, едва еще знакомый с английским, проникался поэзией Джона Донна и поэтов метафизической школы (правда, с помощью одного из младших друзей)? Сама же Ахматова так сказала об «Улиссе» М. Я. Варшавской, признавшейся ей, что пробует читать роман, но не понимает его:

Изумительная книга. Великая книга. Вы не понимаете ее потому, что у Вас времени нет. А у меня было много времени, я читала его по пять часов в день и прочла шесть раз. Сначала у меня тоже было такое чувство, будто я не понимаю, а потом всё постепенно проступало — знаете, как фотография, которую проявляют...

[Примечание 2017 г.: О переиздании нескольких важных биографических источников см. такое же Примечание к статье «Об именах Ахматовой», с. 240.]

⁴⁴ См детали: *Королева Н.* Собеседник Анны Ахматовой — Андрей Сергеев // Вопросы литературы. 2008. № 1.

⁴⁵ Записные книжки Анны Ахматовой. С. 281.

2. ПОЭТ, ИМЯ, ОБРАЗ: ХАРМС

ХАРМС/ЧАРМС: ИСТОЧНИКИ И ЗНАЧЕНИЯ ПСЕВДОНИМА*

То исключительное внимание, которое Хармс придавал именам и названиям и которое прослеживается хотя бы на примере истории создания названия *ОБЭРИУ*¹, не в меньшей степени проявляется и в его отношении к предмету этих заметок — его собственному псевдониму. Возьмем на себя смелость сказать, что происхождение, форма и значение псевдонима *Хармс* и его вариантов до сих пор не получали удовлетворительного объяснения или объяснялись неправильно, по поводу же их самих и их истоков говорилось немало глупостей. Так, статья Е. Остроуховой и Ф. Кувшинова, содержащая почти исчерпывающий список псевдонимов с их игровыми вариантами (*Хормс*, с редупликацией первой согласной — *Ххармс*, *Ххоермс*², гласной — *Хаармс*³

* Хармс / Чармс: источники и значения псевдонима // Авангард и идеология: русские примеры / Ред.-сост. К. Ичин. Белград, 2009. С. 399—412.

¹ *Бахтерев И.* Когда мы были молодыми: Невыдуманный рассказ // Воспоминания о Н. Заболоцком. 2-е изд., доп. М., 1984. С. 87. Ср. неоконченный отрывок Хармса о поисках «названия», в качестве какового предлагаются: «Ныпырысытет», «Краковяк», «Студень», «Мой совок», «Вершина всего», «Глицериновый отец», «Мортира и свеча». См.: *Мейлах М.* *Oberitiana historica*, или «Краткий курс истории обэриутоведения»... Ниже в этой книге. Ср. знаменитое, из «Случаев»: «Эта книга называется «Малгил» и мн. др.

² Соображения Ж.-Ф. Жаккара и следующего за ним М. Ямпольского о создаваемой двойным *х* «фигуре, содержащей одновременно круг и окно», представляются надуманными. Ямпольский, кроме того, неправ, говоря, что, сдвигая *х*, Хармс «вводит в свое имя неслышимую букву рядом со слышимой». Это второе *х* — вполне «слышимое»: оно указывает на протяженность согласного при эмфатическом произношении слова, на графическом же уровне несет острабяющую функцию. См.: *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб., 1995. С. 265—266, примеч. 12; *Ямпольский М.* Беспамятство как исток. М., 1998. С. 49.

³ Зафиксирована и форма с четырьмя *а* — *Даниил Хаааармс* (рядом стоит имя «Вааааля») (Зап. кн. № 29, л. 23).

или же первого слога имени — *Даниил Дандан*⁴, добавим — Хармс, а также небольшая группа подписей с компонентом *Шардам*⁵), к сожалению, полна случайных аналогий, сопровождаемых непроверенными или фантастическими сведениями: дело дошло до того, что датировка Хармсом одного из текстов церковным праздником «Вера, Надежда, Любовь, София», т. е. 17/30 сентября, комическим образом принята за «вариант псевдонима, значительно насыщенный религиозными концептами!»⁶ Не могут быть приняты во внимание и вызывающе невежественные, нелепо-претенциозные фантазии В. Сажина, возводящего псевдоним одновременно к санскритскому *dharma* и к древнееврейскому *hērem* (этот язык он именует «ивритом», тут же — бредовые утверждения о якобы прекрасном знании Хармсом фонетики этого языка и не менее бредовые — о «серьезных занятиях» Хармса магией и оккультизмом)⁷. С (не)легкой руки дерзкого халтурщика весь этот вздор, к сожалению, повторяют только что цитированные авторы.

Каково же происхождение псевдонима, какова его семантика и как объясняются его графические варианты при передаче латиницей: изначальный, до 1928 г., *Charms*, потом *Harms*?

Полагаем, что ошибаются и А. Александров, полагая, что имя Хармс происходит от французского *charme* — ‘обаяние’, ‘чары’ (слово заимствовано с теми же значениями в немецком и в английском, но с сохранением аффрикаты — соответственно [ʃ] и [tʃ]), и Ж.-Ф. Жаккар, считая, что «изначально это слово образовано от английского *charm*» (ни тот, ни другой исследователь доказательств в пользу своих гипотез не приводят)⁸. Однако если бы, как полагает Жаккар, псевдоним был заимствован из английского, то он звучал бы «Чармс», а если, по Александрову, из французского — то «Шармс». Впоследствии (много позже) среди множества вариантов псевдонима действительно появляются и галлицизированный вариант *Шардам*⁹,

⁴ В записи 12 сентября 1934 г. рядом с формой *Даниил Дандан* есть также «экспериментальная» — *Даниил Дондон* (Зап. кн. № 30, л. 26 об). См. ниже.

⁵ Помимо псевдонимов — подписей под произведениями, в записных книжках имеется множество записей со всевозможными трансформациями имени *Хармс*, как, например, зачеркнутое *Хабам ХАРМС*, *Хомес Хомен Шарон*, *Даниил ШАРОН* (Зап. кн. № 30, л. 14 об.). См. также ниже.

⁶ *Остроухова Е., Кувшинов Ф.* Псевдонимы Д. И. Хармса // URL: <http://xarms.lipetsk.ru/texts/ost1.html>. Работа полезна как каталог подписей Хармса под его произведениями, но отличается ненаучностью метода, а также некритическим отношением к трудам предшественников, в особенности таких, как В. Сажин и Л. Кацис. (См. также ниже, с. 349, примеч. 66.) Более краткий список псевдонимов содержится в книге Ж.-Ф. Жаккара. Указ. соч. (см. примеч. 2).

⁷ См. нашу рецензию на Полное собрание сочинений Хармса под редакцией Сажина (в этой книге, с. 685).

⁸ *Даниил Хармс.* Полёт в небеса. Л., 1988. С. 14; Ж.-Ф. Жаккар. Указ. соч.

⁹ См. главу 7 («Шар») в кн.: *Ямпольский М.* Беспмятство как исток. С. 196 и сл. Ср. также упоминавшийся вариант псевдонима *Даниил ШАРОН* (примеч. 4).

и англизированный — Чармс (о чем подробно ниже). В те же ранние годы транскрипция имени *Хармс*, изначально и универсально засвидетельствованного именно в такой форме, никак не могла соответствовать ни французскому слову, ни английскому. Хотя, как вспоминает сестра Хармса, в детстве у него «был англичанин»¹⁰, английский язык никогда его «рабочим языком» не был — при множестве записей в записных книжках на немецком, на английском имеются лишь выписки, записей же нет вовсе. Французский же язык и вовсе не был его стихией, несмотря на семилетний брак с выросшей во Франции Эстер, дочерью анархо-коммуниста А. И. Русакова¹¹.

Одержимости фонетическим трансформациям псевдонима соответствует характерная для Хармса мания подписей — под законченными и незаконченными произведениями и дневниковыми записями, вплоть до изысканных каллиграмм. Здесь уместно еще раз вспомнить не раз уже цитировавшуюся хармсовскую запись (ок. 20 октября 1933 г.): «Я рассматривал одну из трех сохранившихся подписей Мольера, относящуюся к 1668 году. Это прекрасная, четкая подпись, ни одна буква не написана без внимания. Вся подпись выглядит примерно так...» (далее воспроизводится подпись).

Подпись *Daniel Charms* впервые встречается в немецком контексте, в «теле» пространных подписей поэта на немецком языке, готическим почерком, к рисункам 1919 г., а затем и к позднейшим рисункам (например, «автопортрет во весь рост», с немецкой же датой 12. März 1924 Jahres, та же подпись, в том же году, на рисунке «Тот»), потом на первой страничке датированного 1924 г. мини-альбома для автографов из Собрания Друскина (который не так давно неудачно пытались выкрасть и продать перед передачей записных книжек Хармса в архив). Инициалы *DCh / D. Ch.* стоят также под записанным Хармсом в 1922 г. стихотворением «В июле как-то в лето наше...» (более чем сомнительных достоинств, которое ошибочно считалось его «первым» поэтическим текстом, на самом же деле представляет собой образец школьного фольклора¹²), потом под автопортретом 1923 г. Формы *Charms* и *Хармс* употребляются поэтом параллельно. В том же 1924 г., когда несколько раз встречается написание *Charms*, поэт подает (16 августа) в приемную комиссию I Ленинградского электротехникума заявление, подписанное двойной фамилией *Ювачев-Хармс*, 9 июня 1925 г. в немецкой записи по поводу того же техникума стоит подпись *Daniel Charms*. В том же самом году, 8 октября, Хармс подписывает именем *Даниил Хармс* новую записную книжку (№ 5). Его ноябрьское стихотворение того же года подписано *Даниил Заточник (Хармс)*, другое,

¹⁰ Елизавета Ивановна Грицына вспоминает // Театр. 1991. № 11.

¹¹ См.: *Мейлах М. Oberiutiana historica* (см. примеч. 1).

¹² Напечатано в журнале «Кадетский корпус», 1907, № 12, а также приводится в автобиографической книге В. Катаева «Разбитая жизнь, или Волшебный рог Оберона». Благодарим А. Дмитренко, любезно познакомившего нас с подготовленной им публикацией на эту тему по материалам сделанного им ранее доклада.

датированное 22 декабря, — *Даниил Хармс* (в футуристической традиции). Далее постоянно употребляется имя *Даниил Хармс* — в полной форме, в форме инициалов *Д. Х.* или с инициалами имени (*Д. Хармс*, реже — *Д. И. Хармс*), а также с различными добавлениями (в 1926 г. — *Школа чинарей Взираь зауми*, с конца того же года — *чинарь*). Официальной же фамилией писателя, вплоть до последних его допросов, остается Ювачев-Хармс.

В поисках источника псевдонима, возникающего у Хармса, как мы видели, в немецком контексте, нельзя миновать того факта, что *Harms*, реально существующая фамилия, встречается в Северной Германии, в Голландии, в США. В эпоху классицизма известна семья немецких граверов, также носивших эту фамилию, в XIX в. — проповедник Клаус Хармс, в XX в. — ботаник Герман Хармс, чье имя носят открытые им виды, и зоолог Кайль Хармс, наш современник. Фамилию эту носили и носят художники, врачи, философы, певцы, космические инженеры, ее можно увидеть на вывесках бременских магазинов. Восходит она к личным именам *Harm, Harme*, существовавшим в древних германских языках и сохранившимся, с утраченным значением, в языках немецком (*Harm*, а также в составных *Harm-Bastian, Harm-Dieter* и др., а также *Harms*)¹³, голландском (*Harm, Harman, Harmen, Harmens* — это последнее имя носил Рембрандт), идиш и других, а образованные от них фамилии присутствуют едва ли не во всех германских языках. Популярные немецкие ономастические словари считают имена *Harm, Harme* усеченной формой имени *Her mann*, «воин» (в феодальном значении «человек господина»), но это народная этимология. На самом деле они восходят к и.-е. основе **k'ormo-* со значением 'горе, печаль', точнее, к происходящим от нее словам, засвидетельствованным во многих древних и новых индоевропейских языках (ср. англ. *harm*, но и русск. *срам*¹⁴); негативные значения заставляют предположить, что первоначально это имя давалось незаконнорожденным детям (подкидышам, взятым на воспитание хорошими семьями) или при трудных родах и т. п. либо выполняло апотропеическую функцию. Хармс, в детстве учившийся в Петришуле и находившийся в сфере немецкого влияния, неизбежно встречался с подобной же фамилией, которую носила одна из преподавательниц — Елизавета Васильевна *Хармсен*¹⁵, происходившая, по всей видимости, из обрусевших датчан либо бывшая замужем за таковым. Возможно, именно это обстоятельство послужило толчком к выбору Хармсом своего псевдонима, впервые зафиксированного, когда ему было 13 лет (1919).

¹³ См.: *Walz J. A. Harmlos, Harm... // The Germanic Review. Vol. X. 1935. P. 98—113.*

¹⁴ Эту «этимологическую тень» пронизательно уловил А. Битов: «Ведь взять псевдоним — это значит поменять судьбу, заложенную в звуках имени, а в слове 'Хармс' слышится и 'хам', и 'срам', и много чего еще». Битов также замечает, что «Хармс на редкость удачно выбрал псевдоним — куда лучше, чем Максим Горький» (при сопоставимой семантике обоих псевдонимов, опять-таки, уловленной Битовым. — *М. М.*). — *Кормилова М.* Пузыри в честь абсурда. 100-летие писателя Даниила Хармса // Новые Известия. 19 января 2006 г.

¹⁵ *Белодубровский Е.* Даниил Хармс и Елизавета Хармсен // Вечерний Петербург. 1995, 24 апреля.

Итак, всё указывает на то, что псевдоним *Хармс* представляет собой транскрипцию немецкой фамилии *Harms*. Возникает, однако, следующее затруднение. Почему в течение целого десятилетия в тех случаях, когда Хармс транскрибирует свой псевдоним латинскими буквами (другими словами, пишет его по-немецки), он вместо ожидаемого *Harms* пишет *Charms*? Для объяснения этого нам сначала придется кратко остановиться на некоторых особенностях немецкой фонетики и орфоэпии.

Дело в том, что в начале слова немецкий глухой гортанный (фарингальный) фрикативный [h] (*das Hauchlaut*), как в имени *Harm* ('грусть, скорбь, печаль, обида'), передается обычной буквой *H*, и Хармс, казалось бы, должен был избрать именно такое написание. Что же касается буквосочетания *ch*, то оно служит в немецком для передачи двух разных согласных фонем. После гласных заднего ряда оно соответствует фрикативному заднеязычному [x] (*Ach-Laut*), как в слове *Buch* или имени *Bach*, после гласных переднего ряда — среднеязычному [ç] (*Ich-Laut*), как в словах *Licht* или *Liechtenstein*, однако в русском языке, знаящем лишь одну фонему [x], все эти три немецкие фонемы — h [h] — (буква *H*), [x] и [ç] (буквы *ch*) передаются русской буквой *х* (*Хартманн* — впрочем, иногда *Гартманн*, см. ниже; *Бах*; *Лихтенштейн*). В начале же слова сочетание *ch* употребляется исключительно в иноязычных словах. Это прежде всего слова греческого происхождения, исторически заимствованные через посредство латинского, где греческое χ (хи) передавалось буквосочетанием *ch*, читающимся как [k] (начиная от *Christus* — имени Христа), каковое произношение вместе с самой графемой закрепилось в немецком (как и в других европейских языках). В заимствованиях же из французского, английского или испанского графема *ch*- тоже получена уже вместе с произношением «в готовом виде» и читается, как она звучит на этих языках — как [ʃ] (например, в том же полученном из французского слове *Charme*) или, реже, как [tʃ] (*Chelsea*, *Chili*). Нам удалось найти единственное, заимствованное из идиш (языка, родственного немецкому) слово *chuzpe* ('наглость'), где написание через *ch* не только читается как [x], передавая гортанный п ('хес', 'хет'), но и призвано указывать именно на иноязычность слова, а *China*, название Китая, произносится с *Ich-Laut*'ом [ç]. Русские же иноязычные слова, начинающиеся с аффрикаты *ч*, требуют скорее написания через *tsch* (ср.: Чайковский — *Tschaikovski*, Чевенгур — *Tschewengur*)¹⁶.

В свете сказанного выбор Хармсом противоречивого написания *Charms* для своего псевдонима, легко передаваемого как *Harms* — более того, к существующей немецкой фамилии именно в таком написании, по всей видимости, и восходящего, может объясняться прежде всего следующим. Осознавая имя *Хармс* (хоть и проис-

¹⁶ Например, даже на чисто утилитарном сайте «Поиск родственников за границей» можно найти такое указание: «Сочетание букв *ch* может произноситься как *х*, *хь*, *ч*, *ш* и даже *к*, при транскрибировании фамилий чаще всего так пишется русская буква *Х*, а буква *Ч* пишется как *tsch*».

ходящее из немецкого) как псевдоним *русского* поэта, Хармс должен был придать ему в написании по-немецки именно форму имени иноязычного, как это происходит с именами Хомякова (*Chomiakow*) или Хлебникова (*Chlebnikow*). Процессы, совершенно подобные орфографическим трансформациям псевдонима Хармса, сопровождали историю фамилий Хераскова и Хемницера. Первая, восходящая к знатной валашской фамилии *Herescu* (от топонима *Herezti*), оформилась в России как *Херасков*, однако в немецких пособиях по русской литературе имя поэта Хераскова пишется *Cheraskow*. Еще сложнее история второй фамилии, немецкой. Она образована от названия города *Chemnitz*, которое, в свою очередь, восходит к языку лужицких сербов и означает ‘каменистый ручей’ (чешское его название — *Saská Kamenice*, т. е. ‘Саксонские камни’). Таким образом, в начале слова славянское *к* передано в немецком как *Ch*, которое в русском написании получило форму *Х*, в немецкой же транскрипции имени поэта произошло вдвойне закономерное возвращение к форме *Chemnitzer*.

Следует учитывать и то, что Хармс, как всякий носитель русского языка, полагающего единственной фонемой [х], воспринимал три немецкие фонемы скорее как аллофоны одной-единственной, и потому вопрос о правильности их графического оформления (как мы видели, достаточно сложный) важности для него не представлял. Можно объяснять этот казус и как характерный случай гиперкоррекции графического Хармса, грамотно не писавшего ни по-русски, ни по-немецки¹⁷. Всего этого не принимает во внимание Ж.-Ф. Жаккар, полагая, что написание *Charms* должно непременно свидетельствовать об английском происхождении псевдонима (см. выше).

Но еще важнее, что с точки зрения чинарско-обэриутских установок особое для Хармса значение в выборе псевдонима (как и в выборе названий для поэтических объединений — *Школа чинарей Взорь зауи*, *Чинари*, *Радикс*, *Обэриу* последнее с заменой *e* на *э* и обесмысливающим *у*, заменившим первоначальное *о*)¹⁸ имело, по-видимому, противопоставление «обычного» — экзотическому, и в частности русского — иноязычному¹⁹, и Хармс в очередной раз предпочел *lectio difficilior* — через *Ch* (что не отменяет ранее высказанных соображений)²⁰. Вероятно, в его сознании присутствовали греческие мифологические имена с начальным *х*- и их немецкие соответствия с начальным *Ch*- — *Хариты* (*Chariten*), *Химера* (*Chimäre*), *Хирон* (*Chiron*), или такие слова греческого происхождения, как *хаос*, *характер*, *хитон*, *хирург*, *хиромантия* (*Chaos*, *Charakter*, *Chiton*, *Chirurg*, *Chiromantie*).

¹⁷ Мейлах М. Oberiutiana historica (см. примеч. 1).

¹⁸ Бахтерев И. Когда мы были молодыми... Лос. cit. (см. примеч. 1). В записных книжках Хармса проскальзывают, кроме того, названия *Обэрэриу* и *Обэрэлиу*. См.: Мейлах М. Oberiutiana historica (см. примеч. 1).

¹⁹ Ср. запись: *Norosho pisatj latinskim shriftom* (Зап. кн. № 31, л. 6 об.).

²⁰ Ср. характерную, пародирующую Козьму Пруткову запись Хармса (23 ноября 1937 г.): «На замечание: “Вы написали с ошибкой” ответствуй: “Так всегда выглядит в моем написании”».

Наконец, на первоначальный выбор Хармсом (вероятно, бессознательный) корреляции *Хармс/Charms*, а не *Хармс/Harms* могло повлиять и то, что *H-* в начале заимствуемых немецких (и не только немецких) слов и названий в русском языке традиционно передавалось как *г-* (*Гамбург, гофмейстер*), вследствие чего и за написанием *Harms* вырисовывалось бы нежелательное русское написание *Гармс* (так, одному из своих персонажей — *Гиммелькумову* — Хармс дал имя, производное от немецкого *Himmel* — ‘небо’). Отзвуки этой дилеммы прослеживаются в обыгрывающем псевдоним Хармса названии заведенной им в 1938 г. тетради *Harmonius*, при русской транскрипции *Гармониус*: «Можно заметить, что “*Harmonius*”, написанное латинскими буквами, содержит: “*Harml...s*”»²¹. В русском написании *Гармониус* присутствует в качестве подписи (подписи на полпути к псевдониму?²²) к наброску «Я ем только мясо и овощи» (3 января 1938)²³ и в том же виде отдельно записано на листке, помеченном 24 января 1938 г. *Harmonius/Гармониус* отнюдь не является, как глубокомысленно замечает В. Сажин, «одним из понятий Пифагора, разрабатывавшего идею *гармонии*»²⁴ — Платон писал не на поздней латыни, а по-гречески, *Harmonius* же представляет собой искусственное слово в латинском оформлении по образцу весьма поздних неоевропейских латинизированных фамилий, создававшихся от любых корней по образцу римских имен (например, музыку к спектаклю «Елизавета Бам» написал Павел Вульфус). Восходит оно в конечном счете через латынь к греческому, в том числе употреблявшемуся Платоном слову ‘*αρμονία*’²⁵, что и объясняет его латинское, перешедшее в неоевропейские языки написание через *h*, передающее здесь греческое густое придыхание (*spiritus asper*), а не *ch*. Однако имя *Harmonius* как раз древнее: оно действительно существовало в рамках гностико-христианской традиции: его носил сын сирийского писателя-гностика Бардесана, автор многочисленных гимнов (II—III вв.), а в истории XX в. под именем Тау Гармониуса остался патриарх Всемирной гностической и Галликанской церкви, в 1944 г. расстрелянный во Франции нацистами (в миру — Констан Мартен Шевичон).

Подведем итоги нашей историко-фонетической экзегезы: немецкое буквосочетание *ch*, избранное писателем по изложенным выше причинам, по-видимому,

²¹ Жаккар Ж.-Ф. *Loc. cit.* (см. примеч. 2).

²² Гармониус, наряду с другими хармсовскими персонажами, сделан героем спектакля «Великаны и козявки», поставленного в московском Российском академическом молодежном театре в 2001 г.

²³ Даниил Хармс. Собрание произведений. Книга четвертая. Времен: К-Pressе. 1988. № 138. С. 61, 157—159. В искаженном виде напечатано В. Сажиным: Даниил Хармс. Полное собрание сочинений. СПб., 1997. Т. I. № 293.

²⁴ Там же. С. 420.

²⁵ Ср. высказывание Хармса, записанное Л. Липавским в «Разговорах»: «О гармонии. Д. Х.: Это единственное, чем я горжусь: вряд ли кто чувствует так гармоничность в человеке, как я. <...> Одни чувствуют её в руках, другие в голосе, а я во всём. И это совсем не правильность черт. Можно быть одноглазым и гармоничным».

воспринималось им как соответствующее тому же фрикативному [h], что и при позднейшем написании псевдонима *Harms*, восходящего к немецкому имени. Такое написание с начальным *H*, наконец, появляется 19 августа 1928 г., когда поэт подписывает новую записную книжку (№ 14) на двух языках: «Daniel Harms. Даниил Хармс». Однако еще 30 декабря 1930 г. И. П. Ювачев отметил в записной книжке: «Первый юбилей Даниила Ивановича Ювачева-Charms: Лет двадцать пять со дня рожденья. / Сегодня, в праздник именин, / Тебе приносим поздравления, / Семь книг и к ним вина графин»²⁶.

В одной из записных книжек Хармса тридцатых годов (№ 30) имеется целый куст записей (одна из них помечена 12 сентября 1934 г.), связанных с экспериментами над псевдонимами, восходящими к составным («сложным») немецким, в меньшей степени — английским словам с начальной буквой *H/X*. На то, что записи эти — ни что иное, как опыты именно над псевдонимом, однозначно указывает, во-первых, присутствие в их составе имени *Даниил*, во-вторых, они перебиваются двумя другими записями — *юва*[ч.? (т. е. Ювачев)] и уже цитированной — *Даниил Иванович Дандан // Дондон // Даниил Дандан*.

Все начинается с записи *Даниил Вольфганг* (л. 24), помещенной между сериями ответов на уточняющие вопросы, задаваемые во время известной игры, задача которой — установить загаданное имя (что тоже имеет отношение к нашей теме). Загаданы: «Сиамские близнецы», «Герострат», «Маркс». Возможно, имя *Вольфганг*²⁷ Хармс соединил со своим, собираясь затем загадать своего любимого композитора Моцарта, которого часто упоминает в записных книжках (*Вольфганг <Амадей Моцарт> ↔ Даниил Вольфганг <Хармс>*). Форма *Даниил Вольфганг* дает толчок для целой серии потенциальных псевдонимов, строящихся по образцу традиционных двусоставных германских имен, в том числе со вторым компонентом *-gang* (букв. ‘ход’, ‘путь’, в древних именах — указание на принадлежность к определенному клану, в случае *Вольфганг* — исторически тотемному); *-gang* ассоциируется со следующим далее *Даниил Дандан*. При этом внимание Хармса фиксируется, как сказано, на именах, начинающихся (за вычетом трех) с *H/X*, которые он дает в оригинале и в русской транскрипции. Приведем эти списки:

Л. 26

[Даниил Хельгот
Даниил Хельган[д]г]
Даниил Хельганг

.....

²⁶ Крусанов А. Хроника жизни и творчества Даниила Хармса // *Даниил Хармс*. Случаи и вещи. СПб.: Vita Nova, 2004. Sub die.

²⁷ Кроме того, имя *Вольфганг* могло быть подсказано фамилией московского знакомого Хармса — Ю. С. Фирганга, которое также встречается среди записей Хармса.

Л. 26 об.

юват.

Даниил Иванович Дандан

Дондон

Даниил Дандан

Л. 27

Хайганг

[Haugang]

Highwalk

Хайвок

Hochgang

Хохганг

12 сентября 1934 года

Хайгот Hartgang

Хелльганг Hellgang

Хельганг Herrgang

Херганг... Gottgang

Gothgang

Хартганг Vollgang Vollgang

Первый столбец открывается тремя именами, каждому из которых предшествует имя *Даниил* и первым компонентом которых является *Хель-* (от корня со значением ‘благо’, ‘спасение’, ср. имена *Heila*, *He(i)lmar*, *He(i)lwig*, *Helmut*). Но в первой строке оно сочетается не с *-gang*, а с *-got<t>*, образуя теофорное имя *Хельгот*, затем следует *Хельганг* (первые две строки зачеркнуты, видимо, из-за ошибки в последнем имени, в третьей строке написанном правильно). Оба имени исторически засвидетельствованы: монах Хельгот, живший в начале XI в., является автором «Жития короля Роберта Благочестивого», монах Хельганг — его современник, а такая фамилия существует по сей день. Обе основы Хармс скрещивает затем в несуществующей форме *Gottgang*, которой синонимична другая — *Herrgang* / *Херганг* (но *Hergang* с одним *r* означает ‘ход’, ‘течение’, т. е. то же, что и *Gang* / *-gang*). Семантика «божественного» подводит Хармса к другому корню, связанному со значением высоты, т. е. неба, отсюда отдельная группа: *Hochgang* / *Хохганг*²⁸, которую Хармс представляет сначала по-английски (что предвещает реэтимологию псевдонима *Хармс* — *Чармс*, см. ниже), переводя сперва первую часть слова — получается *Хайганг* (по-английски он пишет его неправильно и зачеркивает), потом вторую, что соответствует реально существующему слово *Highwalk* / *Хайвок* (‘пешеходный мост’). Английское *high* он снова комбинирует с *-got<t>* (*Хайгот*),

²⁸ Слово *Hochgang* употребляется как название высокогорной местности в Швейцарских Альпах, а как слово арготическое — в значениях ‘перенапряжение’, ‘overdose’.

затем возвращается к основе *-gang*, сочетая ее с *hell-*, но уже со сдвоенным *l*, что дает осмысленное значение ‘светлый’ (*Хелльганг / Hellgang*; полагаем, что значение английского омонимичного слова здесь ни при чем), потом с *hart-* (‘крепкий’, ср. имена *Hartmann, Hartmut*), получая реально существующую фамилию *Хартганг / Hartgang*, и, наконец, с основой *voll-*, обозначающей полноту качества: результат — также реально существующая фамилия *Vollgang*, с ошибочным орфографическим вариантом *Follgang*.

Напомним: всё это варианты псевдонима — подразумевается, что каждой форме предшествует присутствующее в первых строках, затем опущенное в процессе рекомбинаций имя *Даниил*. Варианты же эти составлены из продуктивных ономастических основ по образцу традиционных двусоставных германских имен, которые Хармс черпает по-прежнему в *немецком языке* (некоторые действительно совпадают с существующими именами или словами), лишь по ассоциативным связям «забрёдая» в английский. Повторим, наконец, что Хармс не только почти исключительно выбирает слова, начинающиеся, как и его обычный псевдоним, на *H/X*, но и систематически передает немецкое [h] (*H*) с помощью русской буквы *X*.

В дальнейшем, как мы только что видели, Хармс продолжает играть со своим псевдонимом, создавая всевозможные его варианты (*Ххармс, Хормс* и т. д.). Не мог он, конечно, не использовать и заложенных в нем возможностей этимологизации и реэтимологизации. К форме *Хармс* поэт подключает область негативных значений однокоренного самому имени немецкого слова высокого стиля *Harm*: ‘грусть, скорбь, печаль, обида’ (как мы сейчас увидим, Хармсом осмыслились и более агрессивные значения омонимичного и однокоренного английского слова *harm* — ‘вред, убыток, ущерб’, восходящие к англосаксонскому, где, как и в скандинавских языках, значение ‘обиды’ развивалось в направлении активного значения ‘нанесения обиды’): «Вчера папа сказал мне, что пока я буду Хармс, меня будут преследовать нужды»²⁹.

Другая область значений связывается с формой *Чармс*, гораздо более редкой, однако хорошо известной благодаря записанному Алисой Порет хармсовскому автокомментарии. Речь идет о «записочке»: «Д. И. Хармс меняет фамилию на Чармс», с пояснением Порет: «Мне он объяснил, что по-английски Хармс значит — несчастье, а Чармс — очарование, и что от одной буквы зависит многое»³⁰. Тем самым Хармс, переиначивая изначальный псевдоним, связывает его, с одной стороны, с английским словом *harm*, родственным немецкому, с другой — с английским же словом *charm-s*. Последнее, через старофранцузский язык, восходит к латинскому *carmen* — «магическое заклинание», впоследствии «песнь», «стихотворение»

²⁹ Зап. кн. № 38, 23 декабря 1936 г., л. 1 об.

³⁰ *Порет А.* Воспоминания о Данииле Хармсе // Панорама искусств. Вып. 3. М., 1980. С. 357. Это — одна из «более ста записочек» (явная гипербола), которые Хармс «на одном из концертов передал по залу», а не билет, переданный им самой Порет, как пишут некоторые авторы, не проверяя цитаты, а переписывая ее друг у друга.

(соответствующие русское *шарм* и немецкое *Charme* заимствованы гораздо позже из того же французского). При этом от формы псевдонима *Чармс*, которая несет в себе значение ‘чары’, ‘заклинания’, протягивается нить к древнейшей, можно сказать, изначальной форме поэзии. Ту же языковую чуткость мы наблюдали у Хармса в отношении частично анаграммируемого формой *Чармс* слова *чинарь*, которое, восходя к и.-е. корню **k^uei-* (‘сооружать’, ‘упорядочивать’, ср. древнегреческий глагол ποιέω — ‘делаю’, ‘произвожу’, откуда слово *поэзия*), родственно, таким образом, слову *поэт* (ср. *со-чинять*)³¹.

Форма *Чармс*, в ее противопоставлении обычному хармсовскому псевдониму играющая для него, возможно, роль оберега, красноречивым образом встречается под цитированной записью «Вчера папа сказал мне, что пока я буду Хармс, меня будут преследовать нужды»: по отношению к смыслу записи подпись *Чармс* введена как бы с целью нейтрализовать вред, который несет в себе форма *Хармс*. Точно таким же образом — *Чармс* — подписана и следующая за этой записью другая, мистического содержания — одно из обращений Хармса к его «индивидуальным божествам» Алафу и Ити — первого он просит выслушать его, вторую — его *защитить*. Подпись *Даниил Чармс* еще раз встречается в записной книжке под одной из характерных для того времени пессимистических записей (21 января 1937), затем под написанным тогда же рассказом «Всестороннее исследование». Впервые же она появляется, по-видимому, на фотографии, подаренной А. С. Ивантер летом 1936 г. Так Хармс, варьируя орфографию псевдонима, разводит варианты его значений к двум семантическим полюсам на основе этимологии соответствующих немецких и английских слов: имя *Хармс*, исходя из его этимологического значения, осмысливается как связанное с «горем, печалью», *Чармс* же получает положительное значение с потенциальными мифопоэтическими коннотациями.

В позднейшем осмыслении псевдонима Хармса подлинные немецкие истоки вытесняются, и даже сам этот псевдоним начинает восприниматься как «англизированный» (так — в воспоминаниях Л. Жуковой, писавшихся в начале 1983 г., не без связи с вербализованным в них его «дендистским обликом» («дендистским» моделям поведения Хармса мы посвятили недавно специальную статью)³².

Полагаем, что приведенных аргументов достаточно, чтобы убедиться, что корни псевдонима *Хармс* — немецкие, несмотря на изначальное его написание через *ch*, которое, как мы старались показать, немецкому его происхождению отнюдь не противоречит: в написании *Charms* псевдоним читался с тем же начальным [h], что и позднейшее *Harms*, с соответствующим [x] в русской его редакции. Возведение же в дальнейшем вариантов псевдонима — *Harms* vs. *Charms* — к двум семантическим полюсам («несчастье» vs. «чары», «очарование») — факт исключительно интерес-

³¹ Мейлах М. Oberitiana historica (см. примеч. 1).

³² Жукова Л. Обэриуты // Театр. 1991. № 11. С. 8; Мейлах М. Даниил Хармс: последний петербургский «денди» (см. след. статью в этой книге).

ный и имеющий параллели не только в истории слов естественных языков³³, но и в поэзии и выстраивающейся вокруг нее мифологии (ср. насыщение противоположными смыслами имен *Анна* и *Ахматова* в творчестве последней)³⁴, а также в психиатрии (шизофреническое расщепление личности писателя Глеба Успенского на *Глеба* и *Ивановича*, описанное, с далекоидущими лингвистическими выводами, Романом Якобсоном как пример метонимического типа афазии³⁵).

[Примечание 2017 г.: См. также статью: *Букс Н.* Имя как приём. К разгадке псевдонима Даниила Хармса // Абсурд и вокруг: сб. статей. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 378—379.

На выставке «Случаи и вещи. Даниил Хармс и его окружение» в петербургском Музее Достоевского (2013) экспонировалось принадлежавшее Даниилу Хармсу Евангелие 1914 г. из библиотеки Санкт-Петербургской православной духовной академии, в каталоге выставки под № 49, в пояснениях А. Дмитренко (<https://art1.ru/2013/11/07/sluchai-i-veshhi-26163>, № 04), сообщается:

Здесь целых три владельческих записи на титульном листе: «ДХ», «Даниил Хармс» и зачеркнутое «Шардам»... В то же время в архиве Глоцера обнаружилось Евангелие на немецком языке, которое Хармсу подарил отец в 1919 г. В пространной и несколько загадочной владельческой записи четырнадцатилетнего Дани на форзаце этого издания мы впервые встречаем употребление псевдонима «Charms». До того, как мы нашли эту книгу в собрании Глоцера, самое раннее употребление псевдонима было зафиксировано в 1922 году.

Последнее утверждение не соответствует действительности: как показано выше в данной статье (с. 325), в том же 1919 г. псевдоним *Charms* уже употреблялся писателем в подписях к его рисункам, но речь идет не о немецком Евангелии, а о Библии (в кат. под тем же названием, 2013, № 48 — верно). Из многих других ошибок укажем на фантастическое утверждение в каталоге, что в выставленном под № 45 крохотном чемоданчике, Я. С. Друскин вывез из разбомбленного дома Хармса его обширный архив.]

³³ Такова история слов, восходящих к и.-е. **ghostis-* ‘чужой’ → ‘гость’ (ср. лат. *hospes* со значениями ‘гость’ и ‘хозяин’) → *господин*, но и *hostis* — ‘враг’; оппозиция, по крайней мере на уровне народной этимологии, *мудрый* — *мудак*, и множество однокоренных антонимов (польск. *uroda* — ‘красота’ vs. русск. *уродство* и мн. др.).

³⁴ *Мейлах М.* Об именах Ахматовой: Анна (см. выше в этой книге). Ср. также пересмысление Мандельштамом своей «миндальной» фамилии как «чортовой», звучащей «криво, а не прямо» («Это какая улица?»).

³⁵ *Якобсон Р.* Два аспекта языка и два типа афатических нарушений // Теория метафоры. М., 1990. С. 110—132.

ДАНИИЛ ХАРМС: ПОСЛЕДНИЙ ПЕТЕРБУРГСКИЙ ДЕНДИ*

Всякое описание есть автометаописание.

Семиотическая аксиома

В свое время, в рамках курса сравнительной литературы, который я читал в весьма экзотическом месте — Университете Антильских островов и Гвианы, мне довелось вести семинар по сопоставительному изучению двух «памятников дендистской литературы» — романов «Наоборот» Гюисманса и «Портрета Дориана Грея» Оскара Уайльда. Это заставило меня серьезнее, чем прежде, задуматься о феномене дендизма, — строго говоря, ограниченном во времени и пространстве¹, однако его предысторию в европейской культуре можно с успехом искать в книге Екклезиаста и в имперском Риме². Будучи же специалистом по средневековой провансальской куртуазной культуре, я не мог не обратить внимания на зачатки дендизма у трубадуров и их покровителей, а многолетние занятия поэзией обэриутов подвели меня к мысли, выраженной в заглавии этой статьи: об отзвуках дендизма в жизнетворчестве наиболее яркого представителя этого движения — Даниила Хармса.

* Russian Literature LX (2006). III/IV. P. 411—439.

¹ В замечательной, только что вышедшей книге, посвященной дендизму, справедливо отмечено: «“Правильным” денди можно было быть только в XIX столетии. Дальше по-настоящему слово “денди” надо заключать в кавычки и пользоваться им с большой осторожностью» (*Вайнштейн О.* Денди. Мода. Литература. Стиль жизни. М.: НЛЮ, 2006).

² В книге О. Вайнштейн, где оправданно уделяется достаточно внимания Алквиаду, римский «преддендизм» эпохи империи, несомненно более влиятельный и более близкий европейскому, обойден молчанием.

I

Новое — хорошо забытое старое, и сквозь постфутуристический эпатаж обэриута явственно проглядывает старая модель романтического бунтарства. Черты эпатажного «дендизма» были свойственны и Давиду Бурлюку — «отцу русского футуризма», обнаруживающему общие черты с Дягилевым, и, конечно, Маяковскому, с его знаменитой «желтой кофтой» и феноменальной брезгливостью (к сожалению, в пределах элементарной, хотя и гипертрофированной, физической чистоплотности)³, и имажинисту Мариенгофу, тогда как Хлебников, напротив, демонстрировал «отсутствие бытовых реакций» — как впоследствии, среди обэриутов, Введенский, что тоже можно считать своего рода «дендизмом наоборот»⁴.

В багаж постфутуристического «денди»-чинаря, потом «денди»-обэриута богемно-бунтарского толка, каковым был Хармс, тем не менее входят, в свернутом виде, и романтический дендизм, культивировавшийся историческими персонажами, как Браммелл (который, впрочем, вскоре превратился в нечто среднее между персонажем городского фольклора и героем литературным)⁵, — дендизм, затем унаследованный собственно литературными героями⁶; и «русская хандра» (с чередой ее носителей — от опередившего свое время Онегина, через пресловутых «лишних людей», до героев Чехова с их рефлексией); и (в высшей степени!) бодлеровский *spleen*, и причуды графа Дез Эссента, героя романа Гюисманса, прототипом которого, как и прустовского барона де Шарлюса⁷, послужил эксцентричный граф Робер де Монтеस्कью-Фезансак, запечатленный на великолепном портрете Уистлера; парадоксализм Оскара Уайльда и, конечно, «русский дендизм» эпохи Серебряного века. Богатейшее же наследие Хармса, включающее бесконечное обилие всевозможных записей в его записных книжках — заметок, комментариев, дневниковых записей, — дает нам возможность попытаться представить на последующих страницах нечто вроде «образа Хармса-«денди» *par lui-même*», то есть его же словами.

³ Лосев Л. МОЯковский // Поэзия и живопись / Под ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 431—440.

⁴ См. ниже и примеч. 113.

⁵ Джордж Браммелл, исторический персонаж, «основоположник» классического дендизма, стал сначала прототипом мистера Раслтона в романе Э. Бульвер-Литтона «Пелам, или Приключения джентльмена», потом приобрел мировую известность благодаря очерку Барбе д'Оревилю «О дендизме и Джордже Браммелле». Как известно, роман Бульвер-Литтона произвел впечатление на Пушкина, который предполагал написать собственный роман «Русский Пелам», несколько набросков к которому сохранилось. Браммеллу посвящен большой раздел в книге О. Вайнштейн (с. 57—107).

⁶ О литературных проекциях дендизма см. главу X «Дендизм и литература» в той же книге.

⁷ Утвердившееся, после нового перевода Н. Любимова, неприемлемое произношение «де Шарлю» противоречит историческим корням и узуальному употреблению этого имени.

Начнем с наиболее фундаментальной романтически-дендистской черты, присущей Хармсу, — это отъединенность от окружающих, культвирование (и демонстрация!) своей разнообразно обыгрываемой исключительности, с проистекающими отсюда непонятностью и одиночеством. Разумеется, родные — любимая тетка и отец — не понимают его стихов (*Мои стихи тебе, папаша, / напоминают просто кашель*)⁸ и не принимают его поведения, у посторонних же он, в лучшем случае, вызывает удивление: «когда он шел <по улице>, на него все оглядывались»⁹. Курской ссылке Хармс предпочитает тюремное одиночество, о котором по возвращении отзывается в разговоре с Чуковским: «преlestная жизнь»¹⁰. В Курске он записывает: «Я предпочитаю ДПЗ. Тут, у всех местных жителей, я слышу за идиота. На улице мне обязательно говорят что-нибудь вдогонку. Поэтому я почти все время сижу в комнате» и т. п.¹¹

Исключительность свою Хармс, будучи поэтом, истолковывает в терминах гениальности — хотя и в «хармсовском» стиле. 16 января 1927 г. он записывает: «Теперь я понял, я явление из ряда вон выходящее»¹². Фраза насквозь пронизана самоиронией, выраженной в уточняющем «теперь я понял...», утверждении от первого лица, квазинаучном термине «явление». А всем известный «автобиографический» рассказ Хармса (1935) начинается словами: «Теперь я расскажу о том, как я родился, как я рос и как обнаружили во мне первые признаки гения». Тогда же, в середине 30-х гг., Хармс сочиняет отрывок:

Не знаю, почему все думают, что я гений; а по-моему, я не гений. Вчера я говорю им: Послушайте! Какой же я гений? А они мне говорят: Такой! А я им говорю: Ну какой же такой? А они не говорят, какой, и только и говорят, что гений и гений. А по-моему, я всё же не гений.

Куда ни покажусь, сейчас же все начинают шептаться и на меня пальцами показывают. «Ну что это в самом деле!» — говорю я. А они мне и слова не дают сказать, того и гляди схватят и понесут на руках.

В подобном стиле выдержана и серия портретов своих друзей и знакомых того же времени («Однажды я пришел в Госиздат...»), с их тотальной иронией и самоиронией:

«Почувствовав мое величие и крупное мировое значение, Шварц постепенно затрепетал и пригласил меня к себе на обед». <...> «У меня есть все данные считать себя великим человеком. Да впрочем, я себя таким и считаю». <...> «Я не считаю себя

⁸ «Эпиграмма Папе», № 2, 1925 — зап. кн. № 4, л. 8.

⁹ Гор Г. Замедление времени // Волшебная дорога. Роман. Повести. Рассказы. Л.: Советский писатель (Ленингр. отд.), 1978.

¹⁰ Запись Чуковского в дневнике 19 ноября 1932 г. Цит. по: Крусанов А. Хроника жизни и творчества Даниила Хармса // Хармс Даниил. Случаи и вещи. СПб.: Vita Nova, 2004.

¹¹ Дневник, запись Хармса 23 июля 1932.

¹² Зап. кн. № 8, л. 39.

особенно умным человеком и все-таки должен сказать, что я умнее всех». <...> «Нельзя же в самом деле передо мной так преклоняться. Я такой же, как и вы все, только лучше».

Между тем проблема гениальности, более или менее в духе немецкого классического романтизма, ключевой фигурой которого для Хармса был Гёте, занимала его всерьез¹³. В записи «О гениях» (20 октября 1933 г.) он утверждает: «Если отбросить древних, о которых я не могу судить, то истинных гениев наберется только пять, и двое из них русские. Вот эти пять гениев-поэтов: Данте, Шекспир, Гете, Пушкин и Гоголь»¹⁴. В 1937 г. (22 ноября) Хармс записывает: «Элэс (т. е. Л. С. Липавский) утверждает, что мы из материала, предназначенного для гениев»¹⁵. Эту харизму гениальности Хармс дарит и Н. И. Харджиеву, напоминая ему, что тот сделан «из гениального теста» (см. ниже), Харджиев же впоследствии о нем напишет: «Хармс был лишен таланта. Он был гениален»¹⁶. В 1940 г. Хармс перечисляет в разговоре с Ахматовой признаки гения: ясновидение, властность и толковость (см. ниже). Болезненное сознание несоответствия такому призванию становится и жизненной трагедией Хармса, и парадоксальным образом (как показали Я. С. Друскин и Ж.-Ф. Жаккар), источником и важнейшим мотивом его позднейшего творчества. Ключевым же текстом, раскрывающим кризис, переживаемый Хармсом во второй половине 30-х гг., а наметившийся гораздо раньше — Друскин обозначал его словом *Verzweiflung*, — последний считал отрывок из «Голубой тетради» (№ 23): «Обладать только умом и талантом слишком мало. Надо иметь еще энергию, реальный интерес, чистоту мысли и чувство долга» (Друскин цитировал первую часть фразы, несколько ее переиначивая: «Я не так умен и не так талантлив...»).

Рискуя впасть в «вульгарный социологизм», заметим, что одной из составляющих чинарско-обэриутского дендизма Хармса (как у героев Гюисманса и Пруста — их собственных разновидностей дендизма) не могли не быть (по крайней мере, опосредованно) сословно-генеалогические элементы, впрочем, в дошедших до нас материалах самим Хармсом нигде не отрефлектированные. Мать Хармса, Н. И. Колюбакина, происходила из старинной дворянской семьи, по рассказам Е. И. Грицыной, владевшей до революции имением под Саратовом — Дворянская Терешка¹⁷, или Терешки. Н. И. Колюбакина рано рассталась с семьей, уехав

¹³ См.: Кукулин И. Романтический автор-гений в творчестве Хармса (раздел гл. 3 его кн. «Эволюция взаимодействия автора и текста в творчестве Д. И. Хармса» // URL: <http://xarms.lipetsk.ru/texts/kuk2d.html>).

¹⁴ Устинов А., Кобринский А. Дневниковые записи Даниила Хармса // Минувшее. Т. 11. Париж, 1911. С. 482—483.

¹⁵ Там же. С. 502; зап. кн. № 38, л. 1. Ср. ниже и примеч. 40.

¹⁶ Харджиев Н. Из последних записей / Публ. М. Мейлаха // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri / A cura di G. Pagani-Cesa e Olga Obukhova. Eurasistica, 66. Padova: CLEUP, 2002. P. 56 (см. последнюю публикацию в этой книге).

¹⁷ Елизавета Ивановна Грицына вспоминает // Театр. 1991. № 11. С. 38. Благодарю Е. Н. Строганову за уточнение этих сведений. См. также ниже.

в Петербург, однако в 1918 г., когда в Петрограде был голод, возвращалась туда с детьми. Тринадцатилетний Хармс, таким образом, познакомился с ее семьей (если раньше не был знаком) и мог наблюдать то, что оставалось в революционные годы от прежней уездной дворянской жизни. Из сестер Н. И. Коллюбакиной, также живших в Петербурге, Хармс был особенно близок с Натальей Ивановной (он ее называл Наташей), заведовавшей Царскосельской Мариинской гимназией, которая стала Детскосельской школой, где Хармс заканчивал среднее образование. В сущности, воспитанием его занимались мать и тетки.

Н. И. Коллюбакина дружила с близкой к императрице статс-дамой гофмейстериней Е. А. Нарышкиной, председательницей дамского Благотворительного тюремного комитета, в чьем ведении находилось Убежище для женщин, которым заведовала Н. И. Коллюбакина (см. ниже), и с княжной М. М. Дондуковой-Корсаковой, патронессой того же или аналогичного комитета. Последней Н. И. Коллюбакина, по-видимому, обязана знакомству с И. П. Ювачевым; дамы как будто способствовали их браку, а Нарышкина, по воспоминаниям той же сестры Хармса, содействовала окончательному возвращению бывшего каторжника в Петербург (loc. cit.). В кругу обэриутов культивировался инкриминированный им в деле 1931 г. монархизм, носивший, по-видимому, эпатажный характер (по крайней мере, Введенский аргументировал его тем, что любой порядок, в том числе и демократический, выдвигает худших, а при наследственной передаче власти у ее кормила случайно может оказаться и кто-то порядочный...). Забавно, что дед Хармса по отцу, будучи происхождения, напротив, демократического, был полотером, но полотером придворным, в Аничковом дворце¹⁸. Сам же отец, который, став народовольцем, повторил в какой-то мере путь Достоевского — был приговорен к смертной казни через повешение, замененной заключением в Шлиссельбургской крепости, затем сахалинской каторгой, где пережил религиозное обращение, — в свою очередь, отличался эксцентричностью, которую, претворив ее в чинарско-обэриутско-«дендистском» ключе, может быть, унаследовал Хармс. Тут же заметим, что Хармс, по воспоминаниям все той же сестры, до десяти лет учившийся дома, потом в Петришуле (Немецком училище Св. Петра), потом, как сказано, под присмотром своей тетки в Детскосельской школе, б. Царскосельской Мариинской гимназии, — получил, таким образом, сравнительно «элитарное» образование, дополненное впоследствии занятиями в Институте истории искусств, где преподавал цвет русской профессуры.

¹⁸ Повторяемые из издания в издание сведения о «придворном полотере» восходят к предисловию И. Горбунова-Посадова к книге И. П. Ювачева «Шлиссельбургская крепость» (М.: Посредник, 1907). Сестра же Хармса говорит об этом иначе: «служил в канцелярии Аничковского (sic) дворца» (op. cit.). Аничков дворец был резиденцией Александра III. Е. Н. Строганова уточняет, что в архивных материалах И. П. Ювачева должность полотера не названа, указана лишь государственная служба отца (есть стихи, посвященные 50-летней годовщине службы) — вероятно, полотеры состояли в ведомстве дворцовой канцелярии, а при столь долгой выслуге лет П. И. Ювачев мог получить какое-то повышение.

Петришуде дала ему и хорошее знание немецкого языка, на котором он чисто говорил и делал записи в записных книжках.

Собственно «классовые» мотивы в записях Хармса, наоборот, отражены — такова его немецкая молитва, в которой содержатся фразы, стилизованные под язык Псалмов — *Ich bin... dagegen was mein Land sich zu Herzen nimmt, mir ist alles fremd, was hier passiert. Mein L<ieber> G<ott,> mache mich frei von Proletariät...* («Я против того, что по душе моей стране, мне чуждо все, что здесь происходит. Боже, освободи меня от пролетариата...») ¹⁹. Как в снах Хворобьева, женщины-«демократки» (сексуал-демократки, по терминологии Л. Я. Гинзбург) **врываються даже в эротические** мечтания Хармса: «Как часто при исключительной фигуре, изумительной груди и чудных ногах попадаетея такая хамская пролетарская рожа, что делается так досадно»; «я презираю всех пролетарских женщин» ²⁰:

Я знаю много мужчин, которые предпочитают девок-демократок. Извините меня, но я их не люблю. А если бы я и любил их, то все равно у меня с ними ничего бы не вышло. Я заметил. Как они всегда бегут от меня. Они всегда глупы, тупы, торопливы, застенчивы, где этого не нужно, циничны, мстительны и обидчивы. Умная девка-демократка всегда в высшей степени вульгарна и нагла. Беги, беги от девок-демократок! ²¹

Заметим, что, в отличие от вульгарности ²², Хармса занимает проблема пошлости, к которой он дважды, с небольшим перерывом, обращается в апреле 1940 г. в заметках «О пошлятине». Пошлость он определяет не как «недостаток чего-то» (в том числе вкуса), а как «нечто само по себе независимое», имеющее «свои собственные теории и законы... градации и ступени» («В музыке пример высокой градации пошлятины — Дунаевский») ²³. Отсюда недалеко до понятий кемпа и китча, с их «дендистскими» обертонами.

Не только дендистское отвращение к вульгарности, но и определенный социальный подтекст просматривается в характерной записи о лузгающей семечки рыжей веснушчатой девке, которую Хармс с раздражением наблюдает в трамвае. Собственно говоря, ближайшие родственники этой «девки», которых можно собирательно назвать «советским хамом», и населяют прозу Хармса 30-х гг. В другой «трамвайной» записи слышится, напротив, пасторальная интонация денди, наблюдающего прелестных поселянок из окна заблудившейся кареты: «Два раза я забывал у Каверина что-нибудь, и каждый раз на обратном пути трамвай шел не так,

¹⁹ Зап. кн. № 11, конец 1927—1928, л. 40.

²⁰ Зап. кн. № 26, июнь 1933, л. 17 об.; № 27, 1933, л. 28 (тайнопись).

²¹ Зап. кн. № 25, лето 1933, л. 12 об.

²² См. содержательную главу об исторических смыслах вульгарности: *Вайнитейн О. Денди. С. 179—188.*

²³ Минувшее. Т. 11. С. 508.

и я видел в трамвае хорошеньких крестьянок»²⁴. Приведем, наконец, один из многочисленных списков, рукой Хармса озаглавленный «Кого я не люблю»:

1. писателей
2. рабочих
3. крестьян²⁵.

Хотя первое место в списке занимают «писатели», понятно, что речь идет о *советских* писателях, с которыми Хармс расправляется с помощью Фауста в поэме «Мечь» и по поводу которых у него имеется немало набросков в остраняюще-дендистском вкусе. Примечательны его зарисовки Безыменского, с прелестным incipit «как известно»:

Как известно, у Безыменского очень тупое рыло.
Вот однажды Безыменский стукнулся своим рылом о табурет.
После этого рыло поэта Безыменского пришло в полную негодность²⁶.

Этот отрывок приводит на память случай с Нижинским, простодушно сказавшим правду, когда, вынужденный принимать участие в светской игре «кто на какого зверя похож», сравнил хозяйку салона с верблюдом.

Не менее примечателен следующий фрагмент, эпиграфом к которому можно было бы взять запись Хармса «SOS, SOS, SOS. Я более позорной публики не знаю, чем Союз писателей. Вот кого я действительно не выношу» (1929):

Ольга Форш подошла к Алексею Толстому и что-то сделала. Алексей Толстой тоже что-то сделал.

Тут Константин Федин и Валентин Стенич выскочили на двор и принялись разыскивать подходящий камень. Камня они не нашли, но нашли лопату. Этой лопатой Константин Федин съездил Ольгу Форш по морде.

Тогда Алексей Толстой разделся голым и, выйдя на Фонтанку, стал ржать по-лошадному. Все говорили:

«Вот ржёт крупный современный писатель». И никто Алексея Толстого не тронул²⁷.

Чинарские и обэриутские выступления сопровождаются конфликтами с «пролетарским студенчеством». Еще в 1926 г. Хармс, планируя выступление, включает в него «речь, но с марксистским уклоном», которую поручается произнести

²⁴ Зап. кн. № 17, л. 29 об.

²⁵ Перечисление это, по-видимому, по замыслу примыкает к спискам «Что меня интересует» и «Что я люблю» (см. ниже). Эту и первую из «трамвайных» записей воспроизводим по памяти — обнаружить их не удалось ни в т. наз. «Полном собрании сочинений» под ред. Сажина, ни в последовавшем за ним его же двухтомном издании записных книжек — и то, и другое представляют собой возмутительно дерзкую халтуру (см. примеч. 52).

²⁶ <30 августа 1934>. Зап. кн. № 30, л. 10 об.

²⁷ Зап. кн. № 17, л. 8 об (май 1929); зап. кн. № 30, л. 10.

Сергею Цимбалу: «В этой речи он будет защищать нас, оправдывая наши произведения в глазах различной сволочи». Один подобный конфликт, который произошел в 1927 г. на собрании литературного кружка Высших курсов искусствоведения, закончился тем, что Хармс, встав на стул, заявил: «Товарищи, имейте в виду, что я в конюшнях и бардаках не выступаю» — и, в полном согласии с дендистским принципом «удаляться, как только достигнуто впечатление» (см. примеч. 94), покинул собрание²⁸. Инцидент попал в печать, а в 1930 г., в связи, опять-таки, с выступлением обэриутов перед студентами, на этот раз, университетскими, пресса уже прямо объявляет их творчество «враждебным нашему социалистическому строительству и нашей советской литературе течением», «протестом против диктатуры пролетариата», «контрреволюционной поэзией», «поэзией классового врага»²⁹ — эти обвинения перешли в возбужденное против них дело³⁰.

Советскому истеблишменту Хармс скорее предпочтет, с одной стороны, каких-нибудь монстров, юродивых, всевозможных странных людей, «естественных мыслителей», изобретателей, всевозможных «чудаков и оригиналов», которых он «коллекционирует»³¹. Об одном из них — изобретателе непонятных машин — вспоминает Лившиц, о других пишет Алиса Порет: «Например, у него был основной монстр — нищий с длинной косой, огромной шевелюрой, в веригах, босой, ходил с железным посохом по Невскому. Какие-то натурфилософы, собиратели старинных коллекций, потерпевшие крушение, одичавшие типы»³². И Друскин, и Харджиев (сами, надо сказать, люди весьма необычные) рассказывали мне о юродивом Башилове, который давал Хармсу советы в семейной жизни — «Ты, Даня, когда приходишь с работы (!), когда есть что сказать Марине — скажи, а нечего сказать — молчи» (фраза, которую любил цитировать Друскин). Тот же Башилов жаловался, что у него крадут мысли, которые потом передают по радио. Он лечил сумасшедших, советуя им втягивать носом сливочное масло, чтобы оно проникало прямо в мозг, смягчая его, и писал картины. Харджиевская реконструкция, по памяти, одной из них, под названием «В ожидании ненастной погоды», которую помнил и Друскин и которую комментирует Хармс³³, сохранилась в амстердамской

²⁸ Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. / Под ред. М. Мейлаха, Вл. Эрля (далее — ПСП). М.: Гилея, 1993. Т. 1. С. 28. Т. 2. С. 142—143.

²⁹ См. там же. Т. 2. С. 152—156.

³⁰ Следственное дело № 4246-31 г. / Публ. Н. Кавина // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях (далее — «...Сборище...»). М.: Ладомир, 1998. С. 519—572.

³¹ См. хармсовский список восьми (первоначально — десяти) «естественных мудрецов»: Минувшее. Т. 11. С. 425.

³² Порет А. И. Воспоминания о Данииле Хармсе // Панорама искусств. № 3. М., 1980. С. 358.

³³ Зап. кн. № 30, л. 16 об. О Башилове, чьим именем открывается список «естественных мудрецов» (см. примеч. 31), и других «монстрах» см. в воспоминаниях Харджиева: Николай

части архива Николая Ивановича: тщательно одетый господин с большим зонтиком в руках сидит на скамейке под палящими лучами солнца...

С другой стороны, Хармс тяготеет к наиболее выдающимся современникам и с ними ощущает себя на равных. В записных книжках Хармса сохранился список тех, для кого он распределяет места на обэриутском вечере «Три левых часа» — в их число входят такие крупные фигуры, как Малевич, Филонов, Матюшин, Терентьев³⁴, а «на диспут» приглашает тех же Малевича и Филонова, фэкссов, Степанова, Петникова, Эйхенбаума, которого, из формалистов, считал наиболее себе близким³⁵.

Малевич — безусловный вождь русского художественного авангарда, занимает первое место среди знаменитых современников, и к общению с ним Хармс особенно стремился. С ним он поддерживал отношения с 1926 г., когда вместе с Бахтеревым, Кацманом и Введенским обратился к художнику за помощью в постановке спектакля театра «Радикс»³⁶, а в декабре 1927 г. члены группы получили от него «абсолютное согласие на вступление в нашу организацию»³⁷. Малевичу Хармс посвятил два стихотворения (одно — на его смерть, которое читал у гроба, потом положил на гроб во время похорон). Тот, в свою очередь, проявлял интерес к «чинарям», в бытность в Польше хотел познакомить с их сочинениями польских поэтов, подарил Хармсу свою книгу с замечательной надписью «Идите и останавливайте прогресс»³⁸ и т. д. Важны для Хармса, конечно, и отношения с недавним столпом заумного футуризма — Игорем Терентьевым, хотя ближе к последнему (в ранние годы) стоял Введенский. Упомянем, наконец, что в 1940 г. Хармс знакомится с Ахматовой (предположительно, через Харджиева, с ней дружившего), с которой, опять-таки, разговаривает на равных: они читают друг другу свои произведения, и Хармс дает ей своеобразный «урок», который та с удовольствием пересказывает Чуковской: Хармс сказал, что гений, по его убеждению, должен обладать ясновидением, властностью и толковостью, из которых у Ахматовой он нашел только властность, «а вот толковости мало»³⁹. Нотки «власть имеющего» ощущаются и в письмах к Харджиеву. Включив последнего в круг близких ему людей, Хармс, парафразируя приведенные выше слова Липавского, напоминает Харджиеву, что тот сделан «из гениального теста», и ставит перед ним определенные требования, смысл которых сводится к тому, чтобы из историка литературы и искусства сделать писателя: «...пишите, пожалуйста, не письма и не статьи

Харджиев. Из последних записей (см. примеч. 16). С. 51—52. Имя Башилова много раз встречается в Дневниках Друскина, о нем пишут Л. И. Пантелеев и Вс. Н. Петров.

³⁴ Зап. кн. № 11, л. 34.

³⁵ Зап. кн. № 11, л. 18; № 16, л. 19 об.

³⁶ *Введенский А.* ПСП. Т. 2. С. 128—132.

³⁷ Зап. кн. № 8, 1927, л. 32 об. — 33.

³⁸ Надпись воспроизведена в кн.: *Даниил Хармс. Дней катыбр. Избранные стихотворения...* / Под ред. М. Мейлаха. М.: Кайенна, 1999. С. 30.

³⁹ *Чуковская Л.* Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938—1941. М.: Согласие, 1997. С. 108.

о Хлебникове, а свои собственные сочинения... есть коллекционеры своих собственных произведений, это графоманы и гении. Станьте коллекционером Ваших собственных произведений»⁴⁰.

Отъединенность Хармса проявляется и в кругу его друзей и единомышленников, не принимающих его эклектизма; в 30-е гг., когда никто уже не сбрасывал Пушкина с корабля современности, Хармс чувствовал себя наследником не только русского футуризма, но и классической европейской литературы, проявляя широту взглядов, не всегда понятную его окружению. Из «Разговоров» Липавского мы видим, что Заболоцкий подозревает его в тайном чтении Пастернака⁴¹, а из стихотворения Хармса «Олейникову» со строками: *Гомер тебе пошляк, и Гёте глупый грешник, / Тобой осмеян Дант...* легко восстановить насмешки адресата над поэтами, которых Хармс зачислил в число мировых гениев (см. выше)⁴². Введенский же по поводу Хармса замечает: «Он, видите ли, любит гладкошерстных собак. Ни смерть, ни время его по-настоящему не интересуют»⁴³. О тенденциях к распаду этого кружка, участникам которого Я. С. Друскин дал впоследствии старое имя «чинарей»⁴⁴ (тенденциях, окончательно все же не возобладавших), свидетельствуют и сложные между ними отношения — ссора Заболоцкого с Введенским, в течение некоторого периода — охлаждение в отношениях между Друскиным и Хармсом, а в начале 1935 г. Хармс отметил в записной книжке: «Противно зависеть от настроения зазнавшегося хама», добавив тайнописью: «Олейникова» (к нему же, видимо, относится и следующая за этим запись: «этот лабазник еще пробует не замечать» (значимое слово *лабазник* — снова тайнописью)⁴⁵. По поводу провоцирующей и деструктивной роли Олейникова высказывается в «Разговорах» и Липавский. О тех же «шатаниях в партии» говорят и заключительная фраза «Разговоров» Липавского — «...я пробовал сохранить слова нескольких связанных друг с другом людей в период, когда их связь стала разрушаться...»⁴⁶, и, наконец, стихотворение Хармса «Вот сборище друзей, оставленных судьбою». Что же касается круга чтения Хармса, составлявшего списки почитаемых им писателей,

⁴⁰ Письмо от 8 сентября 1940 г.

⁴¹ Липавский Л. Разговоры // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях / <Без>отв. ред. В. Н. Сажин. М.: Ладомир, 1998. Т. 1. С. 201.

⁴² Ср. у Харджиева: «Заболоцкий... сдержанно поругивал Мандельштама... Олейников Мандельштама ненавидел и о том, кого презирал, говорил сквозь зубы: — “Ему, наверное, нравится Мандельштам”» — Харджиев Н. Из последних записей (см. примеч. 16). С. 50.

⁴³ Липавский Л. Разговоры. С. 189.

⁴⁴ См.: Мейлах М. Б. К чинарско-обэриутской контрверзе // Александр Введенский и русский авангард. Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. С. 94—100.

⁴⁵ Зап. кн. № 31. Л. 16.

⁴⁶ Липавский Л. Разговоры. С. 201.

куда входят Гоголь, Прутков, Майринк, Гамсун, Эдвард Лир, Льюис Кэрролл⁴⁷, то интересы его, несмотря на известную широту, носят элитарно-лимитирующий характер. Элитарны и необычны для того времени и музыкальные вкусы Хармса, формировавшиеся, очевидно, под влиянием радикальных взглядов Друскина, приверженца добаховской музыки и Новой венской школы, сравнивавшего Шостаковича со Смердяковым, а Чайковского со Свидригайловым: романтикам, Мендельсону, Малеру и Шостаковичу Хармс предпочитает Баха, Шютца, Моцарта, Вебера.

Интересующие нас черты также можно видеть в обращении к древнейшим культурам, как древнеегипетской⁴⁸, древнеиндийской⁴⁹ и древнееврейской⁵⁰, и их реалиям, которые Хармс использовал в своем творчестве. Он тяготеет ко всяческому эзотеризму, начиная с популярных книжек по магии и оккультизму⁵¹ (кстати, Сажин, горе-издатель так называемого «Полного собрания сочинений», наивно принимает за чистую монету поверхностный интерес Хармса к эзотеризму, служивший для него средством остранения и еще одним «экзотизирующим» фактором, и постоянно ищет у Хармса знаки и символы, которых ни в тексте, ни в подтексте нет и в помине)⁵². Хармс изобретает собственный секретный алфавит (он пользуется также грузинским алфавитом) и собственные символы, как знаменитое «окно»; здесь же упомянем обозначение дней недели знаками планет, каллиграфические изыски. Это можно сравнить с принципиальным отказом от традиционной терминологии — Друскина, создававшего для своих философских исследований собственный язык и собственные термины, восходящие к простейшим указательным словам, местоимениям и простейшим детерминативам — «это», «то», «оба одно». Сюда же относится применение Хармсом старой орфографии, орфографические маньеризмы; скрывая свою аграфичность, он, характерным образом, заявляет:

⁴⁷ Зап. кн. № 38, 14 ноября 1937, 22 мая 1929, л. 1.

⁴⁸ Список книг по египтологии: зап. кн. № 31 (1934—1935), л. 6 об. Ср. № 22 (1930—1932), л. 20 об. Египтологические выписки почти полностью занимают зап. кн. № 36, без даты. Преображенные древнеегипетские реалии в наибольшей мере представлены в «Лапе» Хармса. См.: *Иванов Вяч. Вс.* Египет Амарнского периода у Хармса и Хлебникова: «Лапа» и «Ка» // Столетие Даниила Хармса. Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения Даниила Хармса. СПб.: ИПЦ СПбГУТД, 2005. С. 80—90.

⁴⁹ Упоминаются книги Рамачараки (зап. кн. № 8, 1926—1927, л. 8 об., 9 об.), Шри Рамакришна (зап. кн. № 22, л. 20 об.; № 26, 1933, л. 7—8) и др. (зап. кн. № 3, 1925, л. 10—11).

⁵⁰ См. след. примеч.

⁵¹ См., напр., список «Книги, имеющие отношение к магии» — зап. кн. № 8, л. 5 об.—6 об., 21; источники по еврейской мистике — зап. кн. № 8, л. 15—15 об.; о картах Таро — зап. кн. № 16, окт. 1928 — янв. 1929, л. 9—9 об.; № 22, л. 2 и др.

⁵² См. в этой книге: *Мейлах М. Б.* Трансцендентный беф-буп для имманентных брундесс. Рец. на: *Даниил Хармс.* Полное собрание сочинений...

«На замечание: “Вы написали с ошибкой”, — ответствуй: “Так всегда выглядит в моем написании”»⁵³.

Характерно начало «Утверждающего манифеста Даниила Ивановича Хармса, члена «основателей (sic) “Академии Левых Классиков”» и чинаря (1927):

«Я поэт, находящийся среди мне подобных, но *отличающийся от них*:
во-первых: по оценке элементов, создающих искусство
во-вторых: по созданию новой схемы искусства
и в-третьих: по своему местонахождению в этой схеме искусства» и. т. д. (курсив наш)⁵⁴.

Те же далекоидущие индивидуалистические установки Хармса, записавшего: «Я хочу быть в жизни тем же, чем Лобачевский был в геометрии»⁵⁵, могут, например, находить выражение и в шуточной регламентации облика, характера и поведения «мужчин обэриутского вероисповедания» в абсурдирующем «Суставе дозорных на крыше Госиздата»⁵⁶.

Топографической проекцией тенденции к отъединению представляется то обстоятельство, что, как и Я. С. Друскин, уезжавший из Петербурга единственный раз — в эвакуацию, Хармс, кажется, не покидал родного города, за вычетом отъезда в 1918 г. в Поволжье, где, как уже говорилось, у семьи матери до революции было имение под Саратовом — Дворянская Терешка; краткой ссылки в Курск в 1932 г. и, наконец, нигде больше не зафиксированной поездки в Москву, о которой говорит Харджиев⁵⁷. Зато, как свидетельствуют записные книжки, в своем родном городе Хармс любил гулять не только в центре, но и в окрестностях — аристократических, как Царское Село (Хармс пользуется только старым названием), Лахта, где его привлекают бывшие владения графа Стенбок-Фермора, или Острова, к тому же с соседствующей с ними экзотической *буддийской пагодой*⁵⁸.

Категория «обособления», проецируемая в область определения телесных границ, имеет для Хармса метафизическое измерение. Так, в трактате «Сабля» Хармс, определяя *границы* тела, пишет:

Теперь, когда мы стали *совсем обособленными*, почистим наши *грани*, чтобы лучше видать было, *где начинаемся уже не мы*. Почистим нижний пункт — сапоги, верхний пункт — затылок — обозначим шапочкой; на руки наденем блестящие манжеты, а на плечи эполеты. Вот теперь уже сразу видать, *где кончились мы и началось все остальное* (курсив наш. — М. М.).

⁵³ Зап. кн. № 38, <апрель?> 1937, л. 1.

⁵⁴ Минувшее. Т. 11. С. 444.

⁵⁵ Зап. кн. № 38, <22 ноября> 1937, л. 1 об.

⁵⁶ Там же. 22 мая 1929, л. 1.

⁵⁷ См. интервью Харджиева, данное И. Голубкиной-Врубель (январь 1991 г.): *Харджи-ев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 1. С. 363.

⁵⁸ Минувшее. Т. 11. С. 496 (апрель 1937).

Это подводит нас к вопросу о диалектике отъединенности / публичного самовыражения, в том числе и к вопросам, связанным со стилем одежды. Само собой разумеется, что человек «обособленный» и одеваться, и вести себя тоже должен «особым» образом.

II

Важнейшая присущая Хармсу-«денди» черта — это тотальная эстетизация жизни, пронизательно отмеченная в словах Введенского (в передаче Я. С. Друскина): «Хармс не создает искусство, а сам есть искусство», потом Харджиева: «Он был сама поэзия»⁵⁹. Подобным же образом Г. Гор, человек, от Хармса несравненно более далекий, говорит о «не написанном, но сыгранном романе, который Хармс создавал не на бумаге, а в жизни», о его игровом поведении, «превращающем обыденность в сцену»⁶⁰. Эта программа вполне соответствует дендистскому эстетизму бодлеровского толка.

Дендистская эксцентричность Хармса охватывает буквально все стороны его публичного самовыражения, начиная от избравшихся, при его деятельном участии, экзотических названий группы — от чинарей (слово, как нам удалось показать, этимологически связанное со словом «поэт»)⁶¹ и до обэриутов. Хотя Хармс никогда не провозглашал себя главой ни ОБЭРИУ, ни предшествовавших ОБЭРИУ группировок, и никогда таковым не провозглашался, совершенно очевидны его харизма, его лидерство и организующая роль во всей череде сменяющих одно другое движений, от чинарей до обэриутов. Одержимый идеей «объединения всех левых сил в искусстве», он продолжал предпринимать к этому усилия даже тогда, когда никаких надежд на такое объединение уже не оставалось.

Миная несколько проходящих названий (Радикс, Фланг Левых, Академия левых классиков и др.), в процессе мучительных поисков оформляется название ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), предложенное, по его словам, Бахтеревым: «название было признано удовлетворительным и без особого энтузиазма принято с поправкой Хармса: затушевать слово, лежащее в основе, заменив букву “е” на “э”. Так и напечатано в журнале Дома печати. Впоследствии “э” исчезло, здравый смысл победил»⁶². Смысл этой поправки, в изложении Бахтерева,

⁵⁹ Харджиев Н. И. Статьи об авангарде. Т. 1. С. 378.

⁶⁰ Гор Г. Замедление времени (см. примеч. 9).

⁶¹ См.: Мейлах М. Б. К чинарско-обэриутской контроверзе (см. примеч. 44).

⁶² Бахтерев И. В. Когда мы были молодыми: Невыдуманный рассказ // Воспоминания о Н. Заболоцком. 2-е изд., доп. М., 1984. С. 87. Когда Никита Заболоцкий почему-то утверждает, что группу «Обериу» теперь, «вопреки принятому произношению», называют Обэриу — встает вопрос: принятому кем? Произношение с мягким *б*, нормальное для аббревиатуры ОБЭРИУ, становится, однако, затруднительным во втором предударном слоге, с последующим *-ри-*, в слове обэриуты. Тот же автор приводит, со слов А. Сергеева, позднейшее, далеко ушедшее от начального, объяснение своего отца, согласно которому ОБЕРИУ означает «Объединение

остается непонятным, — «эр», название первой буквы слова «реального» (значение этого ключевого слова все еще нуждается в дальнейшем уточнении), ничего не заглушает, скорее наоборот; полагаю, что поправка Хармса объясняется теми же мотивами, какими он руководствовался при выборе псевдонима (о чем ниже) — сделать слово возможно более экзотичным и выразительным.

Существует прелестный фрагмент Хармса, посвященный выбору «названия», где участники предлагают, одно за другим, «Ныпырысытет», «Краковяк», «Студень», «Мой совок», «Вершина всего», «Глицериновый отец», «Мортира и свеча»⁶³; очевидно, что «названия» здесь подобраны Хармсом по признаку «неподходящести», однако смысл названия «Вершина всего» неожиданно совпадает со значением «акмэ», «акмеизма». При прочтении по-немецки, слово ОБЭРИУ тоже можно разложить на *Ober-iu*, «высшее иу», как *Oberschicht* — ‘высший свет’. Частичной анаграммой ОБЭРИУ является и *уробор* — алхимический символ (змея, кусающая свой хвост), начертанный Хармсом в записной книжке (№ 8, л. 48), в сопровождении исходного слова *ὄροφóρος*, написанного греческими буквами и завершающего перечисление нескольких имен собственных, которые он пробует разлагать на составные элементы (эта запись следует вскоре за записанным, двумя страницами раньше, словом *ποιήτης* — *поэт* — см. выше, однако датируется февралем — мартом 1927 г., т. е. больше чем за полгода до ОБЭРИУ). Первоначальная же форма аббревиатуры ОБЭРИУ дважды зафиксирована как ОБЭРИО в календаре «Афиш Дома печати» (1928, № 1); *у*, по преданию, возникло под влиянием известного вопроса-ответа «Почему?» — «Окончание на *у*»; согласно же другому объяснению, «буква “*у*” добавлена в нарушение обычной логики аббревиатур — как элемент игры, вместо принятого для <названий> литературных движений “-изма”» (Энциклопедия «Кругосвет», интернетная версия). Наконец, в письме от 21 июля 2005 г. А. Кобринский высказал мнение, что *у* взято из слова «искусства», уже представленного в аббревиатуре гласным *И*. Так или иначе, хотя форма аббревиатур языковым нормам не подчиняется, в русском языке нет исконных существительных, которые оканчивались бы на *-у* и тем более на *-иу*, что не могло не придавать этому примечательному слову дополнительный острый колорит.

Любопытно, что значение полного названия «Объединение реального искусства» может интерпретироваться двояко: в обычном смысле — как «объединение [представителей] реального искусства», однако слово «объединение» можно понимать и как обозначение объединяющего действия, что следует связать с идеей «объединения всех левых сил в искусстве», которой одержим был Хармс. В период же, когда оформлялась группа (конец 1927 г.), в записных книжках Хармса проскальзывают советизирующие наименования *Обэрэриу* «Объединение работников реального искусства» и *Обэрэлиу*: в последнем *эл* недвусмысленно указывает

единственно реалистического искусства». См.: *Никита Заболоцкий. Жизнь Н. А. Заболоцкого*. М.: Согласие, 1998. С. 120.

⁶³ *Введенский А.* ПСП. Т. 1. С. 24.

на отвергнутый вариант «Объединение работников литературы» или, напротив, «Объединение реальной литературы».

Еще более выразительное название членов ОБЭРИУ — *обэриуты* — объяснялось по аналогии с «именованиями по принадлежности к народам, как телеуты или алеуты»⁶⁴ (благодаря комедии Грибоедова, где оно отнесено к «Толстому-американцу»), последнее наименование укоренилось в литературной традиции) — добавим: якуты, тангуты, арнауты, ламуты, а также еще и лилипуты (ср. свифтовское же название «Лапута»). Заметим, наконец, что коннотация этой достаточно редкой концовки слова мотивирована созвучием со словами *плут*, *шут*, *баламут*, *шалопут*, семантика которых вписывается в комплекс ассоциаций, связанных с «обэриутством»; другие слова с той же концовкой являются экзотизмами (*марабут*(*m*), *кунжут*, *грейпфрут*, *шкафут*), третьи — латинизмами (*статут*, *атрибут*, *институт*), что могло представлять для Хармса, латинизмы культивировавшего, особую ценность. Так или иначе, слово *обэриут*(*ы*) (как, впрочем, и слово *чинари*) освящено поэтическим употреблением у Хармса:

А ныне пять обэриутов,
еще раз повернувшие ключ в арифметиках веры,
должны скитаться меж домами
за нарушение привычных правил рассуждений о смыслах.
(«Хню», 1931)⁶⁵

Огромный интерес представляет собственный псевдоним Хармса, со всевозможными его игровыми модификациями — *Хормс*, *Ххармс*, *Ххоермс*, *Хаармс*, *Хабармс*, *Чармс*⁶⁶, и с заложенным в нем противопоставлением русского — иноязычному, «обычного» — экзотическому. Эта реально существующая фамилия встречается в Северной Германии, в Голландии и в США. В Бремене ее можно увидеть на вывесках магазинов; в эпоху классицизма известна семья немецких граверов, также носивших эту фамилию, а в XIX в. — проповедник Клаус Хармс. Личные имена *Harm*, *Harme* известны в древних германских языках и сохранились, утратив значение, в языках немецком (*Harm*, а также в составных *Harm-Bastian*, *Harm-Dieter* и др., а также *Harms*) и голландском (*Harm*, *Harman*, *Harmen*, *Harmens* — это последнее имя носил Рембрандт), а образованные от них фамилии присутствуют едва ли не во всех германских языках. Популярные ономастические

⁶⁴ *Заболоцкий Н. А.* Огонь, мерцающий в сосуде... / Сост., жизнеописание, примеч. Никиты Заболоцкого. М.: Педагогика-пресс, 1995. С. 85.

⁶⁵ *Даниил Хармс.* Дней катыбр. С. 200.

⁶⁶ См. список вариантов (к сожалению, часто сопровождающихся непроверенными или фантастическими сведениями) в интернетной статье: *Остроухова Е., Кувшинов Ф.* Псевдонимы Д. И. Хармса // URL: <http://litgos.narod.ru/data/000005.htm>. Так, датировка Хармсом одного из текстов церковным праздником — «Вера, Надежда, Любовь, София», т. е. 17/30 сентября, комическим образом принята за «вариант псевдонима, значительно насыщенный религиозными концептами!» См. подробнее нашу статью «Хармс / Чармс» в этой книге.

словари считают имя *Harm* усеченной формой имени *Hermann*, ‘воин’, однако имя это, как сказано, засвидетельствованное уже в древних германских языках, восходит к индоевропейской основе *k'ormo-* со значением ‘горе, печаль’ (ср. русск. *срам*); негативные значения заставляют предположить, что имя это первоначально давалось незаконнорожденным детям или при трудных родах, и т. п. Нелепо-претенциозные фантазии В. Сажина, возводящего имя Хармс одновременно к санскритскому *dharmā* и к древнееврейскому *hērem* (последний язык он именует «ивритом»), серьезно рассматриваться не могут. Можно предположить, что Хармс встретился с этим именем еще в 1915—1918 гг., когда учился в Петришуле и находился в сфере немецкого влияния. Более того, одна из преподавательниц Петришуле носила вариант той же фамилии — Хармсен⁶⁷.

Имя *Хармс* поэт осмысляет, подключая к нему область негативных значений немецкого слова высокого стиля *Harm* — ‘грусть, скорбь, печаль, обида’: «Вчера папа сказал мне, что пока я буду Хармс, меня будут преследовать нужды»⁶⁸. Другая область значений связывается с поздней и гораздо более редкой формой *Чармс*, хорошо известной благодаря автокомментарию Хармса в передаче Алисы Порет (известная записка на билете, переданная им на концерте Алисе Порет — «“Д. И. Хармс меняет фамилию на Чармс”: мне он объяснил, что по-английски Хармс значит — несчастье, а Чармс — очарование, и что от одной буквы зависит многое»)⁶⁹. Переиначивая изначальный псевдоним, Хармс связывает его с английским *charm-s*. Через старофранцузский язык это слово восходит к латинскому *cartmen* — ‘магическое заклинание’, впоследствии ‘песнь’, ‘стихотворение’ (в немецком и в русском языках соответствующие слова *Charme* и *шарм* заимствованы, как и в самом английском, из того же французского). Таким образом, как и в случае со словом *чинарь*, которое *Чармс* частично анаграммирует, от него протягивается нить к *поэзии* в ее древнейшей, можно сказать, изначальной ее форме.

В позднейшем осмыслении псевдонимов Хармса подлинные немецкие истоки вытесняются, и даже псевдоним *Хармс* начинает восприниматься, как «англизированный», как мы это видим в писавшихся в 1983 г. воспоминаниях Лидии Жуковой, сестры Сергея Цимбала, которая связывает его с «дендистским» обликом поэта.

Именно Л. Жукова впервые, кажется, связала с дендизмом наиболее заметный пласт эксцентричного (в декадентском варианте) самовыражения Хармса, а именно его облик чинарского и обэриутского времени, многократно описанный в мемуарах: гольфы, длинный сюртук, кепи, в приложение к ним — трубка, трость, одно время — собачка с англизирующим именем Кэпи (по воспоминаниям Г. Гора, «из бокового кармана пальто выглядывала голова маленькой комнатной собачки.

⁶⁷ Белодубровский Е. Даниил Хармс и Елизавета Хармсен // Вечерний Петербург. 1995. 24 апреля.

⁶⁸ Зап. кн. № 38, 23 или 24 декабря 1936 г., л. 1 об.

⁶⁹ Порет А. И. Воспоминания о Данииле Хармсе (см. примеч. 32). Слово *Harm* имеет в английском языке ту же форму, что и в немецком.

Эта деталь воспринималась как органическая часть его странного облика»⁷⁰. Лидия Жукова пишет: «Хармс... не только взял себе *англизированный* псевдоним... он и одевался “как денди лондонский”. Этих *настоящих денди* он никогда не видал, пришлось самому придумать себе нечто “лондонское”. Он носил короткие серые гольфы, серые чулки (увы, из грубой вигони), серую большую кепку»⁷¹. В таком виде Хармс изобразил себя на письме Введенскому, обнаруженном нами в 1968 г. в бумагах, сохранившихся в Харькове у его вдовы; с тех пор письмо много раз воспроизводилось. Экстравагантный облик Хармса засвидетельствован уже в 1925 г.: «соученица Хармса вскоре после окончания школы видела, как “он шел по Невскому проспекту в невообразимом костюме с большим искусственным цветком, прикрепленным сзади на странного вида кофте”»⁷². Дендистское внимание к одежде заметно в характерном эпизоде из воспоминаний Г. Н. Матвеева (брата поэта Венедикта Марта), относящихся еще к 1924 г., когда он работал на фабрике и учился на рабфаке: «Когда я первый раз пришел к Даниилу, он, взглянув на мой костюм, сказал: “плохой”, вынул из комода лучший, сказал: “Носи на здоровье” и предложил сходить в Филармонию на выступление известного пианиста»⁷³. Повторим, однако, что внимание это, связанное у Хармса с категориями «обособления» и определения телесных границ, имеет и метафизическое измерение (см. выше). Так, в трактате «Сабля» Хармс, определяя *границы* тела, пишет:

Теперь, когда мы стали совсем обособленными, почистим наши грани, чтобы лучше видать было, где начинаемся уже не мы. Почистим нижний пункт — сапоги, верхний пункт — затылок — обозначим шапочкой; на руки наденем блестящие манжеты, а на плечи эполеты. Вот теперь уже сразу видать, где кончились мы и началось все остальное.

Интерес к костюму прослеживается и по записным книжкам Хармса. Некоторые записи обнаруживают предпочтение стилю одежды в лучших дендистских традициях «заметной незаметности»⁷⁴. Таков отрывок «К искусству одеваться» (возможно, представляющий собой выписку):

⁷⁰ Гор Г. Замедление времени (см. примеч. 9). Еще одно, тоже позднейшее (1984) воспоминание К. Минца, участника кинематографической секции ОБЭРИУ: «высокий, долговязый, с весьма серьезным лицом и с тросточкой, увенчанной старинным автомобильным клаксоном с резиновой черной “грушей”. Он невозмутимо шагал с дымящейся трубкой в зубах, в коротких штанах с пуговичками пониже колен, в серых шерстяных чулках, в черных ботинках. В клетчатом пиджаке. Шею подпирал белоснежный твердый воротничок с детским шелковым бантом. Голову молодого человека украшала пилотка с “ослиными ушами” из материи» (Минц К. Обэриуты // Вопросы литературы. 2001. № 1).

⁷¹ Жукова Л. Обэриуты // Театр. 1991. № 11. С. 8.

⁷² Цит. по: Крусанов А. Хроника... (см. примеч. 10)

⁷³ Цит. по: Даниил Хармс. Полет в небеса. Л., 1991. С. 539.

⁷⁴ См.: Вайнштейн О. Денди. С. 145.

Покрой одежды, как у мужчины, так и у женщины, должен быть всегда прост. Каждый лишний кусочек материи, служащий к украшению, должен быть строго продуман, и всё же лучше, если его нет. На платье не должно быть ни одной лишней складочки или пуговицы. Всё что может быть прямо, не должно быть косо. На женщине платье должно подчёркивать её бёдра и грудь, на мужчине — широкие плечи, грудь и сильные ноги.

Однако, некоторая сложность костюма допустима, но отнюдь не в мелкой отделке, а в крупных размерах. Так напр., вполне хорошо на мужчине несколько разноцветных жилетов, или пелерина или особая блуза на даме. Украшение в виде браслет и колец бывает тоже очень хорошо.

А в предшествующем отрывку фрагменте, классифицирующем явления по принципу «хорошо» и «плохо», в первую рубрику занесено «Платье — простое, удобное, подчеркивающее силу в фигуре», во вторую — «Платье модное, с мелкими штучками в виде отделки, с претензией на роскошь»⁷⁵. В другом подобном списке («Вот что плохо») упоминаются «косые карманы, широкие лацканы на мужских пиджаках»⁷⁶. По поводу же обуви (по-видимому, недавно купленной — на той же странице, в списке покупок, наряду с достаточно дорогим «костюмом», «чул. подв.», «2 рубашками», «сер. брюками» и перчатками упоминаются «сапоги») Хармс замечает:

Тонкую кожу опасно покупать. При сгибе не остается морщин. Шивка сделана аккуратно.

Важно, что не гвозди, а прошито ниткой.

Двойная подошва⁷⁷.

Вспомним Браммела, который заставлял слугу чистить не только сами сапоги, но и их подошвы, а на вопрос о чем-то фраке или туфлях отвечает: «По-вашему, это называется фрак?» или «Разве это туфли? Скорее это домашние тапки»⁷⁸.

Не где-нибудь, а в ссылке Хармс составляет огромный, разумеется воображаемый, вполне дендистский список предметов гардероба и обихода, куда, среди прочего, входят три черных костюма, три серых (дымчатых), серая куртка с короткими штанами и жилетом, полосатый и три белых жилета, 4 пары чулок, «6 бел. рубаш.» и «3 цветн. с воротом, шелковистых», «4 крах. воротнич.», шляпы темная и светлая, «3 пар. перчаток» и т. п.; не забыты «булавки в галстук, запонки, бритва жилл... золот. хроном. с черн. цепочк., кольцо, 2 трубки... 2 мундшт. янтарных», наконец, охотничьи принадлежности⁷⁹. В записных книжках встречаются записи:

⁷⁵ Зап. кн. № 30, л. 8—8 об. Ср., в шутовском контексте, о Шварце, как раз одевавшемся «хорошо»: «встретил... Шварца, который, как всегда, был одет плохо, но с претензией на что-то» («Однажды я пришел в Госиздат...»).

⁷⁶ Зап. кн. № 38, л. 1.

⁷⁷ Зап. кн. № 14, 1928, л. 27.

⁷⁸ Вайнштейн О. Денди. С. 86.

⁷⁹ Зап. кн. № 22, авг. 1932, л. 18.

перед новым, 1930 г. «отдать в стирку высокий воротничок»⁸⁰ — деталь туалета, в эпоху раскулачивания, чисток и индустриализации вызывающе щегольская. Еще один список, более полный (из 26 позиций), составленный летом 1933 г., включает фрак, множество костюмов, в т. ч. из чертовой кожи, 3 пары белых брюк и пестрые клетчатые, несколько пальто, в т. ч. «демисезонное черное, с барх. воротником». Хотя мы еще далеки от 31 жилета, одновременно заказанных Бальзаком (мечтавшего их иметь 365, по числу дней в году, сколько молва потом приписывала Кузмину)⁸¹, перечислено множество жилетов, пестрых и белых, а также в составе костюмов. Упомянуто 12 пар шерстяных чулок четырех цветов и «12 пар летних чулок с тем же распределением окраски», 5 видов гетр, краги черные и коричневые, и 10 видов обуви, в т. ч. «чёр. бот. парад., чёр. бот. высок. качества, черн. туфли лаков., черн. туфли высок. качества, желт. бот. без носка на толстой рез. подошве». Немного ниже — списки двадцати пар различных перчаток (кожаных, лайковых и т. д.) и восьми видов головных уборов: фетровые шляпы разных цветов, цилиндр, котелок, кепка и фуражка⁸². Еще в одном списке число воротничков доходит до трехзначного, галстуков до 24, пластронов до 12, а перед этим упоминается «синий сафьян. портфельчик с деньгами. Совзн<аков> — 50 000 руб., \$ — 1000» — и этот мифический портфельчик должен быть не просто из сафьяна, а непременно из *синего*!⁸³

Противопоставляя Введенского Хармсу по принципу «безбытности» — «бытности», в очерке «Чинари» Друскин говорит о внимании последнего к быту, предметам обихода, деталям обыденной жизни. Помимо рефлексий по поводу одежды, любимым занятием Хармса, жившего в единственной комнате, было «вычерчивать квартиры»⁸⁴, конечно воображаемые: «С давних пор я люблю мечтать: рисовать себе квартиры и обставлять их. Я рисую другой раз особняки на 80 комнат, а в другой раз мне нравятся квартиры в 2 комнаты. Сегодня мне хочется иметь такую квартиру». Далее следуют два зачеркнутых плана⁸⁵. На другом плане, датированном 18 октября 1928 г., помимо кабинета, столовой, спальни, кухни, коридора, ванной и ватерклозета, присутствуют *комната для прислуги*, «*В. К. для прислуги*» и «черный ход», очевидно, для нее же. Этот план — в окружении двух таких же воображаемых проектов: ему предшествует список часов из восьми позиций,

⁸⁰ Зап. кн. № 17, 1928, л. 88 об.

⁸¹ См.: *Вайнштейн О.* Денди. С. 516. Хармс упоминается в этой книге как раз именно в связи с экстравагантным жилетом (с. 522).

⁸² Зап. кн. № 26, л. 14 об. — 18.

⁸³ Зап. кн. № 27, 1933, л. 29.

⁸⁴ «Сидеть бы в своей комнате, знать, что ты совершенно обеспечен и вычерчивать квартиры!» — зап. кн. № 38, 4 октября 1937, л. 1 об. Ср. в «Разговорах» Липавского: «У меня привычка каждый раз перед сном рисовать планы воображаемых квартир и обставлять их мебелью».

⁸⁵ Дневник. Запись 25 ноября 1932.

по-видимому, для той же квартиры (часы колонкой с книжечками, кабинетные часы с пьесами, столовые часы, стоячие, с германцами, большой кухонный будильник, маленький будильник, часы — шарик — луна), а следует за ним зашифрованный проект бюджета на 900 рублей (заметим, что жалование советского служащего составляло 30—40 рублей): хозяйство — 100 руб., столько же — стол, жалование прислуги — 25, швейцара и дворника — 10, наконец, мелочи — 20, всего 255 руб. (Хармс ошибочно сосчитал 245). Далее следуют графы: «Эстер — 100, мне (?)00», — простейший подсчет показывает, что «мне» остается 645 рублей⁸⁶. Встречаются и дендистские гастрономические замечания: «Ел сегодня английский ванильный мусс и остался им доволен»⁸⁷.

Характерен фрагмент «О коллекционерстве», в котором Хармс присоединяется к принципу «приобретать вещи *по своему вкусу и желанию*, независимо от их объективной ценности, редкости и качества» (курсив наш. — М. М.)⁸⁸. В высшей степени характерен достойный героев Гюисманса и Уайльда (за вычетом безденежья) эпизод, когда, располагая 10 рублями и заняв еще 60, Хармс с Мариной Малич, возвращаясь с прогулки (все к той же буддийской пагоде!), заходят в комиссионный магазин и видят там «фисгармонию Шидмейера, двухмануальную, копию с (sic) филармонической. Цена 900 рублей *только!* Но полчаса назад ее купили!» (курсив наш. — М. М.). Попутно Хармс видит «у Alexandr'a замечательную трубку». Хармс выясняет, кто купил фисгармонию, едет по указанному адресу, но перекупить ее не удается⁸⁹.

Дендистский *image* Хармса включает также его экстравагантные жесты — палец, который подносился к носу, и, в какой-то мере, тик, который Хармс называл «зайчиками», в широком же смысле — его поведенческие модели, опять-таки многократно описанные в мемуарах, в том числе Л. Жуковой: «То и дело он прикладывал к кепке пальцы, когда здоровался со встречными столбами... И делал это с той *важной серьезностью*, которая не позволяла никому из нас хмыкнуть или вообще как-то реагировать на эту *подчеркнутую вежливость* по отношению к неодушевленным, впрочем, для него, быть может, и одушевленным, невским фонарям» (курсив наш. — М. М.)⁹⁰.

Следующий уровень — это художественные обэриутские перформансы, с их провоцирующим, нарушающим общественные условности характером (их не всегда возможно отделить от поведенческих проявлений). Отнюдь не в советского типа учреждении, а в Институте истории искусств, с его замечательным составом старых профессоров, где учились Хармс и Бахтерев, вывешивается объявление «Вечера

⁸⁶ Зап. кн. № 16, 1928, л. 20—20 об. Другие планы квартир — в зап. кн. № 15, 16, 18 и др.

⁸⁷ Зап. кн. № 25, л. 15. Ср. ниже: «Пил морс, ел шоколад».

⁸⁸ Минувшее. Т. 11. С. 508.

⁸⁹ Минувшее. Т. 11. С. 444 (апрель 1937).

⁹⁰ Жукова Л. *Loc. cit.*

в трех покусах. Василий Обэриутов» с эпатирующей датой: «12 Деркаребаря 1928 года»⁹¹. Наряду с дошедшими до нас описаниями вечера ОБЭРИУ, когда Хармс сидел на одном из шкафов, оставшихся от декораций к Терентьевскому «Ревизору», мы располагаем зафиксированными в записных книжках Хармса многочисленными проектами других обэриутовских выступлений, как «вечер в пиджаках или в колпаках»; на одном из таких вечеров с «конферансье... в мантии... с жезлом» предполагалось «есть суп, пить фиолетовую и зеленую жидкость»⁹²; «На диспуте: Усы углем. Есть суп» (запись 10 ноября 1928), а в ресторане, заказав кофе с огурцами, огурцы резать ножницами, подвязывать салфетки и кормить друг друга, всем вместе заикаться. Приведем следующий план, занесенный в записную книжку Хармса:

«Программа Ритуала “Откидыванья”:

1) Молчание 10 мин.

1) Собаки 8 мин

3) Приколачивание гвоздей 3 мин

4) Сидение под столом и держание Библии 5 мин

5) Перечисление святых

6) Глядение на яйцо 7 м.

Паломничество к иконе

Чинарь александр введенский (sic) исполнить сие обязуюсь

Чинарь Даниил Иванович Хармс мимо не прохожу всуе

Ритуал происходит в тюлевых масках»⁹³.

Все подобные эскапады, как единогласно свидетельствуют мемуаристы, Хармс осуществлял, сохраняя, в лучших дендистских традициях, совершенно невозмутимый вид (ср. немного выше, в воспоминаниях Л. Жуковой о «важной серьезности», с какой Хармс здоровался со столбами)⁹⁴. Здесь же упомянем розыгрыши, которыми Хармс занимался в кругу своих друзей, некоторые из которых описывают Н. И. Харджиев, художница Алиса Порет, Г. Гор⁹⁵, шире — тотальную игровую установку в жизни и творчестве. Здесь же упомянем задуманный Хармсом в 1936 г. рукописный журнал «Тапир»⁹⁶ и основанный им около 1940 г. «Орден равновесия

⁹¹ Александр Введенский. ПСП. Т. 1. С. 26.

⁹² Зап. кн. № 15, 1928, л. 4—4 об.

⁹³ Зап. кн. № 8, л. 21.

⁹⁴ Ср. три знаменитых принципа классического английского дендизма: «Ничему не удивляться» (*nil mirari*); «Сохраняя бесстрашие, поражать неожиданностью»; «Удаляться, как только достигну впечатление». См.: *Вайнштейн О.* Денди. С. 19, 144, 173, 183, 232—233. Об «обаянии невозмутимости» у Бодлера см.: Там же. С. 376—377.

⁹⁵ *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде (см. примеч. 57). Т. 1. С. 378—379; *Харджиев Н.* Из последних записей (см. примеч. 16). С. 49—62; *Порет А. И.* Воспоминания о Данииле Хармсе (см. примеч. 32); *Гор Г.* Замедление времени (см. примеч. 9). См. главу о розыгрышах в кн.: *Вайнштейн О.* Денди. С. 250—266.

⁹⁶ См.: *Минувшее.* 1991. № 11. С. 576—577.

с небольшой погрешностью», куда он успел принять Друскина и Харджиева, сохранивших рисованные Хармсом удостоверения — небольшие, в духе того времени, «членские билеты» с гербом Ордена, в правом нижнем поле которого также изображен тапир; это экзотическое, излюбленное обэриутами, носящее экзотическое же название животное, типологически под стать знаменитой черепахе графа де Монтескью-Фезансака — Дез Эссента Гюисманса, инкрустированной драгоценными камнями. Весьма необычна история названия Ордена, восходящая к философской формуле Друскина *некоторое равновесие с небольшой погрешностью*. Формула эта в переводе на латинский язык — *quaedam aequilibratas cum peccato parvo* — распевалась в его кругу на мотив польки. К ней самой и к стоящим же за ней идеям и представлениям Хармс возвращается не только в своих записях, но и в тюремных бредах, что послужило одним из мотивов признания его сумасшедшим и заключения в тюремную психиатрическую больницу.

Переходя, опять-таки, на следующий уровень, мы должны будем обратиться уже к элементам художественной системы Хармса, включающим унаследованную от футуризма заумь, а также к собственно обэриутским понятиям (абсурд, бессмыслица, аннигиляция сюжета, обэриутское остранение и мн. др.). И заумное словотворчество Хармса (заумные пассажи в «Комедии города Петербурга», «Елизавете Бам» или «Лапе», или такие слова, как *Малгил* — название магической книги, или как «дней *катыбр*», известный только поэтам — собственная магия этого сочетания позволила нам когда-то избрать его названием для книги избранных стихотворений Хармса); и фантастические модификации слов (*келасóф* vs. философ, *кухаркю* vs. кухарка — с восхитительным мягким [к] перед ударным ю — Хармс, как и Введенский, наделивший одного из женских персонажей именем *Кяля*, чутко уловил неопределенный фонологический статус этой фонемы в русском языке); и имена *Хню*, *Агалтон*, *Селлей* и даже *Фефюля* (ласкательное имя, изобретенное для Марины Малич), и неологизмы *свидригал*, *плекхаризиаст* или таинственный *лобарь* (который с самого утра безуспешно ищет некий Окунев, и никто не может ему дать никакого совета), — поражают своей лингвистической безусловностью и свидетельствуют о необычайно тонком языковом чутье, несущем в себе неуловимый оттенок дендизма⁹⁷. Ту же чуткость Хармс проявляет и в оценке языка чужих произведений, занося в записные книжки языковые и поэтические удачи своих коллег (чаще всего Введенского): так, начав читать рассказ Бунина «Сто восемь», он замечает: «Сразу неприятно бросилось (sic) слово “кузня”»⁹⁸.

⁹⁷ О дендистской приверженности к лингвистическим играм свидетельствуют дошедшие до нас афоризмы исторических денди и, косвенно, наделенные такой приверженностью литературные персонажи. См.: *Вайнштейн О.* Денди. С. 176, о неприемлемой вычурности речи — с. 183, на примере Пелама — с. 217

⁹⁸ Зап. кн. № 25, л. 12.

К сожалению, за почти полным отсутствием материала, не могут быть изучены модели произношения в русле дендизма (Н. С. Трубецкой пишет в «**Основах фонологии**» об особенностях произношения «светского пшюта» лишь как о не фонологических). Пользуясь аграфичностью Хармса, очень часто писавшего «как слышится», было бы захватывающе интересно попытаться реконструировать особенности его произношения, как это делается, например, в диалектологии, когда фонетика, скажем, средневекового диалекта восстанавливается по графике рукописей. Как читал свои стихи Введенский — «без выражения», с выделением релятивных слов, — показывал Друскин. А *grigi*, внеэмоциональной должна была и манера чтения Хармса, начинавшего как «чтец-декламатор», однако в позднейших своих записях отвергавшего манеру чтения профессиональных актеров: «Яхонтов встает и читает стихи. Он читает Державина. Читает очень плохо, но декламаторски и культурно» (запись в Дневнике от 28 ноября 1932 г.). **Уникальным свидетельством служит пассаж** в воспоминаниях Климентия Минца (см. примеч. 70): «**“Хар-р-р-ашо!”** — воскликнул Хармс. (“Хорошо” он говорил через “а” и много “р”.)»

III

Не вполне классической, но все же дендистской чертой (речь идет о позднейшей, декадентско-богемной разновидности дендизма) можно считать многочисленные и легкие победы над женщинами, о чем мне рассказывала вдова Хармса Марина Малич, которой это конечно же причиняло страдания. Характерным образом, женщины, влюбленные в Хармса, ему в тягость («И скоро я совсем разлюбил ее, как раз тогда, когда она полюбила меня») ⁹⁹, а актрисе Клавдии Пугачевой Хармс предпочитает писать философско-эстетические письма. Восхищенный *Frau Renée* (художницей Рене Рудольфовной О’Коннель-Михайловской), которая поит его чаем, Хармс не забывает отметить: «Мы пили чай из хороших чашек» ¹⁰⁰. Чисто дендистская модель поведения стоит за записью о том, как, проведив до дому *Frau Renée*, Хармс в два часа ночи заходит к ней за папиросами, ибо у него кончился табак: «Она предлагала мне остаться пить чай, но я боялся, чтобы она не подумала, что я имею на нее какие-нибудь виды, ибо я такие виды на нее имел» ¹⁰¹.

Еще одна черта сходства Хармса с героем Гюисманса (и типологически — с Оскаром Уайльдом и его героем Дорианом) — его шокирующие сексуальные предилекции, им самим воспринимаемые как данность (шокирующий эффект производят не столько они сами, сколько настойчивое стремление их фиксировать, что вписывается в намеченную в романтизме, потом обозначившуюся в эпоху символизма диалектику «низкого» и «высокого» — бодлеровского, потом уайльдовско-дориановского толка). Разрываясь, по интерпретации Друскина, между «Афродитой

⁹⁹ Дневник. Запись от 10 сентября 1933 г.

¹⁰⁰ Там же. Запись от 22 ноября 1932 г.

¹⁰¹ Там же. Запись от 10 сентября 1933 г.

земной» (Эстер и ее случайные двойники), с ее притягательными для Хармса, но отталкивающими для (не)вольного читателя / свидетеля атрибутами, и «Афродитой небесной», Хармс в обоих браках был несчастлив. По поводу Эстер — жены, для «денди» явно не подходящей, он, среди прочего, записывает: «Всё, что она говорит, мне неприятно, глупо и *плохого тона*, но ведь вот люблю ее, несмотря ни на что! ... У Эстер очень истасканный и развязанный (sic) вид. ... “Боже!” — сказал я тогда. “Какая у нее блядская рожа!”»¹⁰². Между тем две его жены тоже были дамами с экзотическими (в советских условиях) корнями. Эстер Русакова, репатриантка из Франции (которую Хармс, по словам Харджиева, представлял знакомым как самую глупую женщину на свете), была дочерью анархо-коммуниста, в 1937 г., год спустя после развода с Хармсом, она была репрессирована (подробнее о ней и ее семье см. с. 641 этой книги) Его вторая жена Марина Малич, наоборот, по матери происходила из аристократической семьи Голицыных, а через своих своих родственников Ржевуских (М. Н. Ржевуская, **вышедшая замуж за Вс. Петрова**, приходилась ей троюродной сестрой) находилась в родстве с Каролиной Собаньской и с Эвелиной Ганской. Брошенная матерью, эмигрировавшей во Францию сразу после ее рождения, она в немыслимых условиях послереволюционной России получила французское воспитание своей бабушки, княгини Голицыной, что спасло ее в немецком плену, откуда она смогла добраться до Парижа. Дальнейшая ее история еще более экзотична: выйдя замуж за своего отчима, она уехала с ним в Венецулу, где я встретался с ней осенью 1997 г.

Дендистский код поведения включает фланирование, описанное в повести Хармса «Старуха» и многочисленных фрагментах. Пользуюсь случаем заметить, что, хотя мотив дендистского фланирования достигает наивысшего выражения у Бодлера¹⁰³ — не столько в «Цветях зла», сколько в «Стихотворениях в прозе», — традицию эту лансировал в «Записках одинокого мечтателя» Руссо, у которого, сквозь сентименталистские излияния, просматриваются элементы, сродные дендизму, включающие мотивы оценивающего наблюдения, демонстрации себя, а также эротические мотивы (поиски, а иногда и встречи с прекрасными незнакомками, нередко принимающие неожиданный оборот). Фланирование, включающее поиски знакомств с женщинами, привлекательными для Хармса, многократно описано в его записных книжках: «Шел по Невскому, зашел один в “Аврору”, потом в “Солейль” (sic). <...> Пил морс, ел шоколад». В списке «Что я люблю», примыкающем к списку «Что меня интересует» в дневнике 1933 г., **большое место** занимает фрагмент: «Люблю гулять пешком в Петербурге, а именно: по Невскому, по Марсову полю, по Летнему саду, по Троицкому мосту. Люблю гулять

¹⁰² Дневник. Записи от 23—28 ноября 1932 г.

¹⁰³ См. главу «Дендистские прогулки, или О прелестях фланирования» в кн.: *Вайнштейн О.* Денди. С. 307—323; о дендистском взгляде и выставлении себя напоказ см.: Там же. С. 284—290, 302—303; о фланировании в русской традиции и как литературном мотиве у Гоголя и Гончарова — Там же. С. 502, 513.

в Екатерининском парке Царского Села. Люблю гулять возле моря, на Лахте, в Ольгино, в Сестрорецке и на Курорте. Люблю гулять один»¹⁰⁴. Наблюдение за окружающими, характерное для фланирования дендистского толка, остранено в записи: «Сидя в Александровском парке, *наблюдал народ* и заметил, что гуляющая публика ходит в разных направлениях»¹⁰⁵ (ср. хармсовский титул заумного периода — «чинарь-взиральник» и термин «взирь-заумь»; в цитированных мемуарах Л. Жукова говорит о глазах Хармса — «серых, напряженных, *изучающих*») ¹⁰⁶. Остранено и выставление себя напоказ (на Петропавловском пляже): «Я лежу <на шезлонге?> зелено-алого цвета, если я был бы ярко-зеленый, было бы красивее... так приятно лежать на солнце... а я, возможно, просто очень эротичен!»¹⁰⁷. Доведенный до предела мотив самодемонстрации, в сочетании с эпатажем, проявляется в зафиксированных Хармсом в его бумагах сеансах эксгибиционизма, когда он в обнаженном виде прохаживался перед окном своей комнаты, что вызвало протесты невольных зрителей: «Подошел голым к окну. Напротив в доме кто-то возмутился, думаю, что морячка. Ко мне ввалился милиционер, дворник, и еще кто-то. Заявили, что я уже три года возмущаю жильцов в доме напротив. Я повесил занавески»¹⁰⁸.

Среди характерно дендистских черт — эпатирующие декларации Хармса по поводу нелюбви к детям и старикам: «Травить детей — это жестоко. Но что-нибудь ведь надо же с ними делать?»; «Я не люблю детей, стариков, старух и благоразумных пожилых»¹⁰⁹; впрочем, все в том же списке под названием «Что меня интересует» упомянуты «добрые старушки *из хорошего дома*». Тут же упомянем его антигигиенические установки (как бы антидендистские, и потому «дендистские») — ненависть к бане, эксплицированная в тексте «Баня — это отвратительное место» (13 марта 1934) и мотивированная ее утилитарностью и антиэстетичностью, но также и ее демократичностью¹¹⁰. А по рассказу Е. В. Сафоновой, в ссылке Хармс заявил, что не будет мыться, пока его не освободят. С теми же героями Гюисманса и Оскара Уайльда Хармса объединяет обращение (впрочем, эпизодическое) к наркотикам (нюханье эфира)¹¹¹, а с современниками-«денди», как Валентин Стенич (упомнавшийся выше в одном из цитированных фрагментов) или Н. Н. Пунин, а до этого Н. Гумилев, — бравада, несмотря

¹⁰⁴ Первая запись — 7 июня 1929; список — Минувшее. Т. 11. С. 473 (1933).

¹⁰⁵ Зап. кн. № 25, 1933, л. 13.

¹⁰⁶ Жукова Л. *Loc. cit.*

¹⁰⁷ Зап. кн. № 26, 1933, л. 14.

¹⁰⁸ Зап. кн. № 38, запись 20 марта 1938 г., л. 1.

¹⁰⁹ Минувшее. Т. 11. С. 503 (1937—1938).

¹¹⁰ В «Разговорах» Липавского Хармс несколько раз поясняет свою нелюбовь к бане. В «Разговоре купцов с банщиком» (*Введенский А.* Некоторое количество разговоров, 8) inferнальная баня, в соответствии с традиционными представлениями, — место, как и у Хармса, демоническое *par excellence*.

¹¹¹ Зап. кн. № 8, л. 20 об., л. 39 об. — 42 об.; № 11, конец 1927—1928, л. 31 об. и др.

на опасность подобного поведения, независимостью своих мнений, за что им всем пришлось дорого расплачиваться. Таково уже упоминавшееся, попавшее в печать вызывающее заявление Хармса «пролетарскому студенчеству», скептически принявшему обэриутское выступление — «я ни в конюшнях, ни в бардаках не выступаю». От Друскина мне известен его ответ на вопрос, постоянно задававшийся в начале войны, о том, кто в ней победит — «конечно русские; немцы, если попадут в это болото — завязнут». Подобные высказывания, несомненно, облегчили следствию задачу инкриминировать ему и без того полагавшееся ему (как однажды уже репрессированному и подлежащему превентивной эвакуации из города, который мог быть взят немцами) стандартное обвинение в «пораженческой агитации и пропаганде». В показаниях же А. М. Оранжевской, дежурной стукачки, попавшей в лапы НКВД и доносившей на Ахматову, помимо требовавшихся «свидетельств» о «пораженчестве», есть такое заявление: «Хармс-Ювачев говорил, что для того, чтоб в стране хорошо жилось, необходимо уничтожить весь пролетариат или сделать их (sic) рабами»¹¹².

Еще одна дендистская черта — чередование различных сменяющихся поз¹¹³. Хармс пишет в 1937 г.: «Создай себе позу и имей характер выдержать ее. Когда-то у меня была поза индейца, потом Шерлока Холмса, потом йога, а теперь раздражительного неврастеника. Последнюю позу я бы не хотел удерживать за собой. Надо выдумать новую позу»¹¹⁴. Одна из масок — его брат «Иван Иванович Хармс, приват-доцент Санкт-Петербургского Университета» — запечатлена на фотографии, для которой он позировал.

Записи Хармса обнаруживают такое количество сентенций, относящихся к классическим признакам дендизма, что из них можно было бы составить если не учебник, то, по крайней мере, компендиум. Вот некоторые из них: «Надо быть хладнокровным, т. е. уметь молчать и не менять постоянного выражения лица. Когда человек, говорящий с тобой, рассуждает неразумно, — говори с ним ласково и соглашайся»¹¹⁵. Некоторые из «дендистских» мотивов, которых мы касались или не успели коснуться в этих заметках, вербализованы Хармсом в начале «Разговоров» Липавского (далее курсив наш. — М. М.):

Д. Х. сказал, что его интересует. Вот что его интересует: ...нахождение *своей* системы достижения (ранее обозначенных свойств. — М. М.)... Знаки. Буквы. Шрифты и почерки. Все логически бессмысленное и нелепое. Всё, вызывающее смех, юмор... *Хороший тон*. Человеческие лица. *Запахи*. Уничтожение брезгливости. *Умывание, купание, ванна*. *Чистота и грязь*... *Убранство* обеденного стола. *Устройство дома, квартиры и комнаты*. *Одежда*, мужская и женская. *Вопросы ношения одежды*. Курение

¹¹² Следственное дело № 2196-41 г. (см. прим. 30 к этой статье). С. 601.

¹¹³ См. подробнее — главу «Денди-хамелеон. Метафизика изменчивости в европейской культуре» в кн: *Вайнштейн О. Денди*. С. 213—229; 506.

¹¹⁴ Зап. кн. № 32, лето 1937, л. 2.

¹¹⁵ <Июль — август 1937 года>.

(трубки и сигары)... Палки, трость, жезлы... Маленькие гладкошерстные собаки. Кабала... Театр (*свой*)... Всякие обряды. Карманные часы и хронометры. Пластроны. Женщины, но только моего любимого типа... Молчание¹¹⁶

(ср.: «Ненавижу людей, которые способны проговорить более 7 минут подряд»)¹¹⁷. А в предварительной записи под заголовком «Что меня интересует» в дневнике 1933 г. упомянуты также «индивидуальные суеверия», тот же «хороший тон», «ликвидация брезгливости» (vs. безграмотности. Курсив наш. — М. М.)¹¹⁸.

Что касается «индивидуальных суеверий», то Хармс создает себе два индивидуальных божества со стилизованными, как бы древнееврейским и египетским именами — Алаф и Ити, которым пишет письма и к которым обращается за помощью в стилизованных же молитвах: «Алаф! Сегодня я ничего не успел рассказать тебе...» (нач. 1936); «Ввиду позднего часа, я не приступаю сегодня к повествованию, но завтра, Алаф, выслушай меня, и ты Ити, помоги мне» (запись 24 декабря 1936 г., красноречиво подписанная не «Хармс», а «Чармс»); «Вечером писать письма Ити» (список «На каждый день», декабрь 1927). В списке воображаемых щегольских письменных принадлежностей, которые Хармсу, очевидно, хотелось бы иметь, упомянута «книжечка Iti», предназначенная, по-видимому, именно для таких писем¹¹⁹.

Заметим, что прослеженный нами далеко не полный «дендистский набор» признаков, присущих Хармсу — поэту, ориентированному на эстетические и метафизические ценности *par excellence*, — в большой мере окрашен неудовлетворенностью «обычной» жизнью и культурными штампами (в особенности, в их советских вариантах) и, повторим, в конечном счете имеет под собой старую романтическую основу, что лишний раз свидетельствует об исключительной живучести в европейском сознании романтических моделей и их производных, иногда весьма далеко ушедших от источника. Так, в записи К. Чуковского о встрече с Хармсом, только что возвратившимся из ссылки, явственно слышится чеховская интонация: «...о Курске с омерзением: “невообразимо пошло и подло живут люди в Курске”»¹²⁰. В острающающем ключе, тот же старый конфликт «с убогой реальностью» вербализован в записи Хармса 1940 г.:

«Однажды я вышел из дома и пошел в Эрмитаж. Моя голова была полна мыслей об искусстве. Я шел по улицам, стараясь не глядеть на непривлекательную действительность». За ней следует другая: «Моя рука невольно рвется схватить перо и...»¹²¹. На этом запись красноречиво обрывается.

¹¹⁶ *Липавский Л.* Разговоры // «...Сборище...». С. 254.

¹¹⁷ *Минувшее*. Т. 11. С. 504 (1937—1938).

¹¹⁸ Там же. С. 472.

¹¹⁹ *Зап. кн.* № 27, л. 29.

¹²⁰ Запись Чуковского в дневнике 19 ноября 1932. Цит. по: *Крусанов А.* Хроника... (см. примеч. 10).

¹²¹ Запись Хармса 14 августа 1940. — *Минувшее*. Т. 11. С. 509.

IV

В постромантически-дендистское жизнеотношение отчасти вписывается и присущий Хармсу пессимизм, роднящий его с Бодлером; бодлеровскому *spleen*'у в высшей степени соответствует то, Хармсом многократно описанное, все более доминирующее ипохондрическое состояние, которому Я. С. Друскин дал латинское название «*ignavia*» — **вялость, неспособность к действию, прежде всего к творчеству**; по Друскину — «тоска по силе духа»¹²². Помимо своих метафизических корней, культивируемое Хармсом и Введенским чувство обреченности имеет, несомненно, и вполне реальный социальный подтекст — сознание неприемлемости в советских условиях сначала художественных установок обэриутов, а очень скоро и их детского творчества, которым они зарабатывали на жизнь и которое дважды являлось объектом ожесточенных кампаний. Первая из них, 1931 г., направленная против их деятельности в целом, включала мотив «вредительства в области детской литературы» и завершилась их арестом. В процессе второй, после разгрома редакции Маршака в 1937 г., специальному осуждению подверглись стихотворение Хармса «Из дому вышел человек...», ставшее впоследствии «песней Галича», и безобидная повесть Введенского «О девочке Маше, о собаке Петушке и о кошечке Ниточке», после чего их перестали печатать, лишив последнего куса хлеба. И если о бедственном положении Хармса в конце 30-х гг. мы хорошо знали из его записных книжек, то вся тяжесть ситуации, в какой оказался Введенский, вырисовалась сравнительно недавно благодаря опубликованной А. Кобринским его обширной переписке с «Детиздатом»¹²³. Другими словами, Введенский и Хармс трижды вытеснялись из литературы, сначала из «взрослой», потом из «детской», вплоть до физического уничтожения их самих.

Пессимизм Хармса, в последние годы жизни переходящий в ощущение обреченности и уже далеко не дендистский¹²⁴, развивается *crescendo*, о чем свидетельствуют многочисленные записи в записных книжках, например:

¹²² В популярной литературе о Хармсе «*Ignavia*» почему-то трактуется как «женское имя», которое этому состоянию дал Хармс. К истории слова *ignavia* в лексиконе Друскина, как будто употреблявшего его в разговорах с Хармсом, начиная с 1936 г., — см. его: Дневники. СПб., 1999. С. 106, 257 и примеч. 25 и 32 (с. 503). Слово, употребительное в классической латыни, приобрело специфически морализирующий характер у отцов Церкви (Бл. Августин, «Исповедь», 2.6.13: *et ignavia quasi quietem appetit: quae vero quies certa praeter dominum?* — «Лень представляется желанием покоя, — но только у Господа верный покой»). *Ignavia*, с отрицательным префиксом, образовано от (*g*)*n**avus* «мощный», «производительный», «активный». Корень слова, связанный со значением «знания» (ср. (*g*)*nosco*), в индоевропейском омонимичен корню со значением «рождать», «производить». В данном случае значение, по Эрну-Мейе, вероятно, развивалось от «знать», «понимать» — к «мочь».

¹²³ См.: Кобринский А. «А вообще живу очень плохо...»: к биографии Александра Введенского харьковского периода // Russian Studies. Ежеквартальник русской филологии и культуры. 1995. Vol. I. № 3. С. 247.

¹²⁴ Пессимизм, меланхолия в форме романтического *spleen*'а, предшествующие классическому дендизму, некоторое время уживаются с ним, потом вытесняются жизнеотношением

«Чего бы я ни пожелал, как раз этого и не выйдет», «Я знаю, что в ближайшее же время меня ждут очень крупные неприятности, которые всю мою жизнь сделают значительно хуже, чем она была до сих пор», «Дела день ото дня идут все хуже и хуже»¹²⁵; «Настроение у меня мучительное. Удары со всех сторон. Папа сломал руку. Лизу сократили. Я литературно бессилён. Эстер меня разлюбила. Я слаб физически. Все плохо»¹²⁶; «Мы погибли» (ср. четверостишие «Погибли мы в житейском поле...»); «Я погубил Марину», «... в ближайшее время мне грозит и произойдет полный крах», «Пришли дни моей гибели» и т. п.¹²⁷

Здесь уместно вспомнить уже приводившуюся запись Хармса 1936 г. по поводу его псевдонима: «Вчера папа сказал мне, что пока я буду Хармс, меня будут преследовать нужды»¹²⁸.

Еще в 60-е гг. Я. С. Друскин мне показывал (а потом сам об этом писал) принадлежавшую Хармсу брошюру с выдержками из «Добротолубия» (вероятно, доставшуюся тому от отца; в записных книжках Хармса «Добротолубие» упоминается уже в 1926 г.). В этой брошюре Хармс обвел синим карандашом фразу: «зажечь беду вокруг себя». Глубинное религиозное измерение этого мотива, широко эксплицированное в записях Хармса, потом Друскина, выходит за пределы нашей темы, так же как и экзистенциальная его экспликация¹²⁹, но сама установка, которой отвечает название недавней книги о Хармсе «Курс на худшее», имеет к ней прямое отношение — не так ли испытывал судьбу Оскар Уайльд, предпочтя эмиграции из Англии — судебный процесс, на котором вел себя вызывающе, с последующим тюремным заключением?¹³⁰ Нельзя не заметить, что сюжет пьесы Хармса «Елизавета Бам», специально написанной для обэриутского вечера «Три левых часа», соответствует одному из ключевых мотивов литературы XX в. — неотвратимости наказания за совершенное преступление либо за отступление от нормы («Процесс» Кафки, «Приглашение на казнь» Набокова, ср. его же рассказ «Озеро, лес, башня»).

Между тем катастрофичной была судьба и обоих родителей Хармса. Отец, как уже говорилось, пережил одиночное заключение в Шлиссельбургской крепости, потом сахалинскую каторгу, что же касается матери, то Е. Н. Строганова, изучив архив И. П. Ювачева, обнаружила в их переписке свидетельство о страшной

стоического толка, чтобы в эпоху символизма, имеющего прочные романтические корни, возвратиться в форме *srpeп'a*, но уже в бодлеровском смысле. См., на примере Пелама, отбрасывающего меланхолическую позу: *Вайнштейн О.* Денди. С. 216.

¹²⁵ Зап. кн. № 13, 1928, л. 7 об.

¹²⁶ Там же, л. 43 об.

¹²⁷ См. многочисленные примеры в Зап. кн. № 38, 1937—1938.

¹²⁸ Зап. кн. № 38, 23 декабря 1936 г., л. 1 об.

¹²⁹ См.: *Джакуинта Р.* О маргинальности // Столетие Даниила Хармса (см. примеч. 48).

¹³⁰ Не подобным ли образом разорившийся Браммел, получив долгожданный пост консула в Кане, пишет правительству о его ненужности, и пост упраздняют? — См.: *Вайнштейн О.* Денди. С. 80—81.

катастрофе, постигшей ее в юные годы. Этот «страшный факт», по-видимому, Н. И. Колнобакину сломал и сделал несчастливым ее брак с И. П. Ювачевым, человеком, по-видимому, весьма необычным. Из переписки, полной взаимных обвинений, выясняется, что уже спустя три года после венчания речь идет о разводе и что супруги часто живут раздельно¹³¹. Тягостная атмосфера в доме в детские годы, отсутствие в доме отца, вероятно внушаемое (если не прямо, то самой этой атмосферой) к нему недоверие, истерические сцены — все это могло подготовить почву для развития ипохондрического характера Хармса и его прогрессирующего пессимизма. Добавим к этому, что до революции мать служила начальницей Убежища принцессы Ольденбургской — приюта для женщин, вышедших из тюрьмы, и в детстве Хармс, вероятно, часто видел ее подопечных — бывших заключенных и каторжанок.

Сравнительно оптимистическое мироощущение доминирует у Хармса в короткий период, связанный с кратковременной легализацией, вопреки общественному противостоянию, движения, только что оформившегося при гостеприимном «Доме печати» под новым именем ОБЭРИУ. Иллюзорный официальный статус был на самом деле лишь следствием «левых» симпатий единственного человека — директора «Дома печати» Баскакова, предоставлявшего сцену «Дома печати» для постановок Терентьева, принимавшего под свое покровительство обэриутов и Филонова с его школой и очень скоро за это поплатившегося. В апреле 1928 г., спустя три месяца после обэриутского вечера «Три левых часа», Баскаков был арестован и выслан в Сибирь (в самом конце года Хармс записал в записной книжке его адрес в городе Камень, вскоре переименованном в Камень-на-Оби¹³². О дальнейшей судьбе Баскакова ничего не известно). Так или иначе, в записных книжках этого периода явно прослеживается эйфорическое настроение Хармса. Но в условиях «обостряющейся, с победой социализма, классово-борьбы» эпатирующий дендизм Хармса, включающий, в широком смысле, обэриутские литературно-публицистские манифестации, вызывает неизбежное отторжение, завершающееся арестом Хармса и других обэриутов в конце 1931 г., а с началом войны — их уничтожением.

Инволюцию и закат хармсовского дендизма помогает понять серия эпизодов, происходящих после возвращения поэта из ссылки.

Как и у Бальзака, в отношении одежды «дендизм» Хармса, постоянно стесненного в средствах, а последние годы жизни жившего в нищете, носил преимущественно виртуальный характер, что не скрылось от зоркого взгляда Лидии Жуковой, подметившей его «серые чулки (*уввы, из грубой вигоны...*). Курсив наш. — М. М.)¹³³. К вопросу одежды кризисное состояние Хармса, разумеется, не сводится, но хорошо

¹³¹ Супруги Ювачевы в их переписке (фрагменты семейной летописи). Публикация Е. Строговановой (рукопись любезно предоставлена автором).

¹³² Зап. кн. № 16, л. 17 об.

¹³³ Жукова Л. Лос. cit.

видно на его примере. Мучительная для Хармса ситуация складывается по возвращении из курской ссылки в середине ноября 1932 г., когда, травмированный заключением, следствием и ссылкой и вдобавок не успев ни привести в порядок свой гардероб (пальто отдано на переделку портному), ни пополнить его, он немедленно включается в светскую жизнь. На концерте в Филармонии, где Хармс сидит во второй боковой ложе с друзьями (художники-филоновцы Т. Н. Глебова, П. М. Кондратьев, Р. Р. О'Коннель-Михайловская), он с ужасом обнаруживает, что, будучи выставлен на обозрение всего зала, он не *comme il faut* (до этого, из-за безденежья, уже произошла заминка с билетами — самых дешевых не было, и билет для Глебовой Хармс, унижительным образом, купил на деньги, занятые у О'Коннель-Михайловской):

... вот что получилось... я сидел рядом с Frau René <e> на виду у всех. И вдруг я вижу, что у меня *напоказ* совершенно драные и изъеденные молью гетры, не очень чистые ногти, мятый пиджак, что самое страшное, расстегнута прорешка. Я сел в самую неестественную позу, чтобы скрыть все эти недостатки... Я чувствовал себя в очень глупом положении (курсив наш. — М. М.)¹³⁴.

К тому же во втором отделении, где Хармс «сидел удобнее и чувствовал себя лучше», т. е., по-видимому, не столь на виду, исполняется 5-я симфония Малера, которая ему не нравится, вероятно, из-за чрезмерной эмоциональности; к Малеру, как и к Шостаковичу, он «ключач» не имеет.

Спустя несколько дней ситуация повторяется на концерте, где исполняется Реквием Моцарта:

Я разгладил свой поношенный костюмчик, надел *стоячий крахмальный воротничок* и вообще оделся как мог лучше. Хорошо не получилось, но все же *до некоторой степени прилично*. Сапоги, правда, чересчур плохи, да к тому же и шнурки рваные и связанные узелочками. Одним словом, *оделся как мог* и пошел в Филармонию... Я *очень застенчив*. И благодаря плохому костюму, и все-таки *непривычке бывать в обществе*, я чувствовал себя *очень стесненным*. *Уж не знаю, как я выглядел со стороны*. Во всяком случае, старался *держаться как можно лучше*. ... Я старался говорить самые простые и легкие мысли (*sic*), *самым простым тоном*, чтобы не казалось, что я острою. Но мысли получались либо скучные, либо просто глупые и даже, мне казалось, *неуместные и, порой, грубоватые*. Как я ни старался, но некоторые вещи я произносил с *чересчур многозначительным лицом*. Я был собой недоволен. А в зеркале я увидел, как под затылком *оттопырился у меня пиджак*. Я был рад поскорее сесть на места. Я хотел сесть в светскую, *непринужденную позу*, но, по-моему, из этого тоже ничего не вышло. Мне казалось, что я *похож на солдата, который сидит перед уличным фотографом*.

В антракте, разговаривая с И. И. Соллертинским, «говорил не находчиво и не умно. Какой я стал *неловкий*» (курсив наш. — М. М.). И только поехав после концерта к Липавскому, в обществе его и Введенского, принадлежащих к внутреннему

¹³⁴ Дневник, 23 ноября 1932.

кругу, где дендистские установки были сняты, Хармс «чувствовал себя вполне *свободным и непринужденным*», однако на этот раз ему изменяет *чувство меры*: «Но, по-моему, я и тут *пересолил и чересчур размахался*»¹³⁵. Впрочем, не знаю. Рискнем предположить, что Хармс с опозданием понял, что его чрезмерное оживление у друзей — бестактность по отношению к присутствующему тут же Введенскому, который, в отличие от Хармса, еще не освобожден из ссылки и на следующий день возвращается в Борисоглебск. Забавно, что, проводив Введенского, он «лежал и читал “*Der gute Ton*”» — денди, изучающий правила хорошего тона по учебнику!¹³⁶

Как видим, сознание своего облика как некомплиментного Хармса парализует, и он ведет себя как застенчивый провинциал — прямая противоположность денди. Болезненность для Хармса ситуации не объяснима, повторим, одним лишь качеством одежды, которую он мазохистски, с присущей ему мнительностью, описывает, стилизуя рассказ под монологи героев «Бедных людей» или «Двойника» Достоевского — ведь не мешали же ему прежде те же «чулки — *увы, из грубой вигони...*». Напротив, как человек, только что вернувшийся из ссылки (всего лишь четырехмесячной, а всего с момента ареста прошло около года), он мог бы своей внешностью даже бравировать — записал же в своем дневнике в те же самые дни К. Чуковский (19 ноября 32 г.): «О ДПЗ (т. е. о тюрьме. — М. М.) он отзывается с удовольствием; говорит: “*прелестная жизнь*”» (см. выше и примеч. 96). Кстати, характерную хармсовскую аргументацию можно найти в позднейшей записи конца 1936 г.: «Я был наиболее счастлив, когда у меня отняли перо и бумагу и запретили что-либо делать. У меня не было тревоги, что я не делаю чего-то по своей вине. Совесть была спокойна, и я был счастлив. Это было, когда я сидел в тюрьме. Но если бы меня спросили, не хочу ли я опять туда или в положение, подобное тюрьме, я сказал бы: нет, не хочу...»¹³⁷. Замечу, что нечто подобное говорили о пребывании в тюрьме и другой знаменитый денди — Сергей Параджанов, и совсем не денди — Иосиф Бродский.

В приведенных обширных отрывках налицо имитация комплекса неполноценности — такие фразы, как «*Я очень застенчив*», или слова о «*непривычке бывать в обществе*» плохо вяжутся со знакомым нам обликом Хармса. И, хотя на протяжении последующих лет у Хармса еще сохраняются многие дендистские установки, он, парадоксальным образом, в какой-то мере повторил, в совершенно непохожих условиях, судьбу двух знаменитейших денди — Браммела и графа д’Орсэ: обоим постигло разорение и изгнание, а Браммела — тюрьма и сумасшествие.

Романтически-сакральная сущность харизмы, — пишет О. Вайнштейн, — требует регулярного подтверждения демонстративными действиями, смелыми эскападами, «чудесами», и если это невозможно в силу неблагоприятных обстоятельств, происходит «рутинизация» харизмы... Таким образом, «иное» в денди, придающее

¹³⁵ Дневник, 27—28 ноября 1932.

¹³⁶ Вероятно, имеется в виду книга: *Konstanze von Franken. Handbuch des guten Tones und der feinen Sitte*. 1922.

¹³⁷ Минувшее. № 11. С. 495.

дразнящую завлекательность его контуру, при изменении обстоятельств начинает работать как программа саморазрушения, превращая его в идеальную жертву, отчужденный объект-фетиш, подлежащий изоляции¹³⁸.

С разгромом ОБЭРИУ, знаменовавшим дальнейшую невозможность провокативных «демонстративных действий» и «смелых эскапад», в которых в обэриутский период не было недостатка, Хармс замыкается в кругу чуждых какого-либо дендизма друзей-философов Друскина и Липавского, поэтов Олейникова и Заболоцкого (арестованных соответственно в 1937 и 1938 гг.; Олейникову, впрочем, некоторые поведенческие элементы дендизма отчасти были присущи); Друскин же вообще относил сферу ОБЭРИУ к числу наиболее поверхностных, «экзотерических» проявлений Хармса, подлинным, «эзотерическим» сообществом считая их внутренний круг. Что касается Введенского, также принадлежащего к кружку, то он, за вычетом широты в отношении к деньгам, приверженности к картам и известного «фатовства», к дендистским установкам был достаточно индифферентен¹³⁹. И если в упоминавшийся хармсовский регламент поведения обэриутов — «дозорных на крыше Госиздата» — входил запрет «скорбеть», то после возвращения из ссылки Хармсом окончательно овладевают чувство обреченности и ожидание гибели, настаивающей его в 1941 г., когда город «очищался от неблагонадежных элементов». Подлинная же причина новых репрессий в форме уже цитированного обвинения в «пораженческой агитации» — это факт его первого ареста в 1931 г., который, в свою очередь, был в значительной мере расплатой за эпатирующий характер его обэриутского «дендизма». В тюрьме Хармс повторно¹⁴⁰ симулирует су-масшествие и умирает голодной смертью в тюремной психушке¹⁴¹.

¹³⁸ *Вайнштейн О.* Денди. С. 414—415.

¹³⁹ По воспоминаниям Л. Жуковой, сестры С. Цимбала, Введенский в середине 20-х гг. был «неухоженный... обожал фоксрот и считал себя “кавалером”! Он целовал дамам ручки. Ему казалось это светским и галантным». В доме, «жившем еще по-нэповски», куда Жукова приводит поэта «грешным делом пожрать», эти манеры шокируют хозяек, которые объявляют его «гопником». Л. Жукова, писавшая свои воспоминания в нач. 90-х гг., замечательно комментирует: «Но он был битник, а не гопник». — *Жукова Л.* Обэриуты. С. 8. Со своей стороны, Е. С. Коваленкова (Фохт) вспоминает: «Он мало заботился об элегантности, носил всегда один и тот же костюм, вероятно, дорогой, но весь обсыпанный пеплом... И всегда — чистые большие платки...» (упоминается также «вечная белоснежная рубашка с галстуком»). Курсив наш. — *М. М.* — Там же. «Театр». 1991. № 11. С. 96.

¹⁴⁰ Уклоняясь в связи с началом финской войны от военной службы, Хармс еще осенью 1939 г. обращался в психиатрический диспансер и лежал в стационаре. О том, как они вместе ходили в диспансер и что он там проделывал, нам красочно рассказывала его вдова Марина Малич. От воинской обязанности он был освобожден, но диагноз к нему «прилип», и формулировки врачей того времени были дословно повторены в протоколах «судебных» экспертов.

¹⁴¹ Автор выражает благодарность Центру славянских исследований (SRC) Университета Хоккайдо, под гостеприимной кровлей которого была написана большая часть этой статьи.

3. ИМЯ В КУЛЬТУРЕ

«MY DEAREST LENINGRADIJEVNA!»

ТРАДИЦИЯ РУСИФИКАЦИИ ИМЕН ТАНЦОВЩИКОВ «РУССКИХ БАЛЕТОВ»*

Нельзя отрицать, что в старой России неким особым флером были наделены экзотические имена русских балерин и танцоров Императорского балета, нередко принадлежавших к династиям танцовщиков, иммигрировавших в Россию в XIX в. (некоторые из таких имен продолжали звучать в Мариинском театре до самой Второй мировой войны): семья Легатов; умершая в 1937 г. в девяностолетнем возрасте Екатерина Вазем; Люком, Гердт, Каралли, Гельцер, Больм, Шамье, Вильтзак, Шоллар (Шоллар, например, была дочерью арфиста и валторниста чешского происхождения, который играл в оркестре Мариинского театра и обучил дочерей музыке, — она считалась танцовщицей очень музыкальной; кстати, Николай Вильтзак, брат ее мужа Анатолия Вильтзака, — известный клоун Бом из дуэта Бим-Бом, которых люди нашего поколения в детстве еще застали. Это о них шуточные стихи Мандельштама: *Два клоуна засели — Бим и Бом, / И в ход пошли гребенки, молоточки*).

Однако феерический успех «Русских балетов» Дягилева и всемирная слава Анны Павловой за короткое время подняли авторитет русского балета на такую высоту, что в труппах, работающих на Западе — у тех же Дягилева и Павловой, Бориса Романова и Михаила Мордкина и, конечно, в «Русских балетах Монте-Карло», — стали заботиться о том, чтобы русскозвучащие имена носили не только сами русские танцовщики, но и западные. Этому явлению и посвящены нижеследующие заметки.

Прежде чем перейти к непосредственно интересующей нас теме, надобно сказать несколько слов о проходившей на протяжении двадцатого века мировой экспансии русского балета — без этого мания перемены имен останется непонятной.

В 1911 г. Сергей Дягилев показал на сцене Театра Монте-Карло, где до этого русские танцовщики появлялись лишь эпизодически, «Призрак розы» в поста-

* На рубеже двух столетий: Сборник в честь 60-летия Александра Васильевича Лаврова. М.: Новое литературное обозрение, 2009. С. 409—421.

новке Фокина, в декорациях Бакста, в исполнении Тамары Карсавиной и Вацлава Нижинского, блиставших на дягилевских «Русских сезонах» в Париже. «Русские балеты» не только познакомили публику обоих континентов с достижениями русской балетной школы. Суть антрепризы Дягилева, чутко откликавшегося на новые веяния в искусстве и привлекавшего для своих спектаклей лучших художников и композиторов, составляло художественное новаторство, стремление к синтезу искусств — музыки, танца и живописи.

Спустя несколько лет труппа Дягилева снова обосновывается в Монако. В послереволюционные годы к ней присоединяются будущие «отцы» современной французской и американской хореографии: Сергей (Серж) Лифарь, чуть позже — Жорж Баланчин, поставивший здесь десять балетов (среди них бессмертные «Аполлон Мусагет» и «Блудный сын» на музыку Стравинского). В 1926 г. труппа получает название «Русские балеты Монте-Карло». В 1929 г. Дягилев умер — его прах нашел пристанище на кладбище Сан-Микеле в Венеции. На его памятнике удивительная надпись о «Венеции, постоянной вдохновительнице наших успокоений»; это слова самого Дягилева на первом листе тетради, подаренной им Лифарю в 1926 г. для записи уроков Чеккетти (*Venise inspiratrice éternelle de nos apaisements*). Неподалеку от него — **Стравинские; на могильных плитах лаконичные надписи: «Игорь Стравинский», «Вера Стравинская»;** первая из них заменила путаную эпитафию с неправильным порядком слов — вышло, что великий композитор не при жизни выразил желание упокоиться в Венеции, а захотел «быть похороненным здесь при жизни». На соседнем участке (еще недавно называвшемся «вальденским», а теперь он — протестантский) покоится Бродский, который не был ни вальденсом, ни протестантом и для которого дважды рыли могилу: первая оказалась рядом с «захоронением» ненавистного ему Эзры Паунда.

Связь труппы Дягилева с Россией навсегда прервали война и революция, после которой на Западе оказалась целая плеяда танцовщиков среднего поколения, состоявшихся артистов великолепной выучки, уже сделавших выдающиеся карьеры в балетах Мариинского и Большого театров. Некоторые из них влились в группу Дягилева, но выступали и в европейских балетных театрах, организовывали, как Мордкин или Борис Романов, собственные труппы или, что оказалось важнее всего, открывали школы. Это прежде всего парижские школы, основанные бывшими звездами преимущественно Мариинского театра: Егоровой, Кшесинской, Преображенской, а также мадам Рузанн; там же, в Париже, давали уроки москвич Волинин и более молодые педагоги — **Гзовский, Князев; в Лондоне обосновались Карсавина и Николай Сергеев, преподавали Николай Легат и Лидия Кякшт; в Берлине — Евгения Эдуардова и Татьяна Гзовская, урожденная Исаченко, сестра пражского лингвиста.** Именно эти школы, куда охотно отдавали своих детей русские эмигранты (одаренных детей из бедных семей многие педагоги обучали в долг или бесплатно), готовили следующие поколения танцовщиков русской традиции, благодаря чему впоследствии стало возможно продолжение дягилевских «Русских

балетов». При этом у русских педагогов учились не только русские танцовщики, но и ученики европейских балетных школ, прежде всего Парижской Оперы.

Труппа, распущенная после смерти Дягилева, вновь возродилась в 1932 г. — по инициативе директора Оперного театра Монте-Карло Рене Блюма (брата французского премьер-министра, сотрудничавшего еще с Дягилевым) и русского эмигранта полковника де Базиля (В. Г. Воскресенского), при участии Баланчина, а потом — **Леонида Мясина и Брониславы Нижинской**. К тому времени стало подрастать новое поколение молодых танцовщиков, воспитанных в парижской эмиграции только что названными русскими педагогами. На протяжении последующих лет именно эта молодежь, включая трех совсем юных «беби-балерин», пополняла труппу. С приближением Второй мировой войны некоторые педагоги стали уезжать в Америку, где, опять-таки, открывали новые школы.

В 1935 г. де Базиль разошелся с Блюмом, а в 1936-м «Русские балеты Монте-Карло» распались на две труппы — «Ballets Russes du colonel de Basil» (с 1939 г. — «Original Ballet Russe») и «Ballet Russe de Monte Carlo», **которые стали вести независимое существование**. Последнюю труппу продолжал возглавлять Рене Блюм, однако в 1938 г. его место занял **Серж Денем, банкир русского происхождения** (Сергей Докучаев). С обеими труппами продолжали работать Михаил Фокин и Бронислава Нижинская. В обеих оставались русские танцовщики, обеим удалось пережить годы Второй мировой войны, обе претерпевали значительные финансовые трудности. Труппа де Базиля много ездила по свету, гастролируя в Австралии (для чего была создана отдельная труппа, потом объединившаяся с главной) и в странах Северной и Южной Америки. После войны труппа гастролирует в США и Лондоне и в ноябре 1948 г., по окончании турне по Испании и Северной Африке, заканчивает свое существование. После смерти де Базиля в 1951 г. Григорьев и Чернышева пробуют возродить «Русские балеты», что им удается всего на несколько месяцев.

Во второй труппе, сохранившей позиции в США, серию новых балетов поставили Баланчин и Мясин. После изоляции периода между двух войн в послевоенные годы в нее вливаются танцовщики, педагоги и хореографы нового поколения.

В пятидесятых годах (за вычетом 1952—1953) **труппа преимущественно гастролирует по США**. В 1962 г. труппа, уже почти полностью состоящая из американцев, заканчивает свое существование (не все знают, что еще одна попытка ее возродить была предпринята Денемом в 1967 г.: труппа протанцевала целый сезон в родном Монте-Карло).

В 1944 г., когда «Ballets Russes» де Базиля путешествовали по Южной Америке, а «Русский балет Монте-Карло» — по Северной, в самом Монако под руководством С. Лифаря, изгнанного из Парижской Оперы, возникла еще одна труппа — «Новый балет Монте-Карло», которая в 1947 г. слилась с «Ballet International» маркиза де Куэваса, образовав «Grand Ballet du Marquis de Cuevas». Таким образом, общее название «Русские балеты Монте-Карло» охватывает ряд балетных трупп, объединенных происхождением, традицией, репертуаром и составом участников:

одна только труппа полковника де Базиля переименовала за двенадцать лет шестнадцать названий — правда, в них почти всегда присутствуют слова «Ballets russes» и его имя (названия менялись по причинам юридического, а иногда и финансового характера). Заметим, что множественное число *Les Ballets*, во французском языке обозначающее балетную труппу, не совсем правильно перешло в русский перевод — «Русские балеты», однако галлицизм этот укоренился в традиции. После раскола французские названия обеих трупп закрепились в английском употреблении в единственном числе: «**Ballets Russes de Monte Carlo**» **распались, как уже говорилось**, на «**Les Ballets Russes du Colonel de Basil**» (**еще во множественном числе**), затем на «Original Ballet Russe» (уже в единственном) и «Ballet Russe de Monte Carlo». Таким образом, название «Ballets Russes de Monte Carlo» во множественном числе служит обычно наименованием для совокупности всех трупп на протяжении всей их истории, тогда как, говоря о той или иной отдельной труппе, употребляют ее точное название. Добавим, что многие танцовщики, не говоря о хореографах — Нижинской, Баланчине, Лифаре, в разное время организовывали собственные, более или менее эфемерные труппы.

В своих странствиях «Русские балеты» прославили русскую балетную школу, обогатив ее новаторством замечательных хореографов, буквально по всему свету. Во время гастролей по французской глубинке некоторые коллеги прима-балерины Александры Даниловой удивлялись, почему та полностью «выкладывается» перед зрителями, которые прежде вообще не видели классического балета. Та отвечала: а может быть, среди публики есть кто-то, кто станет великим артистом? И например, знаменитый французский танцовщик Жан Бабиле, выросший отнюдь не в глубинке, а в Париже, признавался, что желание стать танцовщиком появилось у него, когда он в детстве увидел спектакль «Русских балетов». Новое лицо балету Парижской Оперы придал возглавлявший его на протяжении четверти века Сергей Лифарь. Баланчин, создав свой «**New York City Ballet**», **надолго определил** стиль американского (и не только американского) балета, а у истоков второго крупнейшего балетного театра США — «American Ballet Theatre» (АВТ) — стоял знаменитый Михаил Мордкин; трудно переоценить влияние на становление балета в США и «Русских балетов Монте-Карло». Танцовщиками и балетмейстерами той же плеяды основаны балетные театры ряда стран: до и после Второй мировой войны многие из них оставались после гастролей на экзотических континентах, которые до этого успела объехать Анна Павлова, а вслед за ней — «**Русские балеты**». Так, Фокин, Борис Романов и его жена Елена Смирнова много сделали для развития классического балета в Аргентине; Татьяна Лескова, Нина Вершинина и Игорь Швецов — для бразильского; при прямом участии танцовщиков «Русских балетов», осевших после гастролей в Австралии, формировался балет и этой страны, ныне занимающей заметное место в списке «балетных держав» (недаром школа, основанная в 1940 г. Элен Кирсовой, носила название «Дягилевская балетная школа»; впоследствии слово «Дягилевская» было заменено на «Русская»). В послевоенных условиях кто-то, напротив, специально отправлялся в дальние края.

Елена Полякова сочла за благо уехать из Белграда в Чили; туда же, на волне второй эмиграции, попали ученик Чабукиани Вадим Сулима и его жена, создавшие в этой стране первую классическую балетную труппу. Леонид Качуровский, до этого работавший в Брюсселе, основал школу и балетную труппу в Гватемале, в 1960-х гг. Нина Новак — классический балет в Венесуэле, а еще до войны Тамара Григорьева — в Уругвае; характерный танцовщик «Русских балетов Монте-Карло» Юрек Шабелевский окончил свою карьеру балетмейстером в Новой Зеландии. Многие сделали для утверждения русской балетной традиции во внешнем мире и русские балетмейстеры: еще в двадцатые годы уже упоминавшийся Борис Романов сотрудничал с Балетом театра Колон в Буэнос-Айресе, не говоря о Югославии, где балет был поднят на высокий уровень русскими эмигрантами, прежде всего Маргаритой Фроман из Большого театра. Даже в Италии, с ее собственной классической балетной традицией, Национальную академию танца основала в 1930-х гг. Ия Русская. В те же годы, до того как прибалтийские страны оказались захвачены Советами, классический балет в Литве и Латвии был заложен танцовщиками-эмигрантами из старой России. В Риге работали невестка Михаила Фокина Александра Федорова, Людмила Шоллар и Анатолий Вильтзак; в Каунасе — Немчинова, Зверев и Обухов, нашедшие там пристанище после смерти Дягилева, а также более молодой Николай Березов. Литовская уроженка Соня Гаскелл, учившаяся в Харькове, потом в Париже у Егоровой и Лео Стаатса, фактически стоит у истоков Нидерландского балета (почву для которого подготовил своим преподаванием Игорь Швецов). «Монреальский балет» создала Людмила Ширяева (о ней — ниже), а «Канадский национальный балет» вырос на основе школы и балетной труппы ученика Мордкина Бориса Волкова. И это лишь самые заметные примеры. Но и менее выдающиеся танцовщики «Русских балетов», став впоследствии педагогами, тоже внесли вклад в формирование последующих балетных поколений.

Подобно тому как монахи принимают при постриге новое имя из святцев, танцовщики-иностранцы, поступавшие в русские балетные труппы, меняли свои фамилии на русские — предлагавшиеся на выбор и часто созвучные их собственным. Так, англичанки Алисия *Маркс*, Хильда *Бутс* и Хильда *Маннингс* стали соответственно *Марковой*, *Бутсовой* и Лидией *Соколовой* (последняя побывала немного Маннингсовой, а потом Дягилев почтил ее именем, принадлежавшим Евгении Соколовой, замечательной балерине предшествующего столетия); датчанки Эллен *Кирстен* Виттруп-Хансен и Нина Ригмор-*Стром* — соответственно *Кирсовой* и *Строгановой*; американка Нана Голлнер — *Ниной Головиной*; датчанин Пауль *Эли Вильгельм Петерсен* — Павлом Петровым (впоследствии Нана Голлнер-Головина вышла замуж за Пауля Петерсена-Петрова); армянин Микаэл Качарян (по прозвищу «персидский порошок»: он родился в Иране) — *Мишелем Качаровым*. Англичанин *Патрик Чиппендейл* Хили-Кей превратился у Дягилева, еще ребенком, в *Патрикеева*, потом — в Антона *Долина* (под этим именем он и прославился); другой англичанин, Харкерт *Алджернон* Лейтон Эссекс, поступил

в труппу Павловой под именем *Алджеранов*. Даже маленького Лейтона Лукаса, сына пианистки-аккомпаниатора дягилевской труппы, в 1921 г. **вышедшего на сцену** в «Спящей красавице» в роли пажа, успели переименовать в *Лукина* (Лукас рано оставил танец и стал известным английским дирижером и композитором). А испанская танцовщица *Архентинита*, танцевавшая с Мясным в «Русских балетах» премьеру его балета «*Capriccio espagnol*», **сама повесила на двери своей уборной табличку «Аргентинова»**. Владимир же *Докудовский*, в свое время авторитетнейший педагог, идя от обратного, в «Русских балетах» получил прозвище *Duke*.

Не всегда, однако, переиначивались подлинные имена. Немка Ева Бригитта Хартвиг, побывавшая замужем за Мясным, потом — **за Баланчининым**, стала почему-то *Верой Зориной*; американцы Роберт Пейджент и Джозеф Ковач — *Антоном Власовым* и *Алексеем Рамовым*; *Любовь* же *Ростова* — это урожденная Люсьен Килберг: родилась она в Алжире, ее отец был шведом, а мать француженкой, и все называли ее *Лулу*. Американка Глен Коув, принадлежащая к послевоенному поколению, все же приняла имя *Марианна Черкасская*, другая американка, Гертруда Тивен, по происхождению финка, в честь своего учителя В. **Свободы взяла сценический псевдоним Свободова**. Родившаяся же в Петрограде потомственная балерина Наталья Красовская, урожденная Лесли, приняла, конечно, фамилию своих бабушки и матери: первая была балериной Большого театра, вторая — дягилевской танцовщицей, вышедшей замуж за шотландца. В некоторых, как правило особых, случаях происходило и обратное: русские имена заменялись на европейские (обычно — французские) или оформлялись как таковые. Скажем, на время работы в «Русских балетах» американка Тула Финклеа стала *Фелией Сидоровой*; переключившись на кино и шоу-бизнес, где следовало быть «настоящей американкой», она в качестве имени оставила первый слог балетного псевдонима, а фамилию заимствовала у своего мужа и превратилась в *Сид Шарисс*. По тому же пути пошла и французская актриса Маша Мерилл, отказавшаяся для театрального дебюта от своей княжеской фамилии — Гагарина. Произошло это незадолго до первого космического полета, после которого ее фамилия на время стала самой знаменитой на свете, но возвращаться к ней было поздно. Даже *Василий* Григорьевич Воскресенский, возродивший «Русские балеты» после смерти Дягилева, взял характерный псевдоним *Colonel de Basil*. Очевидно, балету полагалось быть русским, но администрации лучше было казаться «европейской» или «американской»; собственно, та же дистрибуция «русского» и «европейского» прослеживается в самом названии «*Ballets Russes de Monte Carlo*» и его позднейшей модификации — «*Original Ballet Russe*». Что же касается «*полковника де Базилья*», то, подобно тому как Вольтер сказал о современной ему Священной Римской империи германского разлива, что она не священная, не Римская и не империя, тот, если и был полковником (флер имперской, потом Белой армии), не был ни французским аристократом (на что призвана указывать частица *де*), ни Базилем (образованный от его имени галлицизированный псевдоним сохранял византийский, стало быть, православный отпечаток). Впрочем, еще до создания своей знаменитой труппы де Базиль сам, под именем Чернов,

танцевал Ротбарта во фрагментах из «Лебединого озера». Но если этот псевдоним «скрывает» российские корни, по сути искусно выставляя их наружу, то русский банкир Сергей Иванович Докучаев, возглавивший после раскола труппы вторую ее часть, стал (по-видимому, уже в Америке, где он продолжал заниматься банковским делом) Сержем Денемом, смешав французское имя с английской фамилией.

Основательница Нидерландского национального балета Соня (изначально Сара) *Гаскелл*, которая родилась в еврейской семье в литовском местечке Вилковишки, приобрела почтенную «английскую» фамилию, на самом деле представляющую собой видоизмененное имя пророка — *Иезекииль*; она же, подобно виртуозам-вундеркиндам (Яша Хейфец, Шура Черкасский) и балеринам «Русских балетов» (Таня Рябушинская или Таня Лескова), сохранила уменьшительное русское имя. Характерно, что и Александра Данилова чаще фигурировала как Шура, и этим именем во французской транскрипции, отсылающей, конечно, к «*Ballets russes*», озаглавила свою книгу воспоминаний, изданную по-английски: «*Choura*». Маститый впоследствии Жорж Скибин, сменивший Лифаря на посту директора Парижской Оперы, тоже выступал под именем *Youra Skibine*. Причудливая игра имен — итальянского с его же повторением, но в форме русского уменьшительного — у чеха Ивана Псота, еще в Чехословакии начавшего танцевать под именем Иво Ваня Псота. В собственном кругу танцовщики образовывали уменьшительно-ласкательные имена для своих западных коллег на русский лад. Старого, еще дягилевского танцовщика Мариана Ладре, поляка, называли Марьяшка или Мага. Знаменитый экономист лорд Джон Мейнард Кейнс, женившийся на балерине Лидии Лопуховой, сестре Федора Лопухова (ее имя получило у Дягилева оформление *Lopokova*), в письмах, которые он подписывал именем *Ivanoushka*, величал ее «*My dearest Leningradievna*», а она его «*Milyj, milyj Maynarochka*». Данилова называла Фредерика Франклина Фреденька, а Ивонну Шутó — Иванчик (Нину Вырубову Лифарь именовал «балеринчик»). Ричард Холден, которого русский приятель окрестил Ричка, впоследствии дал такое название своему фольклорному ансамблю и даже интернет-сайту. Баланчин называл Марию Толчиефф, свою жену, Машка и, даря ей кольцо к свадьбе, пропел: «Возьми меня, Машка, я твой».

Менялись, конечно, и труднопроизносимые славянские имена. Чех Эдуард Скречек Борованским стал в буквальном смысле «ни к селу ни к городу». К чешским Борованам, с их монастырем св. Августина (первым, построенным в Чехии после гуситских войн), юноша отношения не имел, а мог бы позаимствовать (если бы его легче было произнести) название своего родного местечка Прешова. *Фелициата* Длужневская, танцовщица Мариинского театра польского происхождения, перейдя после революции к Дягилеву, превратилась в *Фелию* Дубровскую. Хорватка же Мия Чорак, поступив в 1938 г. в «Русские балеты», взяла псевдоним Мия Славенска — очевидно, произвольное образование от «югославенская» (название «Югославия» Королевство сербов, хорватов и словенцев получило в 1929 г.).

Еще забавнее, как неожиданно легко, каждое по-своему, русифицировались американские имена поступивших в «Русский балет» девушек-индианок. Так,

Моселин Ларкин стала *Мусей Ларкиной*, а сестры Марджори и Мария Толчиф (Tall Chief — «вождь высокого роста») стали как бы *Толчиевыми*: для этого достаточно было добавить еще одно «ф» — *Tallchieff*, хотя женские псевдонимы сохраняли обычно женское окончание — *Stroganova*, *Sokolova* (Елена Балиева, принадлежащая к семье Никиты Балиева, возглавлявшего театр «Летучая мышь» и на Западе выступавшего как *Balieff*, осталась в анналах школы «American Ballet Theatre», которой в пятидесятых годах заведовала, как *Elena Balieva*). В случае же Марии Толчиефф деградация ее подлинного имени происходила сама собой. Сначала, еще в школе, она, защищаясь от дразнивших ее девочек, стала писать фамилию слитно — *Tallchief*, поступив в «Русские балеты», гордая индианка отказывалась не только от формы *Tallchieva*, но от второго *f*, однако оно приросло само собой, и оба написания, *Tallchief* и *Tallchieff*, сосуществуют по сей день.

Напротив, фамилии мужчин писались на французский лад, с двойным аристократическим *-ff*, как тот же *Algeranoff* (жена его, француженка Клоди Леонар, уже закономерно стала Алжерановой). Это имя, кстати, звучит ненамного более странно, чем подлинная фамилия танцовщика Юлия Алгарова, по-видимому, турецко-болгарского происхождения, от арабского *алгар* — ‘лавр’. *Marc Platoff* — урожденный Марсель Эмиль Гастон *LePlat*, до поступления в «Русские балеты» уже американизировал свое французское имя и стал Марком Платтом. Как говорит сам Марк Платт, если в «Русские балеты» поступал Смит, то он превращался в Смитова. Это все тот же процесс, который сопровождал крещение татарских князей, а потом и обывателей-инородцев и который в тридцатых годах был в небывалых масштабах навязан народам осовеченной Средней Азии (те, привыкнув к своим Абдраязковым, Мухаммеддиновым и Гарунальрашидовым, вовсе не спешат возвращаться к национальному оформлению местных имен).

«Басурманские» имена русских танцовщиков тоже систематически русифицировались. Один из будущих основателей «Канадского балета», Борис Волков, начиная балетную карьеру, счел за благо принять фамилию матери — его отец был Баскаков. Грузинские окончания, как это происходило и в России, отсекались: Тамара *Туманишвили* стала *Тумановой*, еще раньше Георгий *Баланчивадзе* — *Баланчиным* (его родной брат, композитор, живший в Грузии, так и остался Баланчивадзе). Первая жена Баланчина Тамара *Жевержеева*, дочь основателя Театрального музея в Петербурге, носившего русифицированную фамилию тюркского происхождения со значением «кузнец», стала в Америке Тамарой *Жева (Geva)*. Именно ей, а вовсе не Раисе *Хириш*, подобал бы псевдоним *Кузнецова*, тогда как той, по значению фамилии, следовало бы прозываться *Олениной*. По-видимому, от того же тюркского корня, что и имя Жевержеевой, происходит фамилия Моника *Чемерзиной*, чей отец принадлежал к русской семье черкесского происхождения и которую Лифарь удачно нарек Людмилой *Чериной*. (А вот принадлежавший к той же семье известный французский актер Лоран *Терзиев*, урожденный *Чемерзин*, то же имя со значением ‘кузнец’ сменил на псевдоним, производный от другого созвучного тюркского слова — со значением ‘портной’.) Танцовщице же, поступившей

в «Балет маркиза де Куэваса» под именем Женя *Мельч*, посоветовали вернуться к своему исконному имени — *Меликова*. Давид *Лихтенштейн*, родом из Ростова-на-Дону, стал танцовщиком и хореографом «Русских балетов» под именем Давида *Лишина*. Балетмейстер *Семен Шапиро*, который в двадцатых годах ставил танцы у Макса Рейнхарта, уехав в Америку, открыл там балетную школу уже под именем *Симона Семенова* (с окончанием *-off*). Подлинное имя, за его экзотичность, разрешили сохранить японке Соно Осато. А ирландка Эдрис Станнус, в будущем основательница английского «Королевского балета», к Дягилеву пришла как Нинетт де Валуа, и тот ничего не мог с этим поделать, хотя называл этот псевдоним «помесью королей с кремовыми пирожными». «Уклончивый» вариант сценического имени (смесь Разина с Расином) был у танцовщика Алексиса *Райса*, чья семья эмигрировала из Литвы в Южную Африку: он учился у парижских педагогов и сделал карьеру в английском балете под именем *Alexis Rassine*. Вера Каралли, балерина Большого театра, у Дягилева изменила имя не на какое-нибудь «Кораллова», а на *Coralli*, принадлежавшее знаменитому французскому хореографу XIX в. Жану Коралли. Тот, в свою очередь, сам его когда-то принял взамен своего исконного «небалетного» имени Перачини. А младший его современник Джулио *Мазарини*, также работавший в Парижской Опере, очевидно не желая, чтобы его ассоциировали с нелюбимым во Франции кардиналом, офранцузил свое имя до формы *Жозеф Мазелье* (автор «Корсара» Мазелье работал в 1851—1852 годах в Петербурге).

Но славянские имена, как подлинные, так и мнимые, для французов, англичан и американцев все-таки оставались труднопроизносимыми и продолжали сокращаться. Уже «усеченного» *Баланчина* стали называть *Mr. В.*; *Борованского* в Австралии прозвали *Boro*; Ольга *Преображенская* для своих парижских учеников была *Préo*; нашу современницу, репетитора и балетмейстера *Елену Чернышову*, в нью-йоркских балетных кругах называли по английским инициалам — *E. T.* — И Ти. Даже Ольга *Спесивцева* фигурировала на дягилевских афишах как *Spesiva*. Имя всемирно известного балетмейстера и хореографа Джона Тараса, родившегося в украинской семье в Нью-Йорке, тоже, надо думать, подверглось упрощению. Забавно, что древняя и почтенная фамилия Рамбам, которую носила Мария *Рамбам*, ученица Далькроза, приглашенная Дягилевым консультировать Нижинского при постановке «Весны священной» и оставшаяся в «Русских балетах», уже представляет собой характерную аббревиатуру имени Рабби Моше бен Маймон (Маймонид, философ и богослов XII в.). Но, поскольку Рамбам для европейского слуха звучит комично, эту фамилию заменили на *Рамбер*. По сравнению с этим потери в именах мариинского, потом дягилевского танцовщика и педагога Анатолия *Вильтзака* и в имени эмигрировавшей в 1908 г. в Англию балерины того же Мариинского театра Лидии *Кякшт* кажутся минимальными: в них утрачены соответственно лишь *t* и *k* (Кякшт сохранила свою литовскую фамилию со значением 'сойка', хотя из-за обилия согласных и первого мягкого *k* ее трудно произнести даже русскому). Точно так же исчезло *t* и в английском варианте имени уехавшей в 1960 г. на Запад Галины Самцовой: сначала оно писалось как *Samsova*, потом —

Samsova. Не совсем понятно, почему до 1927 г. Борис Кохно подписывал свои либретто загадочным псевдонимом Собека, в котором вторая и третья согласные могут обозначать инициалы его имени и фамилии (Дягилев же почему-то называл его *Дубок*). Странно звучащую еврейскую фамилию урожденная Людмила Оцуп сменила (вслед за своими отцом-писателем, ставшим Сергеем Горным, и дядей-поэтом Г. Раевским) на фамилию мужа: как Людмила Ширяева она и осталась в истории в качестве основательницы «Канадского национального балета». (Фамилия эта, по совпадению, «балетная»: Александр Ширяев — известный русский танцовщик, балетмейстер и педагог.) Танцовщик Жорж Головин, чтобы его не путали с его более знаменитым братом Сержем (их отец русский, родились они в Монако), изменил фамилию так, чтобы она оставалась à la russe: переставил несколько букв и заменил один суффикс на другой. Результат получился очень странный — Goviloff, то есть Говилов: по-русски братья почти не говорили. Подобным же образом американская уроженка Мария *Казнилович* свою фамилию, мало подходящую для балета и фонетически, и семантически, заменила на *Карнилову* — написание через *a*, как и в случае с водкой «Smernoff», выдает недостаточное знание русского языка. И совсем уж странный балетный псевдоним взял голландский танцовщик Ираил Гадесков: «русское» окончание здесь обманчиво, на самом деле *Гадесков* — топоним и является названием древнего поселения в Дании. «Когда он начинал, — заметил рассказавший нам о Гадескове голландский хореограф и художник Тур ван Схайк, — танцовщиков с нерусскими именами всерьез никто не принимал».

Еще одна деталь: в труппе не разрешалось работать танцовщикам, носившим одну и ту же фамилию. Поэтому в ранний период труппы де Базиля одной из сестер Сидоренко, Галине, пришлось взять фамилию матери — Разумова; тем не менее братья Олег и Василий Тупины остались при своей фамилии.

Традиция изменения имен вышла далеко за пределы «Русских балетов». Репутация русской балетной школы была столь высока, что имена русифицировали даже те, кто не имел для этого никаких оснований, как родившаяся в Кейптауне (Южная Африка) Надин Джадд, сделавшая в Англии балетную карьеру под именем *Нади Нериной* (именно *Нади*). Но проще всех поступила в двадцатых годах танцовщица Евгения Борисенко: обосновавшись в Италии, где ее ожидало большое будущее, она стала Ией Русской...

Между тем на Западе, особенно в Америке, шел противоположный процесс: многие эмигранты свои имена англизировали. Например, балетмейстер Джером Роббинс — урожденный *Рабинович*; танцовщица Нора Кей родилась Норой Коревой. Таким же образом и русские аристократы, часто мнимые, приставляли к своим фамилиям нелепую частицу *de*, что так возмущало Набокова; в семидесятые годы в кордебалете Парижской Оперы была девушка с фамилией сверхнелепой — де Израилевич. Так или иначе, после войны традиция русификации стала ослабевать. В Америке русские имена становились в балете уже не столь престижными — здесь прилагались все усилия для продвижения «национальных кадров». Но характерен рассказ ныне здравствующего, почти столетнего

танцовщика «Русских балетов» (он все еще продолжает выходить на сцену), относящийся к довоенному времени:

Когда я поступал в «Русские Балеты», встал вопрос об имени, потому что там все носили русские имена. Но я к тому времени уже успел составить себе некоторую репутацию в труппе Марковой — Долина, и Мясин сказал: «Пусть остается Фредериком Франклином». И добавил: «Мы едем в Америку и все эти “-овы”, “-евы”, “-ейские” и “-овские” нам больше не требуются». Так я и остался Фредериком Франклиным. Только во Франции я должен был бы зваться Франклэн. Точно так же, как Долина, например, там называли не Антоном, а Антуаном.

Точно так же упоминавшаяся уже Нана Голлнер, начинавшая танцевать под именем Головиной, своим американским происхождением очень гордилась и, перейдя в 1936 г. от де **Базиля в труппу Блюма, дальше танцевала под своим настоящим именем**. Молодые американцы, в пятидесятых годах поступавшие в «Русский балет Монте-Карло» (например, Ален Ховард или Уэкфилд Поул), своих имен не меняли. А Виолетта Прохорова, первая русская танцовщица, которая сразу после войны вышла замуж за англичанина и которую, как ни странно, Сталин выпустил на Запад, сделала международную балетную карьеру под фамилией мужа — Элвин, хотя сейчас жалеет, что не стала «какой-нибудь Машей Прок» (почти в то самое время Сталин отправил на двадцать пять лет в лагеря актрису Зою Федорову за ее роман с представителем другой союзной державы — американским морским офицером, впоследствии адмиралом).

В 1972 г. в Монако был основан новый «Балет Монте-Карло», к старым «Русским балетам» никакого отношения не имевший. Вскоре труппа приехала на гастроли в Россию, и в программке мы прочли такие совершенно набоковские имена, как Светлана Лофаткина, Лариса Думпченко, Вера Намечатуненова — так откликнулась в новом балетном театре старая мания русификации.

Заметим, наконец, что русские балетные имена и по сей день нередко обладают той же особой прелестью, о какой мы говорили в начале этих заметок применительно к именам старших танцовщиков Мариинской сцены — достаточно вспомнить таких наших современниц, как Алла Шелест или недавно скончавшаяся Наталья Бессмертнова.

– IV –

**ПОЭТИКА, ТЕКСТ,
КОММЕНТАРИЙ, ПЕРЕВОД**

1. ТЕКСТ И КОММЕНТАРИЙ

О КОММЕНТАРИИ*

Слово *комментарий* употребляется сегодня в самом широком смысле слова. Разброс различных типов комментария достаточно велик — от «политического комментария» новейшего времени до «*commentariuncula*» или «*commentarioli*» (уменьшительные формы, напр. *Commentariolus* Коперника, краткий конспект его главного революционного труда «Об обращении небесных сфер», или «*Commentariuncula ossetica*» У. Мазинга) — жанра небольших заметок *à propos*, и до единичных глосс на полях рукописей, поясняющих значение того иного слова.

Европейская традиция XIX в., опираясь, в свою очередь, на традицию схоластическую, выработала тип позитивистского комментария, цель которого заключается в том, чтобы установить нечто «объективное», «объективный» смысл, «объективную истину». Это как раз противоречит глубинной сути комментария как «со-разумения», вступающего в диалог с текстом и непременно субъективного. Цезарь называет свою Историю Галльской войны «*Commentarii de bello gallico*», т. е. имеет в виду, что существует некоторый «текст» этой Истории, не важно, зафиксированный письменно или нет, а сам Цезарь, как наиболее сведущее лицо и *agens* этой войны, предлагает его интерпретацию. Комментарий может срastаться с текстом — позднейшие комментирующие интерполяции (напр., *Argumenta* к античным пьесам), или же позднеантичные схолии, становятся в традиции уже частью текста, да и с собственно текстологической точки зрения мы не всегда знаем, что именно в тексте принадлежит автору, а что схолиасту.

Даже в рамках объективистского комментария последний может быть призван не только к установлению «подлинного смысла» текста, но и стремится этот смысл формировать и, в случае ангажированного комментария, его даже модифицировать в соответствии с теми или иными задачами. Таковы христологические комментарии к некоторым библейским пассажам, комментарий марксистского

* Текст и комментарий. Круглый стол к 75-летию Вячеслава Всеволодовича Иванова. Сборник / Сост. Д. В. Вальков, Т. В. Цивьян. М., 2006. С. 47—51.

толка, доминировавший в советском литературоведении, или доходящие до фальсификации комментарии Н. Я. Мандельштам к «сталинскому тексту» Осипа Мандельштама. Это хорошо видно и на примере различных комментариев к «Евгению Онегину». Комментарий Бродского несет печать вульгарного социологизма; комментарий Лотмана отмечен, с одной стороны, его семиотическим, с другой — культурно-историческим контекстным подходом; комментарий Набокова отражает его космополитические установки и индивидуалистическую эстетику; поглавный комментарий Н. Г. Долининой, ориентированный на школьную аудиторию, носит морализирующе-педагогический характер. Иронический или мистифицирующий автокомментарий может выполнять художественные задачи — вспомним пушкинский комментарий к «Евгению Онегину» и подражательные по отношению к нему примечания Ахматовой к «Поэме без героя». Расставляя «ловушки» в своих стихах, Ахматова, по воспоминаниям Чуковской, забавлялась, представляя себе «тупую морду комментатора». Упомянем уникальный пример — роман Набокова *Pale Fire*, состоящий из поэмы и комментария к ней, причем автор последнего объясняет поэму, не имеющую к нему никакого отношения, как описание своей собственной, к тому же, по всей видимости, им самим вымышленной жизни.

Н. В. Брагинская уже упоминала несколько древних традиций — иудейскую, древнеиндийскую, потом средневековую индийскую, для которых характерны комментарии на комментарии, предполагающие не только возможность дальнейшего уточнения смысла, но и множественность взглядов. Если взять любое издание Талмуда, то на странице помещено довольно мало текста, зато он со всех сторон окружен комментариями, по своему объему его значительно превышающими. В подобных многослойных комментариях к древним сакральным или философским текстам позднейшие комментаторы диалогизируют и с автором, и со своими предшественниками. Кстати, и Данте, ввиду исключительного своего авторитета в итальянской, а потом и в европейской литературной традиции, издавался по тому же образцу — две-три терцины на странице, окруженные комментариями древнего и нового времени.

Те же тенденции определяют и комментарий в широком смысле слова. Те, кто слушал в советское время передачи русской службы Би-би-си, помнят ее бесшумного сотрудника, которого дикторы всегда представляли как «нашего комментатора Алексея Максимовича Гольдберга». А. М. Гольдберг, будучи антикоммунистом, тем не менее представлял события в несколько сглаженном виде, чтобы сделать свои интерпретации приемлемыми для Кремля, на который он имел наивность стараться воздействовать. Переходя к искусствоведению, упомянем, что при атрибуции, например, какой-либо картины функцию комментария могут выполнять наброски, документы, свидетельства современников, знаменитые интерпретации (скажем, Вазари) и т. п. В этой связи я хотел бы коснуться наследия Рембрандта. Лет десять назад в Амстердаме была организована комиссия, цель которой была раз и навсегда установить, какие картины, приписываемые Рембрандту, подлинные, а какие нет. Эта комиссия состояла, главным образом, из историков — в ней

был лишь один искусствовед. Члены комиссии подошли к своей задаче совершенно формально, сделав главным принципом своей работы критерий документированности. Поскольку «Возвращению блудного сына» предшествует гравюра совершенно другого мастера, члены комиссии готовы были отвергнуть авторство Рембрандта. Разумеется, этот формальный подход не «работал», и члены комиссии от него впоследствии отказались. Но так или иначе, на картину, под которой стоит подпись «Рембрандт», зритель смотрит иными глазами, чем на картину, помеченную как «мастерская Рембрандта».

Наконец, я хотел бы затронуть вопрос о том, что в советскую эпоху комментарий был жанром, допускавшим большую свободу, в котором позволялось говорить то, чего нельзя было сказать в основном тексте. Из особенно важных изданий такого рода я хотел бы указать, по собственным впечатлениям того времени, на исключительное влияние комментария В. Н. Топорова к Дхаммападе, комментария Б. Л. Смирнова к Бхагавадгите, который изучали в некоторых кругах молодежи, и, несколько в ином роде, — мне бы хотелось отметить комментарий В. В. Иванова к изданию Л. С. Выготского, содержащий колоссальную по объему информацию.

В заключение я хотел бы привести афоризм: настоящий филолог начинает с диссертаций, книг и статей, а в конце своего пути отдает свое время комментированию.

«ЗАКЛИНАНИЕ» АННЫ АХМАТОВОЙ*

Недостаточно разработанная пока тема «Ахматова и фольклор» представляется чрезвычайно обширной и многообразной. В наследии Ахматовой выделяется, во-первых, достаточно большой корпус фольклоризирующих текстов. Это, прежде всего, такие, где доминирует песенное начало: ряд текстов, озаглавленных «Песенки»; циклы «Песенки» и «Из черных песен». К ним примыкают «Не бывать тебе в живых...», «Третий Зачатьевский» (при всей обогатенности литературными ассоциациями), «Лучше б мне частушки задорно выкликать...», «С пьяными в канавке...», «Уложила сыночка кудрявого...», «Жить — так на воле...», «В тифу» и др. Во-вторых, надо отметить обращение Ахматовой к балладной традиции, восходящей к фольклору более опосредованно («Сероглазый король», «Сказка о черном кольце», «Слух чудовищный бродит по городу...», «Новогодняя баллада...»). Особое место занимают более специфические фольклоризирующие тексты — «Причитания», «Ленинградскую беду...», «Колыбельные», наконец, «Заклинание». Наряду с этим корпусом в поэзии Ахматовой, как уже отмечалось, чрезвычайно велика подспудная роль архетипических элементов, которые определяют структуру архаических — ритуальных, магических, мифологических и т. п. текстов; очевидно, что традиция существования и передачи этих элементов в поэтических текстах определяется их некоторой автономностью, заданностью самим поэтическим языком, жанровыми структурами и т. п.

Один из наиболее фольклоризирующих текстов Ахматовой — «Заклинание» — следует читать в общем контексте «ахматовского мифа», одной из составляющих которого был образ колдуньи, пророчицы и т. п., что многократно выражено как в ахматовских текстах, так и в текстах, ее описывающих, не говоря о бытующей

* Anna Akhmatova's poem «The Spell» // The Speech of Unknown Eyes, Akhmatova's Reader of her Poetry / Ed. by W. Rosslyn. Nottingham: Astra Press, 1991. P. 173—191 (на англ. яз.). Сокращенный вариант: «Заклинание» Анны Ахматовой. Этнолингвистика текста. Семиотика малых форм фольклора. М., 1988. С. 21—25.

вокруг ее образа (и, кстати, ею поддерживавшейся) устной традиции. Приведем текст стихотворения:

1. Из *тюремных* ворот,
2. Из заохтенских болот,
3. Путем нехоженым,
4. Лугом некошеным,
5. Сквозь ночной кордон,
6. Под пасхальный звон,
7. Незванный,
8. Несуженый,
9. Приди ко мне ужинать,

впервые напечатанного в 1965 г. в «Беге времени» с цензурной поправкой в первой строке — «Из *высоких* ворот», и в том же виде воспроизведен в 1977 г. В. М. Жирмунским в БП, где, однако, по списку Н. Л. Дилакторской, по которому мы исправляем первую строку, была восстановлена дата — 15 апреля 1936 г. (вместо 1935 г. в «Беге», нарочито отводящей внимание). Дата эта соответствует пятидесятилетней годовщине со дня рождения Гумилева (3 (15) апреля 1886 г.), а год — пятнадцатилетию его гибели. Вместе с тем дата, которой стихотворение помечено в издании, тоже соответствует годовщине, но для цензуры менее заметной: 25 апреля 1935 г. исполнилось 25 лет со дня венчания Ахматовой с Гумилевым (1910 г.). В том же списке стоит посвящение Гумилеву: Н. С. Г., чье имя было под запретом¹.

Тема гибели Гумилева в ночь с 24 на 25 августа 1921 г. прослеживается во многих стихах Ахматовой. Она пронизывает весь сборник Anno Domini MCMXXI — ср. «Не бывать тебе в живых...» (16 августа 1921), «Страх» (27—28 августа), «Пока не свалюсь под забором...» (30 августа, хотя и посвященное в некоторых списках Н. В. Н. <едоброво>), «Заплаканная осень, как вдова...» (15 сентября, Ц. С.), «Новогодняя баллада» (1923) с ее романтическим «пиром мертвых» и строками *Это муж мой, и я, и друзья мои...*, а также словами хозяина, т. е. мужа: *Я нью за землю родных полян, в которой мы все лежим*. Гумилевская тема подспудно продолжает звучать в стихах тридцатых годов, в «Поэме» и стихах из «Пролога». Августовская «страшная годовщина» (известны слова Ахматовой об августе как «самом страшном месяце»; кроме гибели Гумилева и эпохальной смерти Блока в 1921 г., 14 августа 1946 г. вышло известное постановление, направленное против Ахматовой и Зощенко) упоминается в стихотворении «Сон» из цикла «Шиповник цветет», помеченном, кстати, датой постановления. Апрельская дата написания «Закливания» связана с гумилевской темой приуроченностью не только к его пятидесятилетней годовщине, но и к годовщине свадьбы Ахматовой и Гумилева 25 апреля 1910 г., шире — через мотив первой любви в царскосельских стихах (...*В апреле запах*

¹ Первое бесцензурное издание: Стихотворения Анны Ахматовой / Сост., подгот. текста и примеч. М. Мейлаха. Душанбе: Адиб, 1990.

прели и земли | И первый поцелуй..., ср. *В ремешках пенал и книги были*). Мотив пасхального звона в нашем тексте (ст. 6) биографически соотносится с тем, что свадьба эта состоялась вскоре после Пасхи, бывшей в 1910 г. 18 апреля (ср. мотивы появления жениха в Лазареву субботу в стихотворении «Ждала его напрасно много лет...», 1916, и рождественского звона в «гумилевском» же «Бежецке» (21 декабря 1921), наконец, хор и волны фимиама в посвященном в одном из списков «Н. Г.» раннем стихотворении «И когда друг друга проклинали...», 1909). Мотив пасхального звона в этом тексте приобретает дополнительное значение в связи с тем, что в «языческой» (точнее, двоеверческой, к которой этот текст прилегает) традиции Пасха обращенно связывается с культом мертвых. И еще одно биографическое обстоятельство: известен относящийся приблизительно к тридцатому году рассказ Ахматовой о том, как она ездила на место расстрела Гумилева (станция Бернгардовка — заохтенские болота «Заклинания») в поисках его могилы. Могилы она, конечно, не нашла; ей бросились в глаза подрывные корни сосен. Рассказывая об этом, она упоминала, что люди обычно ездят на могилы с цветами, а она привезла оттуда собранный там букет полевых цветов.

Начало стихотворения, с его четко обозначенным песенным зачином (*Из... Из...* — возможно также прочтение второго стиха «Из-за охтенских болот»), реминисцирует синтаксически и ритмически обращенное к Ахматовой стихотворение Гумилева *Из логова змиева, / Из города Киева / Я взял не жену, а колдунью*. Фонетика первых двух реминисцируемых строк, с ее опорным спирантом «з» (у Ахматовой дополняемым «ж», ср. у Гумилева в том же тексте: *забавница, затоится, ежится, неможется* и др.), а также «ч», «к», составляет, наряду с сонатом «н», аллитерационную консонантную основу «Заклинания», ср. традиционное отношение к «к» как к «плохому» звуку — хотя бы у Гезихия, s.v., а в корпусе ахматовских текстов — ироническое примечание «Три “к” выражают замешательство автора» к стиху «Не ко мне, так к кому же» в «Поэме без героя». Нам приходилось отмечать, что именно аллитерация (*versus* анаграмматизм более развитых ритуальных и мифологических текстов) является одним из основных структурных элементов примитивных сакральных текстов, к каким относятся заговоры и заклинания с их преимущественно фасцинативной функцией. Но в литературном «Заклинании» Ахматовой есть место и для анаграммы: начало четвертого стиха «Лугом неко(шеным)» весьма точно анаграммирует имя Николая Гумилева, которого оно призывает — вызывает из мертвых — воскрешает (ср. «под пасхальный звон», ст. 6).

Наряду с выдержанным в пределах каждой пары стихов параллелизмом и призывом «приди» последнего стиха, семантика стихов 2—4 с их значением пограничного пространства между двумя мирами (ср. лес волшебной сказки) очевидным образом наиболее близка семантическим структурам аутентичного заговора. В стихе 2 это инвертированный мотив позитивного заговора, т. к. болото — это «крайнее место», предел, цель, куда ссылаются болезни; здесь же, напротив, из... болот (в другом прочтении *из-за... болот*) — вызывается мертвый. Некошенный луг, с его основным значением «не-дороги», развивая семантику стиха 3 «Путем

нехоженым», косвенно имплицитно косу смерти. «Ночной кордон» стиха 5 еще и отсылает к сцене с предъявлением солдату пропуска для возвращения в прошлое в «Путем всея земли». Оба морфологически идентичных и фонетически созвучных эпитета с приставкой *не-* в стихах 3 и 4 вместе с последующими *незванный*, *несуженый* сопоставимы со «сквозным симпатическим эпитетом» в аутентичных заговорах. Стихотворение характеризуется жанровым синкретизмом (синкретический характер определяет и другие фольклоризирующие тексты Ахматовой). Названное «Закливанием» и посвященное призыванию мертвого, оно, во-первых, вписывается в древнейшую мировую традицию подобных текстов (с нетривиальным литературным преломлением которой Ахматова позже столкнулась, переводя «Призывание души» Цюй Юаня; ей были, несомненно, знакомы гимны и фрагменты призывных гимнов Сафо, а через В. К. Шилейко — соответствующие фрагменты древнеавилонского эпоса). Во-вторых, будучи призыванием мертвого мужа, оно тяготеет отчасти к причитанию (ср. вышеупомянутые «Причитания» Ахматовой). В-третьих, последние три стиха (с их магически инвертированными эпитетами *незванный*, *несуженый* и призывом *Приди*, не в меньшей степени характерным для гадания, чем для призывного заклинания) отсылают к святочному гаданию с его богатейшей литературной русской традицией, восходящей к «Светлане» Жуковского (мотив «мертвого жениха», ср. реминисценции, через Пушкина, в «Поэме» и «Новогоднюю балладу» самой Ахматовой). Ср. еще: инвертированное (от лица «донны Анны») приглашение на ужин подключает развитый впоследствии в «Поэме» огромный мотивный пласт, связанный с темой Дон Хуана — Командора с ее пушкинско-блоковскими преломлениями.

Несколько слов о метрике стихотворения, определяемой как «имитация народного стиха», см. ритмический параллелизм чередующихся двусиший. В целом его метрическая схема определяется сочетанием двусложных и трехсложных метров, не всегда различимых и поддающихся различной интерпретации. Учитывая ориентированность этого текста на инкантацию, можно допустить, что его структура проясняется с помощью аналогий с античными квантитативными метрами, тяготея к сочетанию пеонических размеров (преимущественно кретика) с ямбами и анапестами. Примечательно, что именно такие размеры употребляются в античности в призываниях, заговорных формулах, увещеваниях (поражают метрические совпадения с фрагментами «сковывающего гимна» Эриний из «Эвменид» Эсхила). Эти аналогии, может быть, следует объяснять существованием ритмических универсалий, актуализирующихся в соответствующих языковых условиях и поэтических контекстах.

COMMENTARIUNCULA TEXTOLOGICA*

0. В этих заметках — заглавие ясно указывает на их жанр — я ограничусь преимущественно теми наблюдениями, которые мне довелось сделать самому, и теми текстологическими казусами, с какими мне приходилось сталкиваться в собственной работе в различных областях филологии (что придает заметкам этим поневоле разрозненный характер), предварив их несколькими теоретическими соображениями, а также коротким историческим экскурсом¹. Но, поскольку рос я в среде филологической, позволю себе начать с двух маленьких воспоминаний из области «текстологического быта». Первое касается Бориса Михайловича Эйхенбаума. Однажды летом, когда мне было лет восемь, он, живя в комаровском Доме творчества писателей, где с моими родителями находился и я, подговорил меня спросить моего отца, что такое *нрзб.* (произнес он это магическое слово как «*нэрээбэ*»), что я и проделал, немало всех развеселив. Другое воспоминание относится к моим студенческим годам: В. Б. Шкловский в своем докладе в Пушкинском Доме упомянул одного из старых пушкинистов-текстологов (к сожалению, не помню, кого именно), в чьем кабинете висели часы-«ходики» с изображением кошки, чьи глаза «ходили» из стороны в сторону в такт с движением маятника. Кошка эта называлась «кошка-текстоложка».

1. Как известно, любая материальная форма хранения и, в особенности, передачи информации сопровождается той или иной степенью ее деградации; именно это и составляет *raison d'être* текстологии. Подобно тому как порча участка хромосомы чревата генетической болезнью, ошибки при копировании рукописи приводят к искажению смысла авторского текста. Та разница, что в последнем случае

* Труды IV летней школы на Карельском перешейке по текстологии и источниковедению русской литературы. Пос. Поляны (Усукирко), 2007. С. 49—73.

¹ Литература о текстологии чрезвычайно велика. Ограничимся указанием на сравнительно недавнюю книгу: *Гришунин А. Л.* Исследовательские аспекты текстологии. М.: Наследие, 1998.

ошибки вносятся сознанием переписчика (редактора, наборщика, корректора), ничего не меняет: классические ошибки переписчика, либо случайно ставящего какую-нибудь согласную не на свое место, либо же бессознательно читающего незнакомое ему слово как другое, знакомое, тоже вполне механичны. *Ergare humanum est*, и работа текстолога, в особенности имеющего дело с древними текстами, в которых накапливается большое количество ошибок, в большой мере заключается в их исправлении (генного инженера, исправляющего хромосомную порчу, можно назвать генным текстологом).

Наступление компьютерной эры принесло некоторые изменения: рукописи сегодня в большинстве случаев набирает сам автор, в остальном же положение осталось прежним, если не ухудшилось. Компьютер, с помощью заложенного в него словаря, способен предложить исправить элементарную опечатку, но, как и у наборщика, словарь его ограничен, и он агрессивно борется с любыми ненормативными, да и просто не заложенными в его память явлениями, подгоняя неизвестное под известное. Так, в недавно вышедшем издании дневников Жуковского, составивших тома 13-й и 14-й Полного собрания его сочинений и писем, при всех упоминаниях имени *Чаадаева* оно, из-за произведенной компьютером и оставшейся незамеченной автоматической правки, оказалось измененным на *Чапаева*.

2. Поскольку процессы возрастания энтропии при передаче информации распространяются на любые тексты, не только литературные, на практике существует, например, текстология музыкальной нотации, необходимая для исправления ошибок в партитурах, подготовки их к изданию и т. д. (недаром для музыкального наследия широко употребляется термин «музыкальная литература»). Ярким примером более сложного «текстологического» опыта реконструкции музыкального текста, включающего элементы сотворчества, может служить рассказ Рудольфа Барша автору этих строк о его работе с черновиками незаконченной Десятой симфонии Малера:

Материала сохранилось достаточно много, но с пробелами. Чем-то Малер был не удовлетворен, переделывал, но не успел закончить; в других местах мы видим отсутствие гармонии — только верхний голос и бас или неритмические структуры... Так что в таких местах надо практически заново сочинять, во всяком случае гармоническую структуру. В финале — это вершина музыкального творения, когда музыка словно с неба струится, музыка, которую не сочиняют, а слышат и записывают, — вдруг пробел: все течение музыки ведет к фа-диез мажору, но сам источник тяготения Малер почему-то не прояснил. В мелодии же, в ми-бемоль-мажорном аккорде, появляется соль-бемоль, создавая жуткий диссонанс, будто бритвой режут по живому... Дерек Кук, которому принадлежит первый вариант этого окончания, поступил очень просто: превратил мажор в минор. Само по себе это красиво, но, с моей точки зрения, противоречит малеровской философии. В этом контексте ми-бемоль минор звучит не просто грустно, а уныло, тоскливо, беспросветно... Вспоминаю, как читал в записях Бетховена план подготовки к одному из сочинений, где он, в частности, помечал для себя: музыка может быть трагичной или грустной, очень грустной, но

ни в коем случае не унылой и не плаксивой. Для Баха это тоже невозможно, он вообще заканчивал в мажоре, даже после самых трагических аккордов. Я чувствовал и понимал, что вряд ли тут и Малер обошелся без мажора, и внимательно, с лупой в руках, изучал его рукопись. Нашел какую-то ноту — неясную, неиспользованную, и предположил, что это мог быть ре-бемоль. Тогда получается не просто ми-бемоль мажор, а доминантсептаккорд, при котором соль-бемоль уже иначе звучит в мелодии, пусть остро, но не диссонансно. По сути, на этом пути мы приближаемся к фа-диез мажору — основной тональности симфонии. И я подумал, что если следовать в этом направлении, то можно достичь того колоссального напряжения, которое Малер бы приветствовал. Это решение пришло во сне, я вскочил, все записал и больше уже не мог уснуть...²

Подобным образом, собственная текстология существует в области хореологии (записи хореографического текста, то есть балетов, с помощью специальных знаков), шире — в любой области человеческой деятельности, требующей не только письменной, но и любой материальной фиксации.

3.0. Немного из истории текстологии.

3.1. Текстология, в привычном для нас смысле, началась практически одновременно с письменной фиксацией литературных текстов. Начало текстологии восходит к фиксации эпических памятников, происходившей в разное время в разных культурах. При записи фольклорных текстов, оперирующих блоками (формулами), тексты эти варьируют при переходе от сказителя к сказителю. В античности начала текстологии были положены александрийскими филологами, начиная же с эпохи Возрождения научная текстология разрабатывалась именно на основе филологии классической. Поскольку, за исключением папирусных фрагментов, дошедшие до нас в числе 50—100 рукописей произведения, например, Эсхила, Софокла и Еврипида отстоят от оригинала на полторы тысячи лет и являются копиями, переписывавшимися в свою очередь с копий десятки раз (копии двадцатой — тридцатой степени), — нетрудно себе представить, какая требовалась работа по установлению текста. Работа эта продолжается по сей день. Текстолог изучает рукописи, делит их на группы, строит генеалогические стеммы, выявляет возможные ошибки, производит разбивку на слова и синтаксические группы (однако весьма тонко разработанные методы Лахманна и его школы, основанные, в частности, на теории общих ошибок, несостоятельны именно в силу своей механичности). При необходимости текстолог делает эмендации (*букв.* 'улучшения') и, в крайних случаях, конъектуры — изменения текста, наконец, по мере возможности, реконструирует утраты. Результатом работы текстолога является критическое издание осмысленного им текста памятника, опирающегося, как правило, на лучшие рукописи с учетом

² Мейлах М. Эвтерпа, ты? Т. II. Художественные заметки. Беседы с русскими артистами в эмиграции и в метрополии. Музыка. Опера. Театр. Изобразительное искусство. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 147.

вариантов остальных (о дипломатических изданиях, основанных на единственной избранной рукописи, см. ниже, § 3.4). Варианты обычно сводятся в постраничный критический аппарат, предоставляющий возможности для дальнейшего анализа и размышлений (рукописи обозначаются сиглами — заглавными латинскими буквами для кодексов, строчными для других форматов). Тот или иной свой выбор текстолог мотивирует в комментарии, который печатается в конце книги.

Текстологический пример 1.

Занимаясь категорией «повторения» в ранней древнегреческой мелической поэзии как манифестацией мотива «вечного возвращения», я обратил внимание на необычное, вероятно, уже в ту эпоху экзотически звучащее слово *dēute*. Слово это, с редким дифтонгом *ēu*, образовавшимся из слияния усилительной частицы *dē* со словом *'aute* («снова»), встречается в гимне Сафо Афродите: та просит богиню ей явиться *снова*, что, по-видимому, сродни шаманским «ссылкам на прецедент» («раз ты мне уже однажды помог, так помоги еще раз»). Вызов богини происходит в любовном контексте, в каковом «магическое» слово стало употребляться в качестве ключевого и у других мелических поэтов. Редкая красивая форма, незнакомая менее опытным переписчикам, упрощалась в рукописной традиции до простого *'aute*, что существенно обедняет текст. Восстановление исходной формы — типичный пример выработанного классической текстологией правила преимущества более затруднительного варианта: *lectio difficilior potior* (букв. «более трудное» прочтение» предпочтительнее)³.

3.2. Уникальный пример непрерывной рукописной традиции, обнимающей почти два с половиной тысячелетия (учитывая кумранские находки), представляет собой традиция библейская. Учитывая священный характер текста Библии для евреев, начиная с V в. по Р. Х. разрабатывался специальный свод правил для сохранения библейского текста при переписывании (в том числе аппарат примечаний, служащих для уточнения написания слов и, особо редкий случай — правила устного исполнения или кантилляции, т. е. речитативного литургического чтения), вводилась их изначально отсутствовавшая огласовка. Было подсчитано количество знаков на каждом листе и в каждой книге Библии, также подлежащее проверке при переписывании. Но и притом что все это обеспечивало высокую степень надежности передачи текста, сличение масоретского текста с найденными в XX в. кумранскими списками все же обнаружило 5 % разночтений, накопившихся за десять веков (дело может быть сложнее — разночтения могли быть результатом сознательного выбора при канонизации в X в. библейских книг).

Тем не менее надежность рукописной традиции не снимает проблемы «темных мест», неизбежной в отношении текстов, отделенных от нас тысячелетиями; это в особенности относится к исключительно трудному языку поэтических книг

³ См. подробности в нашей статье: «Возвращение Эроса...». См. выше в этой книге.

Библии, как Псалмы или Книга Иова. Применение методов классической текстологии, с их практикой конъектур (т. е. исправления текста для получения необходимого смысла), для традиционных еврейских ученых немислимой, нашло осторожное воплощение в вышедшем во второй половине XIX в. издании Киттеля и продолжается по сей день. Сегодня наиболее авторитетное научное издание Библии — *Biblia Hebraica Stuttgartiensis*.

Упомяну попутно одну ошибку, утвердившуюся в европейской литературе после успеха «Саломеи» Оскара Уайльда и основанной на ней опере Рихарда Штрауса, где, в погоне за аутентизмом, была использована неправильная транскрипция имени Иоанна Крестителя — *Йоканаан* (с двумя *a*): подлинное имя пророка *Yohanan* («Бог милостив») здесь контаминировано с названием земли обетованной — *Ханаан*. Так, у Ахматовой в «Поэме без героя»: *Этот Фаустом, тот Дон Жуаном, / Данертутто, Иоканааном...*

Текстологический пример 2.

«Жена же Лотова оглянулась *позади его*, и стала соляным столпом» (Быт. 19, 26). В аппарате упомянутого издания по поводу этого стиха делается предложение: *mē'akhārājw* *prps *mē'akhārejhā* (prps — **propositum**, т. е. «предложено») — издатели, изменив мужской притяжательный суффикс на женский, предлагают взамен малопонятного *позади его* читать *позади себя*, другими словами, просто *оглянулась*. Эта проблема, в контексте мифологического и поэтического мотива оглядки, обсуждается в статье, открывающей этот сборник.

3.3. Подобные же проблемы возникают в отношении книг Нового Завета.

Текстологические примеры 3, 4.

Ограничусь упоминанием лишь двух знаменитых случаев. Еще в древности возникли два основанных на разночтении варианта стиха 2, 14 Евангелия от Луки: «Слава в вышних Богу, и на земле мир, в человеках благоволение» — *'en 'ánthropois 'eudokía*, и «...и на земле мир в человеках благоволения» — *'en 'ánthropois 'eudokías*. Единственная буква *s*, образуя окончание родительного падежа, существенно меняет смысл. Благодаря Вульгате — латинскому переводу, это чтение закрепившему (*in hominis bonae voluntatis*), оно возобладало в католической традиции.

Второй случай касается, собственно, не текстологии, а понимания и интерпретации текста, а именно смысла приставки в слове из столь распространенного текста, как «Отче наш» (Мат. 6: 9—13): «Хлеб наш *на(д)сущный* даждь нам днесь». В греческом слове *'epiousios* приставка *'epi-* может означать как *на-*, так и *над-*, *сверх-*: если принять это последнее значение, смысл слова будет не «насущный» (*quotidianus* — «ежедневный»), а «надсущный», «сверхсущный» (*supersubstantialis*). В молитве, освященной авторитетом предложившего ее Иисуса Христа

и до недавнего времени, может быть, чаще любого другого текста звучавшей на планете, переводные традиции избирали первое, более «легкое» значение.

3.4. Подобно тому как в эпоху Возрождения Европа открыла для себя мир древнегреческой литературы и существенно расширила знание латинской, начиная с конца XVIII в. здесь происходит открытие средневековых рукописей и средневековых национальных литератур. Заметим, что рукописи средневековых памятников намного меньше отстоят от момента их создания, что облегчает разработку их филиации, построение родословного дерева и т. п. Потребовалось время, чтобы понять, что, поскольку авторство в Средние века ценилось мало, квалифицированный переписчик мог не только, как и все переписчики, ошибаться — он мог, в меру своих знаний и способностей, и улучшать текст. Именно в области средневековой литературы получили распространение так называемые дипломатические издания, которые, в отличие от критических, воспроизводят ту или иную конкретную рукопись. Практика дипломатических изданий отчасти была связана с тем, что различные рукописи одного и того же памятника бывают разбросаны по различным библиотекам и такие издания могли служить подспорьем для дальнейшей работы текстологов, однако для филологов и лингвистов, в особенности диалектологов, они имели и собственную ценность, и интерес. В XX в., в связи с развитием копировальной и полиграфической техники, такие издания потеряли значение, хотя встречаются издания, основанные на единственной рукописи. Абсолютно курьезной явилась попытка дипломатического издания произведений Хармса, о чем ниже.

В отличие от классической филологии, штудии на основе средневековых памятников получили название нефилологии. Прекрасная отечественная текстологическая школа сформировалась на основе изучения и издания древнерусских рукописей⁴.

Текстологический пример 5.

В области поэзии трубадуров — поэтов юга Франции XII—XIII вв., сочинявших на старопровансальском языке, — довелось предложить одну конъектуру и мне. Окончание (*envoi*) девятой кансоны («*Doutz brais e critz...*») знаменитого своей трудностью поэта Арнаута Даниэля, восхищавшего Данте и Петрарку, который цитирует эти строки в своих собственных стихах, составлено серией барочных, абсурдирующих образов, смысл которых — «напрасные усилия любви»:

⁴ См. также: Мейлах М. Б. Проблема литературного авторства в средневековой поэзии // «Scribantur haec...». Проблема автора и авторства в истории культуры. Материалы науч. конф. М.: РГГУ, 1993. С. 31—33, 101 и др. публикации в этом сборнике.

Ieu sui Arnaut qu'amas l'aura
 E chatz le lebre ab lo bou
 E nadi contra suberna

(‘я Арнаут, тот, кто собирает ветер, // с быком охотится на зайца // и плывет против течения’). Очевидно, что мы имеем дело с встречающейся в средневековой литературе картиной «перевернутого мира», однако средний из трех образов — охота с быком на зайца — из этой картины как-то выпадает. Сравнение с романом Кретьена де Труа «Клижес», где один из образов того же перевернутого мира (*choses à anvers*, vv. 3842—3858) — борзые собаки, убегающие от зайца (*je voie / les chiens foir devant le lievre*), навело меня на мысль, что в рукописной традиции трубадура изначально допущена ошибка. Объектом «перевернутой охоты» должна быть борзая собака, а это слово — *lebriera*, образованное от *lebre* ‘заяц’, очень к нему близко и отличается только окончанием (в обоих случаях конечный гласный окончания подвергается элизии перед *ab lo bou*), однако длиннее на один слог, который можно компенсировать, пожертвовав артиклем, что в поэтическом языке трубадуров допускается. Тогда мы получаем стих *E chatz lebriera ab lo bou*, в котором мотив «перевернутости» выражен гораздо последовательнее.

4.0. Текстология отнюдь не теряет своего значения и при переходе к новой литературе — достаточно сказать, что только недавно, после того как были разобраны написанные очень трудным почерком авторские рукописи, мы получили корректные издание Джойса и Пруста, но здесь проблема заключалась в многочисленных вариантах текста. В области русской литературы была проделана колоссальная текстологическая работа в области издания русских классиков XIX в., в том числе Толстого и Достоевского, и русских поэтов. В области русской поэзии XX в. особняком стоит фигура Н. И. Харджиева, много сделавшего для текстологии Маяковского, Хлебникова и Мандельштама.

4.1. Но формировалась школа новой русской текстологии на изучении рукописей Пушкина.

Текстологические примеры 6, 7.

Минуя общеизвестные достижения пушкинской текстологии, ограничусь двумя примерами, относящимися к дуэльной истории, в области которой, как известно, остается множество загадок. Сошлюсь на филигранную реконструкцию Б. Казанским текста разорванного Пушкиным черновика письма Бенкендорфу из архива Майкова (ИРЛИ, № 673), из которой, опять-таки, выберу единственный пример, с которым мне довелось работать. Предшествующие реконструкции, которые надобно признать неудовлетворительными, давали исследователям почву для неправильных выводов. Так, например, Ахматова пришла к заключению, что Пушкин обвинил Геккерена в авторстве анонимного пасквиля в том числе по печати, которой запечатано письмо (вопрос о печати с ее малопонятными символами

до сих пор не получил разрешения и может вести к далекоидущим выводам — см. подробнее выше, с. 127—129 в этой книге). Однако единственно возможная реконструкция Казанского, дополняющего утрату текста: *ci<re> à cacheter*, показывает, что Пушкин имел в виду не самоё печать, а лишь сургуч, на котором она оттиснута, для Петербурга необычный, как и бумага, на которой написан пасквиль⁵.

Приведу также удачную конъектуру И. Боричевского, тоже имеющую отношение к дуэльной истории. Речь идет о характеризующей Дантеса записи Жуковского в его «Конспективных заметках о гибели Пушкина»: *Le gaillard très bien*, по-французски звучащей довольно неуклюже. С конъектурой *Le gaillard tire bien* эта запись приобретает каламбурный смысл: «весельчак попадает в точку» и «весельчак хорошо стреляет»⁶.

4.2. Что касается утрат, приведу еще один пример из области новой поэзии.

Текстологический пример 8.

Подготавливая к изданию текст последнего стихотворения Введенского, которому мы дали условное название <Где. Когда> (ветхая его рукопись на очень плохой бумаге была мною обнаружена в 1967 г. в Харькове, у вдовы поэта). Текст содержал утрату на разорванном сгибе: *Летит забота скучной <?>уткой*. покойный Л. Чертков предложил реконструкцию *Летит забота скучной <и>уткой*, и мы ее безоговорочно приняли как весьма убедительную⁷.

4.3. Разумеется, текстологическая работа, включающая немало «реставрационных» моментов, начинается с эмендации текста — исправления ошибок, и если текст издавался, то и опечаток. Опечатки, по определению, носят характер механический и случайный: причина ошибок наборщиков та же, что и ошибок писцов — неизвестное заменяется известным, сложное — простым. Но тиражируется каждая ошибка гораздо интенсивнее.

Текстологические примеры 9—17.

Известна ошибка в стихотворении Мандельштама «В хрустальном омуте какая крутизна!»: *И с христианских гор в пространстве изумлённом, // Как Палестрины песнь, нисходит благодать!* — в книге «Стихотворения», 1928, наборщик заменил неизвестное ему имя композитора на общеизвестный топоним *Палестина*. Но эта опечатка была впоследствии исправлена, зато из издания в издание продолжала переходить восходящая к первой публикации нелепая опечатка в «Заметках

⁵ См.: *Казанский Б.* Письмо Пушкина Геккерну // Звенья. Т. VI. 1936. С. 5—91, см. в особенности с. 59—62.

⁶ См.: *Щеголев П. Е.* Дуэль и смерть Пушкина. М., 1987. С. 284, 516—517.

⁷ См.: *Введенский А.* Полн. собр. произведений / Под ред. М. Мейлаха, В. Эрля. М.: Гилея, 1993. Т. 2. № 32.

о поэзии» того же Мандельштама («Франсуа Виллон», V) — забавно, что во фразе по поводу собственной ошибки Вийона с именем Алквиада:

Как *принцы* трубадуров, Виллон «пел на своей латыни»: когда-то, школяром, он слышал про Алквиада — и в результате незнакомка *Archipiade* **примыкает к грациозному** шествию дам былых времен.

Конечно, «*принцы* трубадуров» должно быть исправлено на «птицы трубадуров»: тем, кто не знает средневековой романской поговорки «говорить (петь) на своей латыни» (т. е. на своем языке), в поэзии применяемой к птицам, следовало бы вспомнить строки Мандельштама *так птицы на своей латыни // молились Богу в старину*. Я указал на эту ошибку Мандельштамовскому обществу, но это ошибка кочевала из издания в издание, пока не была наконец исправлена в трехтомнике 2010 г.

Любители подобных казусов собирают целые списки забавных ошибок и опечаток, — помню в чьих-то стихах «Колесо на глиняных ногах» вместо библейского образа колосса на глиняных ногах. Есть старый анекдот об отчете о коронации Николая II, в котором сначала было напечатано, что на голову царя возложили *ворону*, потом — что следует читать *корову*; но надо быть Набоковым, чтобы заметить, что, поразительным образом, тот же ряд образуется и в английском языке: *crown — crow — cow* (в романе «Pale Fire»). Надо думать, что и наборщик и корректор газеты «Правда» — первый, набравший, а второй, пользуясь жаргонным словом, «замыленным глазом» пропустивший букву *p* вместо *l* в имени Сталина, заплатились за свое «вредительство» дороже, чем их коллеги за историю с коронацией.

Приведу опечатку в поэме Бродского «Шествие» в его первой книге «Стихотворения и поэмы», вышедшей в издательстве **Washington-New York: Inter-Language Literary Associates** в 1965 г., когда тот находился в ссылке: строка «Я с веком своим ни за что не борюсь» здесь выглядит так: «Я с весом своим ни за что не борюсь». Как говорила Ахматова — хуже всего опечатки со смыслом.

Весьма забавное недоразумение, показывающее, что ошибки при передаче текста могут восходить к совершенно случайным обстоятельствам, произошло при подготовке мною в конце семидесятых годов первого издания Собрания произведений Введенского. Двухтомник печатался в издательстве «Ардис» в США, и рукопись — имейла тогда не существовало — я тайно передал через американского консула, даму, с которой был знаком: мы, как в шпионском фильме, встретились в кафе неподалеку от консульства, где я, как нам казалось, незаметно передал ей пакет. Тем же путем я получил корректуру и, выправив, отправил обратно. В числе сделанных мною поправок была следующая. В перечне действующих лиц пьесы «Елка у Ивановых» я, вслед за авторской рукописью, где имена всех детей обведены подытоживающей чертой (так называемой чайкой — }) с вынесенным, справа от нее, словом «дети», я, не будучи уверен, что такой знак имеется в наборе,

сделал для наборщика и корректора поясняющее указание: «или просто *черта*». Указание было ими понято как часть текста, и в *Dramatis Personae* появились следующие слова: «дети, или просто *черти*». Впоследствии французский переводчик Андрей Маркович, который пользовался этим изданием, также включил эти слова в свой перевод.

В машинописях Введенского (которые печатала его первая жена Т. А. Липавская), содержится некоторое количество довольно очевидных опечаток, при публикации нами исправленных, в том числе опираясь на требования рифмы:

В машинописи**Исправления⁸**

За что винить коня,
Конь конь не виноват
В кровотеченье этом

Коль конь конь не виноват

(«Елка у Ивановых», № 30)

Не все в сборе
Сядем пить и есть.

Ну, все в сборе

(«Кругом возможно Бог», № 19)

Но куча
Убитые очи,
Как туча,
Как лошади бегали ноги.

Но луча

Как лошади бегали ночи.

(«Некоторое количество разговоров», № 29)

5.0. Русская орфография не лишена трудностей, и орфографические ошибки могут делать и сам автор, и его издатели.

5.1. Одно из недоразумений, с далекоидущими последствиями, связано с истолкованием бесчисленных орфографических ошибок Хармса как элемента его поэтики — см. об этом ниже в этой книге, с. 691—696.

Цитированные же слова Хармса «Так всегда выглядит в моем написании» — это *bonne mine au mauvais jeu*: в том-то и дело, что не всегда. Трудность «орфографической проблемы» как раз и состоит в необходимости отличать системные случаи орфографических неправильностей от случайных, а поскольку критерии тут могут быть достаточно зыбкими, мы в наших изданиях придерживались принципа сохранения только очевидных (с сознательной деформацией слова) либо чем-то мотивированных ненормативных написаний, когда эта мотивировка сколько-нибудь просматривается.

⁸ Введенский А. Указ. соч.

Нельзя не упомянуть наиболее, кажется, вызывающего казуса в истории не только отечественной, но, может быть, и мировой текстологии, а именно издания В. Сажиним шеститомного «Собрания сочинений Хармса», послужившего основой для множества перепечаток⁹. Аграфия самого Хармса многократно умножена неправильными прочтениями: как я показал в своей рецензии, Сажин почерка Хармса читать не умеет и путает в его написании едва ли не все буквы алфавита. Возникающий омерзительный орфографический хаос является лишь одним из многих зол этого фантазмагорического издания. Словами нашей рецензии, «по количеству в нем всевозможных ошибок, несообразностей и нелепостей оно, несомненно, заслуживает занесения в Книгу Гиннеса». Отсутствует в этом издании и настоящий критический аппарат с обоснованием текста, приведением вариантов и т. д., датировки произвольны, часть текстов печатается по черновикам при наличии беловиков, — даже стихотворение «Случай на железной дороге», одно из двух, изданных при жизни писателя, Сажин воспроизводит не по печатному тексту, а с дикими орфографизмами по отнюдь не белой рукописи РНБ. Более тщательно составленное и прокомментированное, такое издание, воспроизводящее особенности рукописных источников, могло бы играть роль дипломатического, но, во-первых, последовательно этот принцип Сажин не соблюдает, во-вторых, дипломатические издания, как уже говорилось, уместны применительно к древним памятникам при изучении рукописной традиции, в-третьих, — они предназначены специалистам, в отношении же такого писателя, как Хармс, это и вовсе нелепость. При этом аграфию Хармса Сажин сохраняет только в стихах, приводя его прозаические тексты (часто в пределах одного и того же произведения) в соответствие с нормативной орфографией. Забавно, что, возвращаясь с опозданием на полтора столетия не к принципам даже, а к эмпирической практике дипломатических изданий, по поводу наших изданий поэзии Хармса Сажин бросает нам упрек — в «текстологической архаике»! Между тем Сажин то печатает один и тот же текст несколько раз по-разному, то — копирует орфографические ошибки Хармса, то — их исправляет: его собственная непоследовательность говорит о том, что, не владея ни редактурой, ни текстологией, он попросту пошел по пути наименьшего сопротивления, а издание его приходится определить как беззащитно дерзкую халтуру.

5.2. Между тем у того же Хармса, прибегавшего к определенным орфографическим маньеризмам, употребление в разное время тех или иных написаний букв (*e* как греческого эpsilon, *ϕ* как фиты) позволяет более точно датировать некоторые тексты.

⁹ *Даниил Хармс. Полное собрание сочинений / Вступит. статья, подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. СПб.: Академический проект. 1997—2002. Наша детальная рецензия под названием «Трансцендентный беф-буп для имманентных брундесс» включена в эту книгу.*

Текстологический пример 18.

Сажин датирует ранее, очевидно 1926 г., стихотворение «Разбойники» 1934—1935 гг., чего не может быть не только исходя из поэтики этого текста, но и по причинам чисто графическим — начиная с апреля 1927 г. Хармс, как отмечено в его записных книжках, изменил написание буквы «е», перестав писать ее как греческий эпсилон. По своей беспросветной текстологической безграмотности он, кроме того, печатает это стихотворение, как и стихотворение «Скупость», по черновику РНБ, а не по авторитетному списку Г. Гора.

5.3. Письменный русский язык, и без того уже обедненный послереволюционной орфографической реформой, продолжает обедняться дальнейшими упрощениями. Одно из них — неупотребление «молодой», но функциональной буквы *ѐ* с вытекающим отсюда неразличением *все* и *всѐ*, усугубившим их смешение в результате отмены буквы *ять* (*всѣ* vs. *все*, т. е. «всѐ»). Так, в стихотворении Ахматовой «Как в трапезной — скамейки, стол, окно...» из цикла «Луна в зените» строки 3—4 печатаются так:

Мы кофе пьем и черное вино,
Мы музыкою бредим...
Все равно...

Очевидно, что при такой пунктуации последние два слова читаются *Всѐ равно*. Но пунктуация ахматовских стихов редко является авторской — Ахматова доверяла этот вопрос другим. Покойный же композитор А. Ф. Козловский, которому были посвящены эти ташкентские стихи, говорил нам, что последняя строка читается *Мы музыкою бредим все равно*, т. е. с местоимением *все*. Подобную же проблему в отношении грибоедовского стиха — *Все врут календари* или *Всѐ врут календари* — обсудил В. А. Успенский, пушкинского — М. И. Шапир¹⁰.

В результате той же отмены буквы *ять* смешались и местоимения мн. ч. м. и ж. р. *они* и *онѣ*, глаголы *ѣсть* («кушать») и *есть* (ед. ч. 3-е лицо глагола *быть*), *лечу* (о полете) и *лѣчу* (больного). В дополнение к утрате буквы *ять* неупотребление ударений сделало омонимичными формы *синѣ* и *синеѣ*, слова *вѣдѣние* и *ведѣние* и т. п. Вышло из употребления смыслообразующее ударение, позволяющее отличать форму *большая́* от *большая* и т. д., а также союз *что*, вводящий относительное придаточное предложение — от того же союза в роли дополнения («Что́ есть истина?»), в то время как, например, в итальянском языке написание с ударением глагольной формы *è* (он есть, от глагола *essere*), в отличие от соединительного союза *e*, является орфографическим правилом.

¹⁰ Успенский В. А. Все ли и всѐ ли врут календари? // Новое литературное обозрение. 2002. № 56. С. 232—240; Шапир М. И. «Евгений Онегин»: проблема аутентичного текста // Шапир М. И. Статьи о Пушкине. М.: Языки славянских культур, 2009. С. 297.

Текстологические примеры 19—21.

В тупик поставит неосведомленного читателя строка Ахматовой из «Северной элегии» «*Так вот он, тот осенний пейзаж, // Которого я так всю жизнь боялась...*»: ему покажется, что в первом стихе не хватает слога, и лишь те, кто слышал его в чтении Ахматовой, знают, что слово *пейзаж* она произносила со слоговым *и*. При чтении доклада, положенного в основу этой статьи, на Летней школе на Карельском перешейке, ее участники обратили мое внимание на противоположный случай — когда в другом слове, также заимствованном из французского языка — *trottoir*, Блок сохраняет несвойственное русскому языку моносиллабическое *oi* — [wa]:

Чтобы здесь, в ликованье тротуара,
Он одну приобщил к небесам...

(«В кабаках, в переулках, в извивах...»)

Еще один интересный случай — передача Блоком, не только поэтом, но и образованным филологом, английского произношения слова *sir*, утвердившегося в русском языке в форме *сэр* и здесь рифмующегося с *ковёр*, которое он вкладывает в уста Эдгара По:

Гость вежливо сказал: «Ужель еще вам мало?
Пред Гением Судьбы пора смириться, со:р».

(«Осенний вечер был. Под звук дождя стеклянный...»)

Для обозначения соответствующей английской фонемы Блок вводит особый знак — *о:*.

6. Со времен глубокой древности история литературы знает множество апокрифов и фальсификаций, от всевозможных «обретенных» пророчеств и откровений и до Десятой главы «Евгения Онегина» или текстов того же Хармса. Продолжается их фабрикация и сейчас.

Текстологические примеры 22—23.

Так, некоему М. Кралину, автору книги с пошлейшим названием «Артур и Анна» (вероятно, таково же и содержание — о чтении ее не может быть и речи), удалось, подделав почерк Ахматовой и заполнив старинный альбом сфабрикованными им текстами вперемешку с подлинными, продать этот альбом в Рукописный отдел Публичной библиотеки (после проведения экспертизы подделка была ему возвращена). В частности, в тексте стихотворения

Какая есть. Желаю вам другую,
Получше. Больше счастьем не торгую,
Как шарлатаны и оптовики...

Кралин досочинил три отсутствующие строки. Начало же стихотворения я привел в связи с тем, что в моем деле по политическому обвинению имеются доносительские показания Кралина о том, что фальсифицирую ахматовскую поэзию — я. Речь идет о моей статье, в которой я привожу третью строку стихотворения в варианте, известном мне от Л. К. Чуковской — *Как комиссары и большевики*¹¹. Рукописи с таким вариантом, разумеется, не существует, так как стихотворение принадлежит к числу бесцензурных, которые не только не записывались, но даже не читались вслух (Чуковская описывает, как Ахматова писала для нее подобные стихи на клочках бумаги, которые, после того как та их прочитывала, сжигались в пепельнице). О совершенно новых текстологических проблемах, возникающих в связи с подобными формами существования литературных произведений, я буду говорить далее.

К сожалению, в том же ряду, лишь с обратным знаком, стоят фальсификации Н. Я. Мандельштам, которой долго удавалось скрывать так называемую «Оду Сталину» и которая придумала, что в стихотворении 1937 г. «Если б меня наши враги взяли...» в строке *Будет будить разум и жизнь Сталин* стояло, вопреки контексту и смыслу стихотворения, — *Будет губить разум и жизнь Сталин*. Н. Я. Мандельштам не понимала, что на Мандельштама, в отличие от нее с ее подделками, эти «одические рати» тени не бросают.

7. Уже из сказанного выше видно, что применительно к поэзии советского периода текстология имеет свои особенности. В годы террора многие бесцензурные стихотворения, крайне опасные для их авторов, на протяжении десятилетий существовали только в памяти близких людей, которой их доверяли авторы. Не приходится удивляться, что те же процессы деградации, которые происходят при копировании текстов, здесь происходят более интенсивно: непонятное бессознательно заменяется понятным, смелые поэтические метафоры — более привычными образами.

Текстологические примеры 24—25.

Примером может служить стихотворение Мандельштама «Холодная весна. Голодный Старый Крым...» (лето 1933, Москва), навеянное впечатлениями от голодомора на юге России. Примеры эти настолько характерны и выразительны, что я приведу это стихотворение полностью в двух вариантах.

Первоначально стихотворение было напечатано в американском трехтомнике под редакцией Струве и Филиппова по так называемой «Наташиной копии», т. е. копии Н. Штемпель, однако текст ею был записан по памяти, очевидно, в пятидесятые годы, т. е. спустя два десятилетия после того, как она его запомнила:

¹¹ См.: *Meïlax M. B.* [Рец. на:] *Kees Verheul.* The Theme of Time in the Poetry of Akhmatova. The Hague; Paris: Mouton, 1971 // *Russian Literature.* The Hague, 1974. Vol. 2 (7/8). P. 203—213.

Холодная весна. *Голодный Старый Крым,*
 Как был при Врангеле — такой же виноватый.
Овчарки на дворе, на рубищах заплаты,
 Такой же *серенький,* кусающийся дым.

Все так же хороша *расстрелянная даль* —
 Деревья, почками набухшие на малость,
 Стоят, как пришлые, и *возбуждает* жалость
Вчерашней глупостью украшенный миндаль.

Природа своего не узнает лица,
 И тени страшные Украины, Кубани...
Как в туфлях войлочных голодные крестьяне
 Калитку стерегут, не трогая кольца...

Текст, который те же два десятилетия хранили в памяти люди, гораздо более подготовленные, а именно Э. Я. Герштейн и Н. И. Харждиев, от первого существенно отличается:

Холодная весна. *Бесхлебный, робкий Крым,*
 Как был при Врангеле, такой же виноватый.
Колючки на земле, на рубищах заплаты,
 Такой же *кисленький,* кусающийся дым.

Все так же хороша *рассеянная даль,*
 Деревья, почками набухшие на малость,
 Стоят, как пришлые, и *вызывает* жалость
Пасхальной глупостью украшенный миндаль.

Природа своего не узнает лица,
 И тени страшные Украины и Кубани —
На войлочной земле голодные крестьяне
 Калитку стерегут, не трогая кольца...

Нетрудно заметить, что «*Бесхлебный, робкий Крым*» по сравнению с «*Голодный Старый Крым*»; «*кисленький, кусающийся дым*» по сравнению с «*серенький, кусающийся дым*»; «*Пасхальной глупостью украшенный миндаль*» по сравнению с «*Вчерашней глупостью...*» и особенно абсурдное «*Как в туфлях войлочных голодные крестьяне*» по сравнению с «*На войлочной земле...*» — все это *lectiones difficiliores*. Название *Украины* употреблено Мандельштамом в характерной старинной форме, тогда как *Украины*, с ударением на *и*, в размер не вписывается. *Колючки на земле*, в связи с темой голода, более нагружено смыслом, чем нейтральное *Овчарки на дворе*. Н. Я. Мандельштам добавляет по памяти вариант *Все так же хороша расстрелянная даль* вместо *рассеянная даль*, как отвергнутый из цензурных соображений, поэтически же, в отличие от предыдущих замен, сильны оба варианта.

Еще один пример. Хотя — случай для этого поэта исключительный — «Элегия» Введенского дошла до нас в виде нескольких списков, один из которых содержит авторскую правку, и фрагментов черновика, однако память того же Н. И. Харджиева, которому автор читал это стихотворение накануне начала войны, то есть незадолго до гибели, сохранила несколько принятых нами вариантов:

Харджиев	Другие варианты
Где лес глядит в полей просторы, в ночей неслышные уборы...	Где лес глядит в полей просторы, в ночей несложные уборы...
Мы всё воспримем как паденье, и день, и <i>тьнь</i> , и <i>сновиденье</i> ¹²	Мы всё воспримем как паденье, и день, и <i>ночь</i> , и <i>наслажденье</i>

Опять-таки очевидно, что варианты Харджиева представляют собой характерные *lectiones difficiliores*.

7.1. Неестественные для нашей культуры формы хранения текстов в эпоху террора (в памяти или в малоавторитетных, но бесцензурных копиях и т. п.), их издание с цензурными заменами приводят к ситуации, когда теряют смысл такие понятия классической текстологии, как «последняя авторской воля», «последнее прижизненное издание», «компилированный текст». Дело осложняется авторской самоцензурой, — предвидя цензурные рогатки и ограничения, автор (или издатель) вводят собственные замены. Ситуация это не новая — с нею мы сталкиваемся и в связи, например, с «потаенной» поэзией Пушкина, с пушкинским «Памятником», «исправленным» Жуковским, однако никогда в истории эта проблема не достигала подобного масштаба.

Текстологические примеры 26—29: последняя авторской воля?

Последним прижизненным ахматовским изданием, которое выражало бы последнюю авторскую волю (если бы эта воля была свободной), является сборник «Бег времени» (1965). В нем мы находим до этого никогда не печатавшееся стихотворение «Из *высоких* ворот...», без заглавия и посвящения, помеченное умышленно измененной датой: 1935, снятым посвящением *Н. С. Г.* и цензурной заменой в первой строке, маскирующей обращение к расстрелянному в 1921 г. Гумилеву (см. подробнее предыдущую статью в этой книге — «“Закливание” Анны Ахматовой»).

Точно так же, без посвящения Гумилеву и с нарочито вводящей в заблуждение датой (1944) печаталось стихотворение, озаглавленное «Царкосельские строки» (впоследствии — «Венок мертвым». XII):

¹² Введенский А. Полн. собр. произведений (см. выше, примеч. 7). Т. 2. № 31.

Н. С. Г.

Пятым действием драмы
Веет воздух осенний,
Каждая клумба в парке
Кажется свежей могилой...

Осень 1921 г., Царское Село

Так же передатировано было еще одно стихотворение, написанное в том же 1921 г., когда был расстрелян Гумилев:

Все души милых на высоких звездах.
Как хорошо, что некого терять
И можно плакать. Царкосельский воздух
Был создан, чтобы песни повторять...

Одно время два эти стихотворения вместе с другим — «О, горе мне — они тебя сожгли...», датированным 1945 г., были присоединены к послевоенному циклу «Городу Пушкина» и могли выглядеть как выражение скорби по жертвам войны, а не красного террора.

В небольшой же поэме «Путем вся земли», впервые целиком напечатанной в «Беге времени» (1965), в строках

Столицей распятой
Иду я домой

произведена замена для цензуры: *За новой утратой*¹³.

Текстологический пример 30: компилированный текст?

Хорошо известное стихотворение Ахматовой по поводу Октябрьской революции, впервые напечатанное в журнале «Воля народа» (1918, 12 апреля, с. 20) без последней (еще не написанной) строфы, в сборниках «Подорожник» (1921) и «Anno Domini» печаталось без второй. Во всех же последующих советских изданиях оно множество раз перепечатывалось без двух первых строф и часто цитировалось как выражение патриотизма поэта. При механическом отношении к вопросу восстановленный полный текст стихотворения окажется, в нарушение правил классической текстологии, компилированным текстом¹⁴ (см. там же).

¹³ Первое полное (для того времени) бесцензурное издание: Стихотворения Анны Ахматовой / Сост., подгот. текста и примеч. М. Мейлаха. Душанбе: Адиб, 1990.

¹⁴ См.: Там же. История текста частично установлена в 1967 г. Глебом Струве. См.: *Тамарченко А.* «Так не зря мы вместе бедовали...» // «Царственное слово». Ахматовские чтения. Вып. 1. М.: Наследие, 1992. С. 71—78.

Когда в тоске самоубийства
 Народ гостей немецких ждал,
 И дух суровый византийства
 От русской церкви отлетал,

Когда приневская столица,
 Забыв величие своё,
 Как опьяневшая блудница,
 Не знала, кто берёт ее, —

Мне голос был. Он звал утешно,
 Он говорил: «Иди сюда,
 Оставь свой край, глухой и грешный,
 Оставь Россию навсегда.

Я кровь от рук твоих отмою,
 Из сердца выну черный стыд,
 Я новым именем покрою
 Боль поражений и обид».

Но равнодушно и спокойно
 Руками я замкнула слух,
 Чтоб этой речью недостойной
 Не осквернился скорбный дух.

Осень 1917, Петербург

7.2. Цензуре, а значит, и профилактической самоцензуре, подвергались и религиозные мотивы.

Текстологические примеры 31—33.

Начиная с ахматовского сборника «Из шести книг», в первой строфе стихотворения 1916 г.

Приду туда, и отлетит томленье.
 Мне ранние приятны холода.
 Таинственные, темные селенья —
 Хранилища *молитвы* и труда

4-я строка печаталась: *Хранилища бессмертного труда*. По тем же тетрадам Дилакторской в стихотворении «Когда лежит луна ломтем чарджуйской дыни...» (1944) восстанавливается чтение

И полотенца снег, и свечка восковая
 — Как для обряда всё. И мотыльков сзывая
 Грохочет тишина, моих не слыша слов...

В советских изданиях выделенный курсивом фрагмент читался: *Горит, как в детстве.*

Наконец, стихотворение «Майский снег», а также стихотворения, вошедшие в «Библейские стихи» («И встретил Иаков в долине Рахиль», «Мелхола»), в советское время печатались без стоявших в первых изданиях библейских эпиграфов, но при устном их чтении Ахматова приводила эпиграфы по-церковнославянски.

8. Особую проблему составляют ошибки при цитации, которые те или иные авторы нередко производят по памяти, по устаревшим источникам и т. п. При «исправлении» подобных ошибок следует проявлять осторожность, т. к. автор может творчески изменять цитируемый текст.

Проблема прекрасно вырисовывается, опять-таки, из многочисленных примеров эпиграфов, которые выбирала к своим стихам Ахматова.

Текстологические примеры 34—39.

Так, к стихотворению памяти Пастернака «Умолк вчера неповторимый голос...» Ахматова избрала эпиграфом его строку из стихотворения «Всё сбилось»: *Как птице, мне ответит эхо*, однако привела ее в следующей форме: *Как птица, мне ответит эхо. Б. П.* Это, вероятно, ошибка памяти.

То же самое относится к эпиграфу к ахматовскому стихотворению «Клеопатра»: *I am air and fire*, из трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра» (действие 5, сцена 2, 1 289). Однако у Шекспира порядок слов другой:

*I am fire and air; my other elements
I give to baser life...*

Тем не менее, хотя здесь снова, по-видимому, ошибка памяти, В. М. Жирмунский воспроизвел эпиграф в своем издании в «Библиотеке поэта» в той форме, в какой его поставила Ахматова.

Выбирая эпиграфы из стихов современников, Ахматова вольно или невольно их «улучшала». Так, эпиграфом к сборнику «Седьмая книга» (отдельно никогда не выходящему, но вошедшему, как раздел, в «Бег времени») Ахматова поставила строки:

*Пала седьмая завеса тумана, —
Та, за которой приходит весна.
Т. К.*

В стихотворении Татьяны Казанской, откуда взяты эти строки, второй стих — более тяжеловесный: *После которой наступит весна.*

Еще более сложный случай — в составном эпиграфе к поэме «Путем вся земли»: *В санях сидя, отправляясь путем вся земли.* Он составлен Ахматовой из нескольких «Поучений»: первая часть — «на санехъ сѣдя» из «Поучения» Владимира

Мономаха, вторая — из Ветхого Завета («азь же днесь отхожу в путь, якоже и вси иже на земли» — Слово Иисуса Навина девяти с половиной коленам, Кн. Иисуса Навина 23:14, и «азь отхожу въ путь всеа земли» — увещание царя Давида Соломону, 3 Цар. 2:2). К стихотворению же «Распятие» из цикла «Реквием» у Ахматовой стоял эпиграф *Не рыдай Мене, Мати, во гробе суицу* — вероятно, по памяти воспроизведенный ирмос девятой песни канона, который поется на утрени Великой субботы Страстной седмицы: «Не рыдай Мене, Мати, зряще во гробъ».

«Реквиему» Ахматовой, составленному в 1957—1962 гг. из стихотворений 1935—1940 гг., первоначально был предпослан эпиграф *You cannot leave your mother an orphan. Joyce*, который, однако, затем она перенесла в цикл стихотворений начала 50-х гг. «Черепки», с вариантом *Don't leave your mother an orphan* — цикл этот обращен к сыну, находящемуся в сталинских лагерях. Помимо косвенных ассоциаций с «Макбетом», обсуждавшихся Р. Тименчиком, источник этого эпиграфа (у самого Джойса — в несколько иной форме: *He could not leave his mother an orphan*) впервые был указан в статье «You cannot leave...: о джойсовском эпиграфе у Ахматовой», входящей в эту книгу (там же поясняется смысл сделанных Ахматовой изменений — мать поэтически запрещает находящемуся в лагерях сыну погибнуть, сделав в этом смысле сиротой — ее).

9. Et ad infinitum.

COMMENTARIUNCULA NABOKOVIANA (ЗАМЕТКИ ПРЕИМУЩЕСТВЕННО К «ДАРУ»)*

[В статье приводится ряд дополнений и уточнений к комментарию к роману Владимира Набокова «Дар» (а также к некоторым другим текстам писателя), ранее уже становившемуся предметом основательного разбора Александра Долинина и Юрия Левинга. Основное внимание автора статьи сконцентрировано на следующих аспектах: лингвистические (в том числе орфографические) особенности набоковских текстов, поэтика романа «Дар», реальный комментарий, а также наблюдения над антропонимикой Набокова и использованием в его текстах литературных цитат и аллюзий.

The article contains some additions and corrections to the commentary on Vladimir Nabokov's novel *The Gift* and a few other texts of the writer. These issues had already become the subject of a thorough analysis by Alexander Dolinin and Yuri Leving. The author focuses on the linguistic features of Nabokov's texts (including spelling), the poetics of *The Gift*, explanations of realia, Nabokov's anthroponymics and the use of literary quotations and allusions in his texts.]

00. Pro introductione

На протяжении года мне довелось вести еженедельный семинар для студентов магистратуры Славянского отделения Страсбургского университета, посвященный «Дару» Набокова — одному из самых сложных произведений русской литературы¹. Наряду с обширной исследовательской литературой, основными подспорьями для нас, разумеется, служили два комментария к роману, весьма различные по своим интенциям: если огромную помощь французским студентам в отождествлении реалий

* Verba volant, scripta manent: Фестшрифт к 50-летию Игоря Пильщикова // Сборник Матице српске за славистику. № 92. 2017. С. 553—575.

¹ При всех успехах набоковедения последних десятилетий поучительно вспомнить замечание Ю. Д. Апресяна, который, перечислив вкратце существовавшие к тому времени подходы к этому «универсальному роману», в 1992 году писал: «Всеобъемлющей формулы для него еще не найдено. Его неслыханная полифония не укладывается в привычные рамки понятий текста и метатекста, традиций и новаторства, фабулы и приемов, потока сознания, автора, рассказчика и т. п.» (Апресян 1992: 347).

неведомой им русской жизни столетней давности оказывали «Ключи к *Дару*» Юрия Левинга (см. Leving 2011), то колоссальный источниковедческий и интерпретационный материал, содержащийся в комментарии Александра Долинина (см. Набоков 2000, 4: 634—768; далее это издание сокращенно цитируется — *СП*²), если и не мог быть в полной мере освоен студентами, то был изучен их преподавателем, воспользовавшимся этой уникальной возможностью. Я благодарен А. Долинину, ознакомившему меня с новым, сильно расширенным вариантом своего комментария, выход которого отдельным изданием ожидается в ближайшее время (Долинин 2018). Так возникали немногочисленные к нему и другим комментариям уточнения и дополнения, собранные в настоящих заметках³.

1. ARS LINGUISTICA

1.1. De litteris colendis

1.1.1. Такова буква «ы»...

Не знаю, обращали ли вы когда-либо внимание на вату, которую изымали из майковских рам? Такова буква «ы», столь грязная, что словам стыдно начинаться с нее (*СП*, 259). В связи с присущей Набокову синестезией («цветным слухом»), которой он наделяет и Годунова-Чердынцева (см. комментарий: *СП*, 702), последний высказывает отрицательное отношение к «букве Ы», отображающей вариант фонемы «и» в позиции после твердого согласного. Такое отношение можно проследить, начиная от Ломоносова, вообще считавшего верхние гласные «и» и «ы» «непоэтическими» и ожесточенно спорившего с Третьяковским, в частности, в обращенном к нему стихотворении «Искусные певцы всегда в напевах тщатся...» (1753):

На чтоже, Трисотин, к нам тянешь *И* не к стати?
 Напрасно злобной сей ты предпринял совет,
 Чтоб, лясь тебе, когда Российской принял свет
Свиньи визги вси и дикии, и злыи,
И истинныи ти, и лживыи, и кривыи
 (Ломоносов 1959: 542⁴).

Особое место буква «ы» занимает в «Гусарской азбуке» («Ы буква слов не начинает...»). Против буквы «ы» высказывался футурист Ильязд (Илья Зданевич), создавший собственный «ывонный» (то есть «евонный») язык, строящийся на фонетической орфографии (см. нашу статью, с. 477 в этой книге).

² Четвертый том «Собрания сочинений русского периода», в который вошли романы «Приглашение на казнь» и «Дар», цитируется без указания номера, остальные тома — с соответствующим указанием. Выделение разрядкой в цитатах всегда принадлежит Набокову, полужирным — мне. — *М. М.*

³ Комментарий Долинина к французскому переводу «Дара», сделанному с английского, см. в издании: Nabokov 2010: 1417—1532. Отметим также комментарий Дитера Циммера к немецкому переводу (Nabokov 1993).

⁴ Обширный комментарий см. там же на с. 1024—1026.

1.1.2. E pauxillis atque minutis

1.1.2.1. Баркарола с двумя «л»

А иногда, когда набиралось хотя бы трое посетителей, за пианино в углу сидела старая таперша в пенсэ и как мари играла оффенбаховскую баркароллу (СР, 385; комментарий: СР, 702). Написание и самим Набоковым (?; его издателями?), и его комментаторами слова *баркарола* (итал. *barcarola*) с удвоенным «л» является одновременно гиперкоррекцией и галлицизмом — эта ошибка утвердилась во французском языке после оперы Оффенбаха «Сказки Гофмана», подобно тому как Йоханан, имя Иоанна Крестителя, после успеха пьесы на французском языке Оскара Уайльда «Саломея» и основанной на ней оперы Рихарда Штрауса стало широко употребляться в ошибочной форме Йоканаан, с удвоенным «а» по аналогии с библейским топонимом *Ханаан*, *Земля Ханаанская*. Слово *barcarola*, ставшее названием жанра в европейской музыке, удалившегося от его корней, представляет собой заимствованную венецианскую диалектную форму итальянского прилагательного *barcaiola*, «лодочная» (песня) — песня гондольера. Известные баркаролы — Шопена («Баркарола фа-диез мажор», ор. 60), Чайковского («Июнь — Баркарола» в цикле «Времена года»), и конечно, Оффенбаха. Русский слух настолько привык к передаче итальянских имен и слов, оканчивающихся на *-ello* (Отелло, *fratello* — ‘брат’), на *-ella* (*bella*), на *-elli* (Макиавелли), что и грузинское имя «Натела» часто пишут с двумя «л».

1.1.2.2. Кошемар

Стоит заметить, что авторское выделение разрядкой слова *кошемар* (СР, 397; по поводу «обратного хода вечного двигателя», разработкой которого занимался Чернышевский) и его написание через «е» отсылают к орфографии XIX в., когда слово еще ощущалось как галлицизм (фр. *cauchemar*) — в таком написании оно встречается у Даля и в других словарях, а также, например, в критической статье Фета, написанной в 1863 г. при активном участии В. П. Боткина, о романе Чернышевского: «Вы видите, читатель, сон Верочки уносит нас в один из фаланстеров, этот сладостный кошемар наших прогрессистов» (см. Стеклов, Волков 1936: 52; статья эта, впрочем, едва ли была известна Набокову, так как впервые была опубликована лишь в 1936 г., за год до окончания «Дара»).

Если такое написание является стилизацией, то в других случаях Набоков просто пользуется нормами своего времени, в наши дни изменившимися. Такова, например, *макета* (СР, 487) — устаревшая форма слова, еще сохранявшая женский род заимствованного в начале XX в. французского слова *maquette*, в свою очередь заимствованного из итальянского

1.1.3. Appendix A: Litterae ad ludendum atque de litterarum articulatione

Опыты с буквами при игре в скрэббл можно найти в романе «Ада», где она именуется «Флавита» — анаграмма слова «алфавит» (об игре в скрэббл с братом нам красочно рассказывала Е. В. Сикорская, сестра писателя). Так, фраза Ады *Dr. Entsic was scient in insects* рекордным образом — трижды — анаграммирует

ключевое понятие романа — *incest* (то есть близкородственная связь, см. Голубовский 2003). Имя Борхеса, которым Набоков поначалу был увлечен (однако позже сказал: *...we felt we were at a portico, but we have learned that there was no house*), он анаграммировал как «Osberg»⁵, а свое собственное имя как Блавдак Виномори, Вивиан Калмбруд / Vivian Calmbrood, Vivian Darkbloom, Vivian Van Bok / Вивиан Ван Бок = Vladimir Nabokov / Владимир Набоков (см. Голубовский 2003). Число анаграмматических примеров можно легко умножить.

Однако у Набокова, прекрасно владевшего тремя языками и обладавшего феноменальным языковым чутьем, есть замечания, касающиеся и первичного лингвистического уровня, а именно уровня артикуляции. Таковы в начале романа «Лолита» его указания по поводу произношения имени героини: *the tip of the tongue taking a trip of three steps down the palate to tap, at three, on the teeth. Lo-lee-ta* (в авторском русском переводе: *Ло-ли-та: кончик языка совершает путь в три шажка вниз по нёбу, чтобы на третьем толкнуться о зубы. Ло. Ли. Та*). Несмотря на то, что роман первоначально писался на английском языке, указание на отсутствующее в английском противопоставление между «л» непалатализованным (*lo-*) и «л» палатализованным (*li-*) на первой и второй ступенях описания и на зубное «т» вместо английского альвеолярного недвусмысленно говорит о требовании произносить это имя не с английским, а с русским произношением (именно так произносит его Набоков в известной аудиозаписи начала первой главы романа).

Аналогичные пассажи — на этот раз по поводу произношения по-английски имен «Nabokov» и «Pnin» содержатся в интервью Набокова, данном Роберту Хьюзу для Нью-Йоркского телевидения, из которых приведем второе:

The “p” is sounded, that’s all. But since the “p” is mute in English words starting with “pn”, one is prone to insert a supporting “uh” sound — “Puh-nin” — which is wrong. To get the “pn” right, try the combination “Up North”, or still better “Up, Nina!”, leaving out the initial “u”. Pnorth, Pnina, Pnin. Can you do that?.. That’s fine⁶.

1.2. Nabokov (non) linguista

Поднимемся до уровня грамматики

1.2.1. ...такая-то — «*amante*», с тогдашним оттенком действенного причастия такого-то

Описывая как «треугольник, вписанный в круг» чувства Яши Чернышевского, влюбленного «в душу» Рудольфа Баумана, который влюблен в Ольгу Г., влюбленную, в свою очередь, в Яшу, Набоков замечает: *...геометрическая зависимость между их вписанными чувствами получилась тут полная, напоминая вместе с тем таинственную заданность определений в перечне лиц у старинных французских драматургов: такая-то — «amante», с тогдашним оттенком действенного*

⁵ В «Аде» Осберг — автор романа «Цыганочка» («варианта Лолиты в Антитерре»). См. Boyd, *Ada* online: 77.02-06 (примеч. к ч. 1, гл. 13).

⁶ URL:<http://lib.ru/NABOKOW/Inter05.txt.with-big-pictures.html>

причастия такого-то (CP, 230). По-видимому, здесь перед нами две сохраняющиеся по сей день изначальные опечатки: «действенного причастия» вместо «действительного», и пропущенная смыслообразующая запятая между словами «причастия» и «такого-то», то есть правильно: *такая-то* — «*amante*», с *тогдашним оттенком действительного причастия, такого-то*. Возможно, однако, и что Набоков передает свою мысль, не совсем удачно играя словами «действительное» и «действенное» (причастие).

1.2.2. *Adhuc*

Что касается самой этой мысли, то речь идет, конечно, о таких примерах в списках действующих лиц у французских драматургов эпохи классицизма, как *Dircé, sœur d'Édipe et amante de Thésée* (Дирсея, сестра Эдипа и возлюбленная Тесея) в «Эдипе» Корнеля, или *Camille, amante de Curiace et sœur d'Horace* (Камилла, возлюбленная Куриация, сестра Горация) в его же «Горации». С лингвистической точки зрения Набоков имеет в виду, что *amant(e)*, субстантивированное причастие настоящего времени, в XVII в. еще будто бы сохраняло следы своего первоначального предикативного значения — ‘любящий, любящая’. Набоков — трехязычный писатель — прекрасно владел французским языком и отличался удивительной лингвистической чуткостью, но здесь он ошибся. Причастие *amant*, от старофранцузского глагола *amer*, субстантивировалось еще в средние века (возможно, под влиянием провансальского языка), а место причастия заняла форма *aimant* от конкурентного варианта того же глагола — *aimer*⁷. Кроме того, если бы предикативное значение *amant(e)* (Камилла, любящая Куриация) действительно сохранялось, оно требовало бы прямого дополнения (как при *Camille, aimant Curiace*), тогда как здесь — поссессивная конструкция, и в обоих приведенных примерах *amante de* синтаксически равноценно существительному *sœur de*. Когда же в подобных случаях подчеркивается предикативное значение, оно передается прилагательным — в том же списке действующих лиц трагедии Корнеля «Гораций» встречаем: *Valère, chevalier romain, amoureux de Camille* (Валерий, благородный римлянин, влюбленный в Камиллу)⁸. В английском переводе романа «Дар», сделанном при участии

⁷ Как замечает И. И. Челищева, «вытеснение *amant* из глагольной парадигмы в пользу *aimant* вполне вписывается в общий процесс аналогического выравнивания глагольного спряжения, характерный для среднефранцузского (в данном случае по сильным формам). Еще в конце XVI века этот процесс был не завершен. См., например, у Монтеня использование действительного причастия *amant* в противовес страдательному *aimé* (“Опыты”. Кн. 1, гл. 28). Окончательную “эмиграцию” *amant* за пределы глагольной парадигмы, на мой взгляд, можно отнести к XVII веку».

⁸ На основании многочисленных примеров Ла Кюрн де Сент-Пале в своем многотомном словаре французского языка, составленном во второй половине XVIII в., указывает, что вопреки «нынешнему употреблению», прежде *amant* и *aimant* не различались, и далее, вводя критерий «взаимной совершаемости», добавляет, что и то и другое слово не всегда обозначали только *amant aimé* (любовника, в свою очередь любимого, то есть, так сказать, состоявшегося, что подчеркивает субстантивированность причастия), но и *amoureux* — влюбленного безответно

Набокова, эти грамматические импликации выражены лишь переводом в скобках, но с выраженной предикативностью, «X is the *amante* of Y» — как ‘the one in love with Y’ и «Y is the *amant* of Z» — как ‘the one in love with Z’:

...the geometric relationship of their inscribed feelings was complete, reminding one of the traditional and somewhat mysterious interconnections in the *dramatis personae* of eighteenth-century French playwrights where X is the *amante* of Y (‘the one in love with Y’) and Y is the *amant* of Z (‘the one in love with Z’) (Nabokov 1963: 47).

Между тем, явно имеющиеся в виду великие французские трагики XVII в. в английском переводе по ошибке перенесены в XVIII в. В переводе романа с английского на французский эта последняя ошибка исправлена, однако, поскольку слова *amant* и *amante* в переводе не нуждались, изначальные набоковские грамматические импликации оказались и вовсе утрачены (см. Nabokov 2010: 50).

Таким образом, можно сказать, что «тогдашний оттенок действительного (или действительного. — М. М.) причастия», который здесь находит Набоков, как минимум, преувеличен, а если он и присутствует, то лишь в той мере, какую вдумчивому знатоку французского языка могут подсказывать история слова и причастный, восходящий к латинскому, суффикс *-ant*.

1.3. Latina et Graeca

1.3.1. *Saeculorum novus nascitur ordo*

«В порыве яркого предчувствия недаром молодой Чернышевский записал в дневнике в сорок восьмом году (год, кем-то прозванный «отдушиной века»): «а что, если мы в самом деле живем во времена Цицерона и Цезаря, когда *saeculorum novus nascitur ordo*, и является новый Мессия, и новая религия, и новый мир?..» (CP, 426; комментарий: CP, 727). Цитируя ставшее крылатым латинское выражение (в какой форме, мы разберем ниже), восходящее к знаменитым строкам из четвертой эклоги «Буколик» Вергилия (стихи 5—7), которые (вопреки их исконному мифологическому и историософскому значению) традиционно толковались в средневековой европейской традиции как пророчество о Христе, и придавая им современный исторический смысл, двадцатилетний Чернышевский, со своим семинарским образованием, пользуется мессианской лексикой. Он говорит о новой религии и новом откровении, в которое он, однако, не верит: «Но я не верю, чтоб было новое, и жаль, очень жаль мне было бы расстаться с Иисусом Христом, который так благ, так мил душе своею личностью, благой и любящей человечество,

(что выявляет предикативное значение), и заключает: «Именно в этом смысле Пьер Корнель в перечнях персонажей своих пьес противопоставляет слову *amoureux* слово *amant* в значении любовник, пользующийся ответной любовью» (Dictionnaire historique 1875: 372). К этому приближается определение, неожиданно появившееся в 7-м издании «Словаря Французской Академии» (1884): «Слово *amant*, когда-то обозначавшее влюбленного, заявляющего об этом, сегодня скорее обозначает такого, добившегося ответной любви».

и так вливает в душу мир, когда подумаешь о нем» (запись от 10 декабря 1848 года, Чернышевский 1939: 193).

Этот пассаж вызывает несколько проблем. Все три текста — самого Вергилия, цитирующего его (и, как увидим, не только его) Чернышевского и Набокова, цитирующего Чернышевского, немного различаются.

Вергилий: *magnus ab integro saeculorum nascitur ordo... iam nova progenies caelo demittitur alto* ('Заново рождается великий порядок веков... Вот уже новое племя ниспослано высокими небесами'); Чернышевский: *...saeculorum novus nascitur ordo и является новый мессия и новая религия, и новый мир*⁹. По сравнению с Вергилием, Чернышевский между *saeculorum* и *nascitur ordo* ('рождается порядок') вставляет слово *novus*: *рождается новый порядок веков* (у Вергилия это слово, в женском роде, встречается спустя один стих — *nova progenies*, то есть 'новое племя'). Набоков: *...saeculorum novus nascitur ordo, и является новый Мессия, и новая религия, и новый мир*.

Различия между вергилианским текстом и его цитатой у Чернышевского объясняются тем, что последний контаминирует хрестоматийно известные стихи Вергилия с их ставшими не менее известными со второй половины XVIII в. парафразами, наиболее известная из которых, как указал Долинин, появляется в диалогах Дидро под общим названием «Сон Д'Аламбера»: «В этом огромном океане материи нет ни одной молекулы, похожей на другую, нет ни одной молекулы, которая оставалась бы одинаковой хотя бы одно мгновение: "**Rerum novus nascitur ordo**" — вот вечный девиз вселенной...» (слово *rerum* в пассаже, проникнутом идеями Лукреция, вероятно, указывает на его поэму *De rerum natura*; кроме того, в другом, очень близком пассаже «Энеиды», Эней, по прибытии в Лаций (что завершится основанием Рима), говорит: *maior rerum mihi nascitur ordo, / maius opus moveo* (Aen. 7.44—45: *Величавей прежних события / Ныне пойдут чередой*, перевод С. Ошерова).

«Сон Д'Аламбера» (1769), опубликованный в 1830 г., впервые появилась в 1782 г. в рукописном журнале «Correspondance littéraire»¹⁰, а в том же году формула *novus ordo saeculorum* ('новый порядок веков'), стала девизом Североамериканских Соединенных Штатов, помещенным на государственной гербовой

⁹ Так — в издании Чернышевский 1928: 343. Как сообщил А. А. Долинин, Набоков пользовался этим изданием, имеющимся в берлинской библиотеке, подготовленным к печати престарелым сыном Чернышевского Михаилом Николаевичем и текстологически гораздо менее надежным (особенно в отношении дневников, содержащих множество специальных знаков скорописи и тайнописи), чем последующие. Тексты были отчасти исправлены Н. А. Алексеевым для отдельного издания дневников, выпущенного в 1931 г. Издательством политкаторжан, затем Н. А. Алексеев продолжил свою текстологическую работу и произвел дальнейшую правку для пятнадцатитомного собрания сочинений Чернышевского (см. Чернышевский 1939: 781). Здесь «является новый мессия» заменено на «явился новый Мессия» (Чернышевский 1939: 193). Однако первый том этого издания вышел спустя два года после окончания Набоковой работы над «Даром».

¹⁰ Специальную версию этого сочинения Дидро написал для Екатерины II.

печати и с 1935 г. печатающимся на долларовых банкнотах (с поэтической синкопой первого *-u-* и заменой, в общем, необоснованной, лигатурного *-ae-* на простое *-e-* в слове *seclorum*¹¹). В дальнейшем подобные контаминации продолжали встречаться в разных формах. Так, в несколько иной форме — *Novus ab integro nascitur ordo* (с заменой вергилианского *magnus* на *novus*) — она присутствует в письме А. И. Тургенева к П. А. Вяземскому от 16 февраля 1821 г.¹², и еще четырежды в письмах и дневниках разных лет, собранных под названием «Хроника русского» (см. Тургенев 1964: 129, 185, 269, 319).

Наконец, единственное расхождение у Набокова с текстом Чернышевского (по изданию 1928 г.) — слово *saeculorum*, без лигатурного *-ae-*.

1.3.2. Тропотос

Любопытный казус — слово *тропотос* в набоковской пародийной рецензии на книгу его героя «Жизнь Чернышевского», приписанной «профессору Пражского университета Анучину (известный общественный деятель, человек сияющей нравственной чистоты и большой личной смелости)»: *та «правда», которая в ней (в книге Годунова-Чердынцева. — М. М.) заключается, хуже самой пристрастной лжи, ибо такая правда идет вразрез с той благородной и целомудренной правдой (отсутствие которой лишает историю того, что великий грек назвал «тропотос»), которая является одним из неотъемлемых сокровищ русской общественной мысли* (CP, 482; комментарий: CP, 759). Долинин, ссылаясь в своем комментарии на посвященное этому слову исчерпывающее исследование (Карпукхин 2010), справедливо замечает, что в древнегреческом языке слова *тропотос* нет (к этому можно добавить, что похожие по звучанию слова, как *tropotēr*, — чрезвычайно редкие и имеют очень специализированное значение, и едва ли могли быть известны Набокову). В контексте пародийной рецензии наиболее вероятно, что это слово — мистификация Набокова, контаминация общеизвестных древнегреческих слов *топос* и *тропос* (отсюда *трон*). Впрочем, словом *топос* «великий грек» — Аристотель пользуется в «Риторике» в значении ‘общее место для рассуждений о справедливости, явлениях природы и многих других предметах’ (ср. учение о тропах у того же Аристотеля); в статье С. Карпукхина приводится также пример из Полибия. Долинин также замечает, что, возможно, Набоков образовал слово под влиянием редкого русского *тропот* — ‘топот’, а также, по определению Даля, ‘порочная побежка лошади, ни рысь, ни иноходь’ (ср. ранее употребленное в романе

¹¹ Слово *saeculorum* («веков») в несинкопированной, то есть прозаической, форме (у Вергилия — метрическая синкопа *saec(u)lorum*).

¹² «Novus ab integro nascitur ordo! Вездѣ пробивается зелень конституціоннаго порядка. Она выживетъ гниль самовластія и въ самой законѣлой пошвѣ. Это — эпоха челоуѣчества, подобная той, которая возникла отъ новой, прекрасной религіи за 1800 лѣтъ. Сѣмена разлетѣлись съ шумомъ и съ бурями: заброшены и тамъ, гдѣ мы ихъ теперь и примѣтить не можемъ» (Остафьевский архив 1899: 163). Интересна не только формальная, но и контекстуальная близость этих цитат у Тургенева и, спустя четверть века, у Чернышевского.

слова *тропотун*: *верхом на белом своем тропотуне едет отец в сопровождении джигита: тропотун* — согласно словарю Даля, ‘лошадь со сбивчивою побежкой’), а также вспоминает «тяжелый топот» Медного Всадника у Пушкина и метафору Маяковского «топот истории»: *Храните / память / бережней. / Слушай / истории топот* («Парижская Коммуна», 1928).

1.4. Lingua Slavonica antiqua

1.4.0.

При всем своем позднейшем антиклерикализме, Набоков (как он это сам описывает в *Других берегах*), в детстве вместе с семьей посещавший церковь, а в Тенишевском училище — уроки закона Божьего (как и везде, обязательного предмета, который вел выдающийся священник отец Дмитрий Гидаспов), с церковнославянским языком был, разумеется, знаком и до конца жизни пользовался старой орфографией.

1.4.1. *Litterae slavonicae ad ludendum*

У Набокова встречается немало примеров обыгрывания старославянских названий букв, которыми также пользовались и для названий букв русского алфавита (см. работы Дональда Бартона Джонсона). Таковы «ижица» и «азь» («азы») в «Приглашении на казнь» (CP, 57, 175; комментарий: CP, 611 и 632), затем, в более приземленном контексте снова встречающиеся в четвертой главе «Дара»: *Канашечку очень жаль, — и очень мучительны, верно, были ему молодые люди, окружавшие жену и находившиеся с ней в разных стадиях любовной близости, от аза до ижицы* (CP, 413; «Канашечкой» называет Чернышевского Ольга Сократовна); «глаголь» — в переносном значении виселицы, по форме буквы Г (*Или ничего не получится из того, что хочу рассказать, а лишь останутся черные трупы давленных слов, как висельники... вечерние очерки глаголей, воронье...* (CP, 99¹³)); «покой» (о спинках стульев в камере Цинцинната, также, по форме буквы П с намеком на виселицу: *они были разнородны, — одна лирой, другая покоем* (CP, 92)); «твердо» — название буквы *t* в слове *тут* (противопоставленного *там*): *Тупое «тут», подпертое и запертое четою «твердо», темная тюрьма, в которую заключен неумно воющий ужас, держит меня и теснит* (эта «чета “твердо”» дважды повторена в словах *темная тюрьма* и *теснит*). Церковнославянское *я есмь!* произносит «последняя, неделимая, твердая, сияющая точка», до которой доходит, снимая с себя «оболочку за оболочкой», Цинциннат (CP, 98). «Плутнями звательного падежа» (старо/церковнославянского) объясняет в воображаемом диалоге Кончеев с Годуновым-Чердынцевым нередкую ошибку — в данном случае,

¹³ Ср. пушкинское: *Кругом пустыня, дичь и голь... / А в стороне торчит глаголь, / И на глаголе том два тела / Висят. Закаркав, отлетела / Ватага черная ворон...* («Альфонс садится на коня...», 1835—1836).

в газете, цитирующей известное выражение в форме *На Тебе, Боже, что мне негоже* (СР, 256)¹⁴.

1.4.2. «...некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый...»

В текстах Набокова можно встретить ряд церковнославянизмов — не просто входящих в состав русского литературного языка, но и специально обыгрываемых собственно церковнославянских слов и словоформ.

Отвлечемся ненадолго от «Дара»: один из самых заметных примеров — в начале бй главы романа «Отчаяние», где Герман высказывается следующим образом: *Небытие Божье доказывается просто. Невозможно допустить, например, что некий серьезный Сый, всемогущий и всемудрый, занимался бы таким пустым делом, как игра в человечки...* (СР, т. 2, 457). *Сый* («существующий, находящийся») — в комментарии «сущий», со странной пометой «церк.», см. на стр. 766¹⁵) — действительное причастие настоящего времени от глагола *быти* (знаменитейшие употребления — *Азь есмь Сый*, то есть ‘Я — Сущий’, ответ Бога Моисею (Исх. 3:14), в буквальном переводе с древнееврейского — ‘Я есть Тот, кто Я есть’), или же молитва Святому Духу: *Царю Небесный, Утѣшителю, Душе истины, Иже везде сый и вся исполняяй...*

1.4.3. «о не... это наше удивительное множественное число...»

Пример из «Дара»: *Наконец, о не* (*Николя всегда говорил о матери почтительно, употребляя это наше удивительное множественное число... собрались обратно в Саратов. На дорогу оне купили себе огромную репу* (СР, 397)). *Онѣ* — заимствованная из церковнославянского языка форма мн. ч. ж. р. указательного местоимения *онѣ, она, оно* (в современном русском языке — *оний, -ая, -ое*), употреблявшегося в значении отсутствовавшего в древних индоевропейских языках личного местоимения 3-го лица, а в русском языке ставшего таковым в усеченной форме *он, она, оно*. Здесь местоимение мн. ч. употреблено в значении *pluralis majestatis* (множественное величия) как знак чрезвычайного уважения

¹⁴ К истории выражения (см. комментарий Долинина на с. 656 — «...это искаженное “небоже” — звательный падеж от украинского и диалектного существительного “небога” — “бедняк, убогий, нищий, калека, увечный”») можно добавить, что *небога* на украинском языке также означает ‘племянница’, *нібиж* — ‘племянник’; то есть дальние, отсюда — обделенные родственники. Ср. также ц.-слав. *небогъ* ‘бедный’. Выражение также употреблялось в форме «На Тебе, убоже...» с таким же образом переосмысленным звательным падежом от *убогъ* (‘убогий’).

¹⁵ Как указывается в том же комментарии, ЯАН в английском переводе романа, соответствующее слову *Сый*, — действительно принятая в иудаизме аббревиатура непроизносимого имени Бога «Яхве», однако полная его форма которого «понимается» отнюдь не как *Я есмь Сущий*, а является личной формой 3-го лица глагола *быть*, по-видимому, в каузативном значении *Он творит бытие, Он дарует жизнь* (см. Тантлевский 2000: 419—423). Случайно возникшее созвучие с русским *Я*, но не с немецким *Ja*, возможно, также обыгрывается автором.

(ср. «*барыня звонили*», «*барыня просили*» — *СР*, 370). Такое значение (*thronal*) Набоков упоминает в «Аде», перечисляя различные функции множественного числа по поводу употребленного Люсетт в разговоре с Ваном местоимения мн. ч. *our* по поводу Ады (наша сестра):

“At the age of ten,” said Lucette to say something, “I was at the Vieux-Rose Stopchin stage, but *our* (using, that day, that year, the unexpected, *thronal*, authorial, jocular, technically loose, forbidden, possessive plural in speaking of her to him) *sister* had read at that age, in three languages, many more books than I did at twelve” (ч. 1, гл. 5)

— хотя здесь наиболее подходящим из этого списка был бы не *pluralis maestatis* «*thronal*», а «forbidden» (запретное), выражающее ее знание об их кровном родстве (*The Kyoto Reading Circle 2008: 212.31—32*), каковой мотив развивается в следующей реплике Вана об истории инцеста брата и сестры у александрийского поэта Герода.

1.4.4. «Смерть до смерти, — потом будет поздно»

Еще один пример из «Приглашения на казнь»: «*Бытие безымянное, сущность беспредметная...*» — прочел Цинциннат на стене там, где дверь, отпахиваясь, прикрывала стену... Еще можно было разобрать одну ветхую и загадочную строку: «Смерть до смерти, — потом будет поздно». — Меня во всяком случае смерили, — сказал Цинциннат, тронувшись опять в путь и на ходу легонько постукивая костяшками руки по стенам (*СР*, 57). Противопоставление этих двух слов в «ветхой и загадочной строке» может быть, опять-таки, полностью понято при их написании по старой орфографии. Но начнем с того, что имеет близкое соответствие и находит обоснование в монологе *Спутника* из поэмы «Маркиза Дзес» Хлебникова, вошедшей в первый поэтический сборник кубофутуристов «Садок судей» (1910):

Я уже вам сказал,
Той звездной ночью, что я искал,
Надменный, упорно *смерти*.

Я слышу властный голос: «*смерть*»,
Просторы? Ужас? Радость? Рок?

Я знаю, что «*смерть* — кричал мне голос —
Ваш золотой и долгий волос!»

Я новый ужас влагаю в «*смерть*»¹⁶.

Над бездною стою. Не «*ять*» и «*е*», а «*е*» и «*и*»!

¹⁶ Вариант: *Я новый смысл вонзаю в «смерть».*

*Не «ять» и «е», а «е» и «и»!*¹⁷ Голос неумолкший *смерти*.

Кого — себя? Себя для смерти! Себя, взрывающего! О, верьте мне, поверьте!

Бог от «смерти» и бог от «смерьте»!¹⁸

В ключевом и для поэмы, и для пассажа Набокова противопоставлении *смърьте* — *смерти* буква «ять» в *смърьте*, наравне с твердостью — мягкостью *p*, обозначаемой мягким знаком, имеет на письме смысловозначительную функцию. Забавно, что тогда как Набоков, напомним, до конца жизни пользовался старой орфографией, по правилам которой выходили первые, довоенные публикации его романов, и в частности, «Приглашение на казнь», футуристы почти за десять лет до реформы восстали против старого правописания, отменив, в частности, букву «ять», без которой напечатан и приведенный текст¹⁹.

Мы не знаем, был ли знаком с этим текстом Набоков, скептически относившийся к футуризму (см. хотя бы историю футуриста Пана в романе «Истинная жизнь Себастьяна Найта»), хотя скандальная репутация «Садка судей» могла тому способствовать.

1.5. Appendix B. Supplementa grammatica

Вот несколько других выразительных примеров художественного обыгрывания названий и значения различных грамматических категорий, как мы это видим в рассказе «Занятой человек»: (1931; *CP*, т. 3, 557): *В сумеречной дымке терялись существительные, оставались только глаголы, — даже не глаголы, а какие-то их архаические формы. Это могло значить многое: например — конец мира.*

В словах Цинцинната, испытывающего страх перед смертью: *Мне совестно, душа опозорилась, — это ведь не должно быть, не должно было быть, было бы быть, — только на коре русского языка могло вырасти это **грибное губье сослагательного*** («Приглашение на казнь»; *CP*, 166).

О невозможности писателя-неудачника справиться с отсутствием жесткой денотации у местоимения: *При этом Илья Борисович постоянно воевал с местоимениями, например с «она», которое норовило заменить не только героиню, но и сумочку или там кушетку, а потому, чтобы не повторять имени собственного, приходилось говорить «молодая девушка» или «его собеседница», хотя никакой беседы и не происходило* («Уста к устам», 1929; *CP*, т. 5, 340).

О постпозиции прилагательного у столь же бездарной писательницы: *Как Вы смеете писать, что «красивая елка, переливаясь огнями, казалось, сулила им радость ликующую»? Вы всё потушили своим дыханием, — ибо достаточно*

¹⁷ *Не «ять» и «е», а «е» и «и»* — зашифрованная каламбурная рифма «*Смърьте* — *смерти*» (см. комментарий Н. И. Харджиева: Хлебников 1940: 400). См. также с. 472—473 в этой книге.

¹⁸ Текст приводится по публикации в «Садке судей» за вычетом нескольких разночтений по переработанному Хлебниковым в 1911 г. тексту в издании: Хлебников 1940: 76—88.

¹⁹ Именно по этой причине запутавшийся наборщик сделал в «Садке судей» ошибку: последняя фраза выглядит как «Бог от “смерти” и бог от “смертьи”».

одного прилагательного, поставленного, ради красоты, позади существительного, чтобы извести лучшее воспоминание («Адмиралтейская игла», 1933; *СР*, т. 3, 623).

1.6. Несколько случаев из области сдвигологии

1.6.1. Еще одна футуристическая параллель из «Дара»

Годунов-Чердынцев сочиняет стихи: *Благодарю тебя, Россия, за чистый и... второе прилагательное я не успел разглядеть при вспышке — а жаль. Счастливый? Бессонный? Крылатый? За чистый и крылатый дар. Икры. Латы. Откуда этот римлянин?* (*СР*, 216). В дополнение к комментарию (*СР*, 643), где указаны два пушкинских стихотворения, в которых встречается сочетание «и крылатый», дающее возможность того же каламбурного прочтения, добавим, что подобные сдвиги, как например *И крыльями трещит и машет...* (Евгений Онегин. Гл. V, строфа XVII) или *В честь Вакха, муз и красоты* («Торжество Вакха», 1818), находил у Пушкина Алексей Кручёных, в чьей книге *500 новых остроум и каламбуров Пушкина* есть разделы «Икра à la Онегин», «Икра по Онегину», «Икра из стихов Пушкина» (см. Кручёных 1924: 31—32, 39). См. также, преимущественно по поводу переразложения фамилии Изумрудов на «[происходящий] из умрудов» (выдуманного племени) в романе Набокова «Бледный огонь», статью К. А. Головастика, в которой также упоминается обсуждаемый пример (Головастик 2014: 61, примеч. 2).

1.6.2. *подроб<ности>ы; подро<бно>сти*

В уже цитированном в 1.5 пассаже из *Приглашения на казнь* страх перед смертью Цинцинната, который пишет «быстро, нечетко, слов не кончая, — как бегущий оставляет след неполной подошвы», материализуется в усечении слова «подробности»: ... — *о, как мне совестно, что меня занимают, держат душу за полу, вот такие подробности, подростки, лезут, мокрые, прощаться, лезут какие-то воспоминания...* (*СР*, 166).

1.6.3. Многоязычные каламбуры

Сюда же относятся бесчисленные набоковские каламбуры, в том числе многоязычные, случаи параномасии, переразложения слов. Упомянем знаменитую двуязычную шараду Германа в романе «Отчаяние» на слово «шоколад»: *Мое первое значит «жарко» по-французски. На мое второе сажают турка, мое третье — место, куда мы рано или поздно попадем. А целое — то, что меня разоряет* (то есть *chaud, кол, ад*), или реплику из «Ады»: *My liver is behaving like a pecheneg* (ч. 1, гл. 13)²⁰.

²⁰ Из довольно многочисленных работ о набоковских каламбурах здесь укажем лишь серию статей Омри Ронена (в том числе Ронен 2005), а также брошюру Люксембург, Рахимкулова 1996.

2. ARS POETICA

2.1. *Rose is a rose is a rose is a rose*

...обедневшие некогда слова вроде «роза», совершив полный круг жизни, получили теперь в стихах как бы неожиданную свежесть, возвращаясь с другой стороны, — эти слова... как бы делали еще один полукруг, снова закатываясь, снова являя всю свою ветхую нищету — и тем вскрывая обман стиля (СР, 225). К комментарию Долинина (СР, 648) здесь хотелось бы добавить, что мотив розы широко представлен не только в мировой любовной лирике, но и в поэтиках и разного рода метапоэтических описаниях. Знаменитая строка *Rose is a rose is a rose is a rose* из стихотворения Гертруды Стайн отсылает одновременно и к сцене из «Ромео и Джульетты» Шекспира, где Джульетта говорит по поводу принадлежности Ромео к ненавистному для ее семьи роду Монтекки:

Что значит имя? Роза пахнет розой,
Хоть розой назови ее, хоть нет

(акт II, сцена 1; пер. Бориса Пастернака),

и к философской, поставленной в античности Платоном и продолженной в средние века Абельяром проблеме соответствия слова обозначаемому им предмету (номинализм и реализм). Вопрос об «изношенности», «обветшалости» слов поэтического языка поднимали в своих манифестах и футуристы, и акмеисты. Сергей Городецкий в статье «Некоторые течения в современной русской поэзии» писал:

Борьба между акмеизмом и символизмом <...> есть прежде всего борьба за этот мир, звучащий, красочный, имеющий формы, вес и время <...>. Символизм, в конце концов, заполнив мир «соответствиями», обратил его в фантом, важный лишь постольку, поскольку он сквозит и просвечивает иными мирами, и умалил его высокую самоценность. У акмеистов роза опять стала хороша сама по себе, своими лепестками, запахом и цветом, а не своими мыслимыми подобиями с мистической любовью или чем-нибудь еще (Городецкий 1913: 48).

Упомянем также вызывающее название выставки (1907) и художественного объединения «Голубая роза» (1907—1910), в pendant к обычному названию более ранней выставки тех же художников «Алая роза» (1904), или эпатазирующее название книги А. Кручёных «Ожирение роз. О стихах Терентьева и других» (Тифлис, 1918).

2.2. *Набоковский «киноглаз»*

...в России наблюдалось распространение абортов и возрождение дачников, в Англии были какие-то забастовки, кое-как скончался Ленин, умерли Дузе, Пуччини, Франс, на вершине Эвереста погибли Ирвинг и Маллори... и в завязавшейся перестрелке был убит трехлетний мальчик немецкого ухаря-купца (СР, 236—237). В дополнение к комментарию (см. СР, 648) заметим, что нанизывание «хроникальных» отрывков, состоящих из актуальных газетных заголовков и т. д., — прием,

сформировавшийся в двадцатые годы под влиянием кинохроники, характерный для романов Дос Пассоса, где действие перебивается подобными фрагментами под названием «киноглаз» (*Camera Eye*), а свой метод писатель называл «камера обскура» (ср. одноименное название романа Набокова, 1933). Прием также встречается у Ильфа и Петрова, Эренбурга и других писателей. Другие примеры подобного нанизывания хроникальных описаний также встречаются в романе «Дар» (см. *CP*, 426: *Дозволено курить на улицах... по Невскому проспекту шагает громадный Чернышевский в широкополой шляпе, с дубиной в руках*), наряду с ними есть фрагменты очевидно пародийные, но в то же время более богатые аллюзиями (см. комментарий: *CP*, 761—762), например, якобы цитируемые из романа Седина писателя Ширина: *По Бродваю, в лихорадочном шорохе долларов, гетеры и дельцы в гетрах, дерясь, падая, задыхаясь, бежали за золотым тельцом... Иван Червяков бережно обстригал бахрому единственных брюк. Господи, отчего Вы позволяете все это?* (*CP*, 489—490).

3. AD REALIORA

3.1. *Несколько добавлений из области собственно реального комментария.*

Жозеф Мартен (*CP*, 317; в комментарии (*CP*, 681) опечатка — Мартин). Подробную справку о Мартене приводит швейцарская исследовательница Светлана Горшенина (Gorshenina 2000: 209—210). В Фергане сохранился памятник на могиле Мартена, а одна из школ носит его имя²¹.

...а старик Долгорукий, в кожаных лаптях, ходил в Россию смотреть на белую гречу... и далее (*CP*, 236). Кожаные лапти, в отличие от плетеных, сохраняя в данном случае маскирующее значение «простонародности», несут при этом подобающую авантюрному князю семантику «привилегированности». Любопытно при этом, что более редкие до того кожаные лапти были введены приказом Реввоенсовета Республики от 8 апреля 1919 г. как предмет обмундирования красноармейцев.

на белую гречу... ...по белоснежной грече (*CP*, 236). Однако гречиха цветет розовыми цветками, которые, впрочем, во время ночных переходов Долгорукого в темноте могли казаться белыми.

...мышинный писк нашей адамовой головы (*CP*, 294). Поскольку эта бабочка может проникать в пчелиные ульи и поедать сотовый мед, одно время считалось, что, защищая себя от нападения пчел, бабочка издает звуки, подобные звукам недавно вышедшей из кокона пчелиной матки. На самом же деле она защищается путем выделения химических веществ, которые маскируют ее собственный запах (химическая мимикрия). К комментарию (*CP*, 669) можно добавить, что узор на спинке этой бабочки, напоминающий череп, благодаря которому она получила название адамова, или мертвая, голова, послужил основой сюжета рассказа Эдгара По «Сфинкс» (1846).

²¹ См. также очерк французского историка Жана-Даниэля Берже «Последнее путешествие Жозефа Мартена» (Берже 1972).

...написать в Америку дяде Олегу, постоянно помогавшему его матери, приславшему изредка и ему по несколько долларов (СР, 388). То же самое делал впоследствии и сам Набоков. В его письмах из Америки к сестре Е. В. Сикорской, часто упоминается, что из своего скромного жалованья он посылал небольшие суммы своей сестре Ольге, жившей в Праге (см. Набоков 1985).

3.2. *Eloquia obsoleta raraque*

Уделяя преимущественное внимание более трудным вопросам, комментаторы Набокова нередко пренебрегают необходимостью пояснения некоторых вышедших из употребления выражений или редких слов. Кто сегодня знает, что означают такие устаревшие понятия, как, например:

носки со стрелками (СР, 219) — так называли носки с вышитыми или прошитыми по всей длине линиями;

пробор займом (СР, 370) — то же, что *внутренний займ*: отнюдь не сталинские облигации, а низкий (возле уха) пробор, от которого длинная прядь из остатков волос проходит через лысую голову до другого уха;

павлятник (СР, 248) — «заведенье, где держат павлинов, птичник» (Даль);

регалы «с грудой грубо-синих папок в каждом гнезде» в ненавистой конторе, где служила Зина (СР, 369). *Регалы* — ‘полки, стеллажи’ (от нем. *Regal*); сегодня это слово употребляется лишь в специализированном значении — ‘открытые охлаждаемые витрины для демонстрации продуктов’.

Одна из сослуживиц Зины в той же конторе описывается как *тоненькая, легкомысленного нрава, «на одном каблучке»* (СР, 369) — это последнее малоизвестное выражение относится к женщине, которая «ходит очень быстро, стремительно» (см. Мокиенко, Никитина 2007: 269).

3.3. *Котырга*

Из числа непрокомментированных в СР примеров подобных редких слов в других произведениях Набокова приведем лишь один:

...*четверо рабочих поочередно бьют молотами по котырге*... («Путеводитель по Берлину», 1925; СР, т. 1, 178). Значение, связанное с прокладкой или ремонтом трамвайных путей или труб, очевидно из контекста. В английском переводе Дмитрия Набокова — «an iron stake». Выразительное слово *котырга* практически неизвестно и в форме «катыргá» или «каты́рга» зафиксировано лишь в малоподходящих значениях, таких, как «инструмент в виде ножа с зубцами для скобления кожи» (СРГП: 115; СРНГ 13: 136), а также в ономастике как имя собственное (фамилия). По-видимому, родственно словам *кочерга*, *кочка*, либо представляет собой заимствование из тюркских языков.

3.4. *Кризис текстологии*

...*на горячем... песке сидит... женицина и штопает чулок, а около нее возит-ся младенец с почерневшими от пыли пашиками* (СР, 506). Никогда не встречав до этого слова *пашки* и не найдя его в словарях, я посчитал его испорченным

и подошел к нему с точки зрения текстологической, думая о возможных конъектурах. За *ш* Вера Евсеевна, перепечатававшая рукописи Набокова, могла принять строчное *m* (из трех элементов, как Набоков его писал в середине слова), и затем, изменив *a* на *я*, можно получить *lectio facilior* — ‘пятками’. Но то же *m* могло быть принято и за *ж*, и легко перепутать с *л*, тогда бы получалось ‘ляжками’. Обе конъектуры звучали убедительно, и я позвонил в Америку главному специалисту по «Дару» и моему старинному доброму знакомому Александру Долинину, чтобы с гордостью доложить о своих текстологических открытиях. «Что Вы, — сказал Долинин, — зачем тут что-либо менять, все же ясно: “пашок” — уменьшительное от “пах”!» Так были посрамлены мои текстологические потуги.

4. NUM PAUCAE ALLUSIONES ATQUE SUGGESTIONES FORSITAN REPERTAЕ

...уголок отслужившего... рукописного объявляеца — о расплыве синеватой собаки (CP, 192). По остроумному объяснению пользователя *eiuis*, это загадочное выражение строится на созвучии немецких глаголов *verschwimmen* ‘расплываться’ и *verschwinden* ‘пропадать, исчезать, теряться’: картина расплывшихся синих чернил в объявлении о пропавшей собаке перенесена на самоё собаку, то есть способ существования высказывания переходит на его объект²². Но ассоциация собаки с синеватостью повторится в первом вымышленном разговоре с Кончеевым, когда Годунов-Чердынцев процитирует Лескова: *Или пасть пса с синеватым, точно на-помаженным, зевом?* (CP, 257; комментарий: CP, 657).

...барышня — в общем вроде белой мыши; ее звали Тамара (что лучше при-стало бы кукле) (CP, 219). Ассоциация, по-видимому, восходит к существовавшей старинной кукле «Царица Тамара».

...барышня... ее звали Тамара... а фамилия смахивала на один из тех немецких горных ландшафтов, которые висят у рамочников (CP, 219) — то есть она носила фамилию *Berg* или ее фамилия заканчивалась на *-berg*, как в названиях картин бесчисленных второстепенных романтических и постромантических немецких художников, писавших горные пейзажи, как например, *Sabiner Berge bei Tivoli* Освальда Ахенбаха (1827—1905) или *See im Riesengebirge* Адриана Людвига Рихтера (1803—1884).

<Инженер> Керн, занимавшийся главным образом турбинами, но когда-то близко знавший Александра Блока (CP, 494). Возможно, обыгрываются значения немецких слов *Block* (‘глыба, слиток’) и *Kern* (‘косточка, зернышко’).

Кончеев. Если связывать это амфибрахическое и старинное имя из списка, предложенного Набокову Н. В. Яковлевым, к которому тот обращался в поисках имени для героя «Дара» (CP, 638), с английским словом *conch* (CP, 653), можно упомянуть, что английское слово через посредство латыни восходит к греческому *konchē* ‘морская раковина’, со всеми его мифологическими значениями.

²² См. URL:<http://ru-nabokov.livejournal.com/239357.html> (дата обращения: 03.07.2017).

...«мысль и музыка сошлись, как во сне складки жизни» (СР, 256). Эту часто цитируемую фразу, позиционируемую как цитату из Кончеева, Борис Маслов (2001) связывает, хотя и с оговорками, со стихотворением Мандельштама «Silentium» (1910).

Пушкин входил в его кровь. С голосом Пушкина сливался голос отца. Он целовал горячую маленькую руку, принимая ее за другую крупную, руку, пахнувшую утренним калачом (СР, 280). Савелий Сендерович связывает эту фразу, в контексте смерти отца Годунова-Чердынцева и их общего отношения к Пушкину, и смерти самого Пушкина, — со сном Петра Гринева в *Капитанской дочке* сразу после первой встречи с Пугачевым: «...отец болен при смерти и желает с тобою проститься». ... Вместо отца моего, вижу в постеле лежит мужик с черной бородою, весело на меня поглядывая. Я в недоумении оборотился к матушке, говоря ей: “Что это значит? Это не батюшка. И с какой мне стати просить благословения у мужика?” — “Всё равно, Петрушка, — отвечала мне матушка, — это твой посаженный отец; поцелуй у него ручку, и пусть он тебя благословит”» (см. Сендерович 2012: 529—530).

...«неисправимый материк» Тибета (СР, 286). Объяснение может заключаться в том, что слово *матерый* часто приводится в словарях как синоним слова *неисправимый*. В более широком смысле, имеется в виду, что это область, обособленная, как материк, остается «вещью в себе».

...начиная с очень редкого и мучительного, так называемого чувства звездного неба, упомянутого, кажется, только в одном научном труде, паркеровском «Путешествии Духа» (СР, 345). Помимо знаменитого кантовского пассажа, приведенного в комментарии в другом месте²³, отошлем также к стихотворениям: «Звездный ужас» Николая Гумилева из сборника *Огненный столп* (1922) и «Концерт на вокзале» Осипа Мандельштама из сборника *Стихотворения* (1928), с начальными строками «Нельзя дышать, и твердь кишит червями / И ни одна звезда не говорит» — последнее с очевидной лермонтовской реминисценцией.

Еще недавно запах *гоголевского* Петрушки объясняли тем, что всё существующее разумно. Но время задушевного русского *гегелианства* прошло (СР, 422). Здесь обыгрывается созвучие фамилий русского писателя и немецкого философа.

Аэр ее службы чем-то напоминал ему Диккенса (с поправкой, правда, на немецкий перевод), — полусумасшедший мир мрачных дылд и отталкивающих толстячков, каверзы, чернота теней, страшные носы, пыль, вонь и женские слезы... (СР, 369; комментарий: СР, 695). Добавим, что в описании адвокатской конторы воссоздаются атмосфера подобных заведений и образы стряпчих не только в романах Диккенса «Домби и сын», «Дэвид Копперфилд», «Холодный дом» (последнему

²³ К фразе: *Если в те дни ему пришлось бы отвечать перед каким-нибудь сверхчувственным судом (помните, как Гёте говаривал, показывая тростью на звездное небо: «Вот моя советь!»)* (СР, 359; комментарий: СР, 694). Приведем кантовскую цитату в другом переводе: «...звездное небо над головой и моральный закон внутри нас наполняют ум все новым и возрастающим восхищением и трепетом».

Набоков посвятил отдельную лекцию, см. ниже, примеч. 24), но и синтез этих мотивов в стихотворении высоко ценимого Набоковым Мандельштама «Домби и сын», вошедшем в его первую книгу стихов *Камень* (1913). Ср. также воспоминания о детстве Цинцинната Ц.: *Еще ребенком, еще живя в канареечно-желтом, большом, холодном доме, где меня и сотни других детей готовили к благополучному небытию взрослых истуканов...* (СР, 102).

Благословение, обещанное миротворцам и кротким... (СР, 426). Разумеется, набоковский Чернышевский имеет в виду евангельские «Заповеди блаженства» Нагорной проповеди: «Блаженны миротворцы, ибо они будут наречены сынами Божиими» (Мф. 5:9) и «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мф. 5:5).

4.1. *Eadem, non reperta*

В заключение этого раздела приводим несколько пассажей, которые нам не удалось объяснить, в надежде, что ключ к ним подберёт сам юбиляр.

Хозяин рассказывал старинную первоапрельскую проделку медика первокурсника в Киеве... (СР, 219). Non repertum.

...а стояла она сложив на мягкой груди руки, что во мне сразу развернуло всю литературу предмета, где была и пыль ведренного вечера, и шинок у тракта, и женская наблюдательная скука (СР, 228). Вероятно, мистификация Набокова, умеющего стилизовать столь убедительно, что пассаж кажется знакомым.

сорочка-пупсик (Пожилой толстоватый господин, выхляя задом, спешил на теннис, в городских штанах, в сорочке-пупсик; СР, 354). Non repertum.

«Отдушина века»: *Эпоха великих реформ! В порыве яркого предчувствия недавно молодой Чернышевский записал в дневнике в сорок восьмом году (год, кем-то прозванный «отдушиной века»;* СР, 425). Non repertum.

5. ALIQUA THEMATA AB AUCTORE REVELATA

Каждый его стих переливается арлекином (о стихах «Годунова-Чердынцева»; СР, 214). Ср. ниже: *Вдруг вырос тополь, и за ним — высокая кирка, с фиолетово-красным окном в арлекиновых ромбах света* (СР, 529). В *Приглашении на казнь* койку м-сье Пьера, одна из ипостасей которого — шутовская, прикрывает «одеяло, сшитое из разноцветных ромбов» (СР, 145, комментарий: СР, 629). Затем, в стихотворении Набокова «К князю С. М. Качурину» (1947; см. также ниже, примеч. 25) на «сюжет», как и роман, путешествия инкогнито в Россию, есть строки:

Да, все подробности, Качурин,
все бедненькие, каковы
край сизой тучи, ромб лазури
и крап ствола сквозь рябь листвы.

(Набоков 2002: 218)

Много позже эта образность отозвалась в названии и тексте романа *Посмотри на арлекинов* (1974), и в том же году — в стихотворении с посвящением «To Vera»:

Ах, угонят их в степь, *Арлекинов* моих,
в буераки, к чужим атаманам!
Геометрию их, Венецию их
назовут шутовством и обманом.

Только ты, только ты все дивилась вослед
черным, синим, оранжевым *ромбам*...
«N писатель недюжинный, сноб и атлет,
наделенный огромным апломбом...»

(Набоков 2002: 43)

Не трогайте Пушкина: это золотой фонд нашей литературы (CP, 257). В романе «Пнин» (1957) выражение *золотой фонд* трансформировано в название вымышленной серии «Советский золотой фонд литературы», 18-м томом которой, «посвященным преимущественно толстовиане», с выходными данными «Москва — Ленинград, 1940», пользуется герой.

Возвращаясь к уже цитированному в другой связи: *На дорогу* *она купили себе огромную репу* (CP, 397), заметим, что мотив гигантской репы повторяется в рассказе Набокова «Истребление тиранов», написанном в следующем после окончания «Дара» 1938 г., в эпизоде со старухой-вдовой, которая «вырастила двухпудовую репу и посемя удостоилась высочайшего приема», во время которого она пародизирует сказку о вытаскивании репки, а тиран, обнаружив в ее рассказе урок поэтам, повелевает отлить слепок этой репы из бронзы. Кстати, из всего нелюбимого Набоковым прикладного искусства²⁴ изделия из бронзы вызывают у него наибольшее, кажется, неприятие — ср. пассаж по поводу фразы Чернышевского:

«Довольно взглянуть на мелочные изделия парижской промышленности, на изящную бронзу, фарфор, деревянные изделия, чтобы понять, как невозможно провести теперь границу между художественным и нехудожественным произведением» (вот эта изящная бронза многое и объясняет) (CP, 417).

Чернышевскому вторит м-сье Пьер в «Приглашении на казнь»:

— Далее, — сказал м-сье Пьер, — переходим к наслаждениям духовного порядка. Вспомните, как, бывало, в грандиозной картинной галерее или музее, вы останавливались вдруг и не могли оторвать глаз от какого-нибудь пикантного торса, — увы, из бронзы или мрамора. Это мы можем назвать: наслаждение искусством, — оно занимает в жизни немалое место (CP, 140).

...*дородный роман генерала Качурина «Красная Княжна»*... (CP, 348). Это имя, также почерпнутое из списка старинных русских фамилий, предложенного

²⁴ «Лично я не люблю ни фарфор, ни прикладное искусство, но часто принуждаю себя взглянуть на драгоценный полупрозрачный фарфор глазами специалиста» — говорил Набоков в начале лекции, посвященной роману Диккенса «Холодный дом» (см. Набоков 1998: 101).

Набокову Н. В. Яковлевым и также амфибрахическое (см. наши пояснения выше в связи с фамилией Кончеева), снова появляется в упоминавшемся стихотворении Набокова «К князю С. М. Качурину» (1947) с мистифицирующими, а затем «реальным» комментариями Набокова²⁵. Укажем также, что в *pendant* к «роману генерала Качурина “Красная Княжна”» — «служанка, княжна Качурина» упоминается в набоковской «Аде» (1969). До этого в романе «Бледный огонь» (1961) король Альфин, увлекавшийся воздухоплаванием, попробовал выполнить повлекшую за собой его гибель «вертикальную петлю, которую ему показывал в Гатчине известный русский трюкач, герой Первой Мировой войны князь Андрей Качурин». Между тем герой этой войны, носивший такую фамилию, действительно существовал — это был погибший в 1915 г. в боях близ Перемышля подполковник Александр Качурин, выпускник Нижегородского пажеского корпуса, кавалер ордена Святого Георгия.

...желтые буквы стойком — название автомобильной фирмы, — причем на второй букве, на «А» (а жаль, что не на первой, на «Д», — получилась бы заставка) сидел живой дрозд (СР, 355). Спустя много лет в главе 20-й романа Набокова *Просвечивающие предметы* (1972) вывеска «Даймлер» преобразуется в «неоновую рекламу ДОППЛЕР», которую герой наблюдает через окно в Нью-Йорке.

Литература

- Апресян Ю. Д.* Как понимать *Дар* В. Набокова // *Russian Philology and History: In Honour of Professor Victor Levin*. Jerusalem: Praedicta, 1992. P. 346—362.
- Берже Ж.-Д.* «Последнее путешествие Жозефа Мартена». [Из книги «Друзья города Вьен», 1972] / Пер. Р. Тазиева // URL: <http://www.fergananews.com/town/martine.html> (дата обращения: 02.07.2017).
- Головастиков К. А.* Изумрудов. Об одной вольной шутке Владимира Набокова / Под ред. Б. В. Орехова // *Дундуковские чтения. Материалы конф. памяти Академии наук* (26 октября 2013 г.). М.: Лабиринт, 2014. P. 58—65.
- Голубовский Михаил.* Анаграммные вариации: состукивание слов // *Вестник: Журнал online*. № 24 (335): 26 ноября 2003 (URL: www.vestnik.com/issues/2003/1126/koi/golubovsky.htm) (дата обращения: 01.07.2017).
- Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // *Аполлон*. 1913. № 1. С. 46—51.
- Долинин А.* Роман Владимира Набокова «Дар»: Комментарий. М.: Новое издательство, 2018 (в печати).
- Кручёных А.* 500 новых острот и каламбуров Пушкина. М.: Издание автора, 1924.
- Ломоносов М. В.* Полн. собр. соч. Т. VIII. Поэзия, ораторская проза, надписи, 1732—1764. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1959.

²⁵ См. там же комментарии М. Маликовой (Набоков 2002: 572—573).

- Люксембург А. М., Рахимкулова Г. Ф.* Магистр игры Вивиан Ван Бок (Игра слов в прозе Владимира Набокова в свете теории каламбура). Ростов-на-Дону: Ростовский государственный университет, 1996.
- Маслов Б.* Поэт Кончеев: Опыт текстологии персонажа // Новое литературное обозрение. 2001. 47. С. 172—186.
- Мокиенко В. М., Никитина Т. Г.* Большой словарь русских поговорок. М.: Олма Медиа Групп, 2007.
- Набоков Владимир.* Переписка с сестрой (Е. Сикорской, включая письма к брату Кириллу). Анн Арбор, Мичиган: Ардис, 1985.
- Набоков В.* Лекции по зарубежной литературе / Пер. с англ. М.: Независимая газета, 1998.
- Набоков В.* Собрание сочинений русского периода: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999—2000.
- Набоков В. В.* Стихотворения / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. М. Э. Маликовой. СПб.: Академический проект, 2002.
- Остафьевский архив князей Вяземских. Т. 2: Переписка князя П. А. Вяземского с А. И. Тургеневым 1820—1823 / Под ред. В. И. Саитова. СПб.: Типография М. М. Стасюлевича, 1899.
- Ронен Омри.* Каламбуры // Звезда. 2005. № 1. С. 228—233.
- Сендерович С. Я.* Пушкин в Даре Набокова // *Сендерович С. Я.* Фигура сокрытия. Избранные работы. Т. 2: О прозе и драме. М.: Языки славянских культур, 2012. С. 493—532.
- СРГП — Словарь русских говоров Приамурья / Отв. ред. Ф. П. Филин. М.: Наука, 1983.
- СРНГ 13 — Словарь русских народных говоров. Вып. 13: Калун—Кобза. Л.: Наука, 1977.
- Стеклов Ю., Волков Г.* Неизданная статья А. А. Фета о романе Н. Г. Чернышевского «Что делать?» // Литературное наследство. Т. 25/26: [Шестидесятники] / Отв. ред. П. И. Лебедев-Полянский. М.: Журнально-газетное объединение, 1936. С. 477—544.
- Тантлевский И. Р.* Введение в Пятикнижие. М.: РГГУ, 2000.
- Тургенев А. И.* Хроника русского. Дневники (1825—1826 гг.) / изд. подгот. М. И. Гиллельсон. М.; Л.: Наука, 1964.
- Хлебников Велимир.* Неизданные произведения / ред. и коммент. Н. Харджиева и Т. Грица. М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1940.
- Чернышевский Н. Г.* Литературное наследие: [В 3 т.] / под ред. и с примеч. Н. А. Алексеева, М. Н. Чернышевского и проф. С. Н. Чернова. Т. 1: Из автобиографии; Дневник 1948—1853 гг. М.; Л.: Государственное издательство, 1928.
- Чернышевский Н. Г.* Полн. собр. соч.: В 15 т. Т. 1. М.: Гос. изд-во «Художественная литература», 1939.
- Boyd Brian*, with annotations by. *Ada online*. URL: <http://www.ada.auckland.ac.nz/ada113ann.htm>
- Dictionnaire historique de l'ancien langage françois ou Glossaire de la langue françoise depuis son origine jusqu'au siècle de Louis XIV. Par La Curne de Sainte-Palaye. Т. I: А—АО. Niort, Paris: L. Favre, H. Champion, 1875.
- Gorshenina Svetlana.* La route de Samarcande: L'Asie centrale dans l'objectif des voyageurs d'autrefois. Genève: Olizane, 2000.
- Karpukhin Sergey.* Nabokov's Tropotos. An Approach to the Theme of Nabokov and the Classics // *The Nabokovian*. 2010. 65. P. 36—42.
- Kyoto Reading Circle, The. Annotations to *Ada* (16). Part I, Chapter 34 (February 2008) // URL: <http://vnjapan.org/main/ada/Ada34.pdf> (дата обращения: 02. 07. 2017).

Leving Yuri. Keys to «The Gift»: A Guide to Vladimir Nabokov's Novel. Boston: Academic Studies Press, 2011.

Nabokov Vladimir. Gesammelte Werke [In 24 Bänden] / Hrsg. von D. E. Zimmer. Bd 5. Reinbek: Rowohlt, 1993.

Nabokov Vladimir. Œuvres romanesques complètes / Édition publiée sous la direction de Maurice Couturier. T. II. Paris: Gallimard, 2010.

Nabokov Vladimir. The Gift / Trans. from the Russian by Michael Scammell in collaboration with the author. London: Weidenfeld and Nicolson, 1963.

INTERTEXTUALITY AND (META)POESIS: SOME ENIGMAS OF NABOKOV'S 'SEVEN POEMS'*

In the Russian critical and para-critical tradition (and any connoisseur of Russian poetry necessarily has his or her 'strong opinions'), to speak of 'the prose of a poet' (*проза поэта*, like that of early Pasternak or late Akhmatova) is usually meant as a compliment, which may not be the case with the poetry of a prose writer. This partly explains why the rare critical opuscles dedicated to Nabokov's poetic legacy share a 'near-unanimous agreement that Nabokov's poetry does not stand comparison with his prose in terms of artistic accomplishment'.¹ Such an opinion, summing up the attitude of the Russian pre-war émigré critics, was also expressed by Gleb Struve in a work that was published in 1956 and has been judged as 'the only substantial treatment' of Nabokov's poetry to appear during his lifetime.² Struve, as well as Laurent Rabate³ (who suggested a more adequate approach to the 'poetry vs prose' dilemma) and Vladimir Alexandrov,⁴ have also the merit of studying links between Nabokov and the Russian poetic tradition.

The scarce and largely underestimated Russian poems composed by Nabokov throughout the post-war years display a particular richness in literary allusions covering the corpus of Russian poetry from Pushkin to Pasternak. Intertextual references are especially relevant in 'Семь стихотворений' (Seven Poems), nearly all written

* Intertextuality and (Meta)poesis: Some enigmas of Nabokov's 'Seven Poems', in: Nabokov's World. Ed. by J. Grayson et al. Vol. 2: Reading Nabokov. Palgrave/SSEES, 2002, p. 40—58.

¹ Barry P. Scherr, 'Poetry' in Vladimir E. Alexandrov (ed.), *The Garland Companion to Vladimir Nabokov* (New York and London, 1995) (hereafter, *The Garland Companion*), pp. 608—625 (p. 609).

² Gleb Struve, *Русская литература в изгнании*, 2nd edn (Paris, 1984) (hereafter, Struve, *Русская литература в изгнании*). See Barry P. Scherr, 'Poetry', in Alexandrov (ed.), *The Garland Companion*, p. 608.

³ Laurent Rabate, 'La poesie de la tradition: étude du recueil *Stixi* de V. Nabokov', *Revue des études slaves*, 57, 3 (1985), pp. 397—420.

⁴ Vladimir E. Alexandrov, *Nabokov's Otherworld* (Princeton, 1991).

between August and December 1953,⁵ but only published in 1956 in *Новый журнал*, and up until now very rarely approached by critics and scholars.⁶ It is an examination of this poetic cycle that is proposed here. The poems are reproduced below for ease of reference.⁷

Семь стихотворений

1

Как над стихами силы средней
эпиграф из Шенье,
как луч последний, как последний
зефир... *comme un dernier*...

Так ныне над простором голым
моих минувших лет
каким-то райским ореолом
горит нерусский свет!

1956

2

Целиком в мастерскую высокую
входит солнечный вечер ко мне:
он как нотные знаки, он фокусник,
он сирень на моем полотне.

Ничего из работы не вышло,
только пальцы в пастельной пыли.
Смотрят с неба художники бывшие
на румяную щеку земли.

Я ж смотрю, как в стеклянной обители
зажигается сто этажей,
и как американские жители
там стойком поднимаются в ней.

⁵ See Michael Juliar, *Vladimir Nabokov: A Descriptive Bibliography* (New York, 1986); D. Barton Johnson, 'Preliminary Notes on Nabokov's Russian Poetry: A Chronological and Thematic Sketch', *Russian Literary Triquarterly*, 24 (1991), pp. 307—327. I am particularly indebted to Brian Boyd for letting me have the exact dates of composition of some poems in the cycle.

⁶ Kees Verheul discusses the sixth poem in his 'Малые корифеи русской поэзии: Заметки о русских стихах Владимира Набокова', *Эхо: Литературный журнал*, 4 (1980), pp. 138—145 (p. 143).

⁷ The cycle first appeared, with the title 'Семь стихотворений', in *Новый журнал*, 46 (1956), pp. 44—46. It was reproduced in a slightly revised version prepared by the author in *Стихи* (Ann Arbor, MI, 1979) (hereafter, *Стихи*), pp. 285—291. It is this version that appears here. Translations are my mine.

3

Все, от чего оно сжимается,
миры в тумане, сны, тоска,
и то, что мною принимается
как должное — твоя рука;

все это под одною крышею
в плену моем живет, поет,
но сводится к четверостишию,
как только ямб ко дну идет.

и оттого, что — как мне помнится —
жильцы родного словаря
такие бедняки и скромницы:
холм, папоротник, ель, заря,

читателя мне не разжалобить,
а с музыкой я незнаком,
и удовлетворяюсь, стало быть,
ничьей меж смыслом и смычком.

«Но вместо всех изобразительных
приемов и причуд, нельзя ль
одной опушкой существительных
и воздух передать, и даль?»

Я бы добавил это новое,
но наподобие кольца
сомкнуло строй уже готовое
и не впустило пришлеца.

4

Вечер дымчат и долог:
я с молитвой стою,
молодой энтомолог,
перед жимолостью.

О как хочется, чтобы
там, в цветах, вдруг возник,
запуская в них хобот,
райский сумеречник.

Содроганье — и вот он.
Я по ангелу бью,
и уж демон замотан
в сетку дымчатую.

5

Какое б счастье или горе
ни пело в прежние года,
метафор, даже аллегорий,
я не чуждался никогда.

и ныне замечаю с грустью,
что солнце меркнет в камышах,
и рябь чешуйчатее к устью,
и шум морской уже в ушах.

Итака, 50-е гг.

6. СОН

Есть сон. Он повторяется, как томный
стук замурованного. В этом сне
киркой работаю в дыре огромной
и нахожу обломок в глубине.

И фонарем на нем я освещаю
след надписи и наготу червя.
«Читай, читай!» — кричит мне кровь моя:
Р, О, С, — нет, я букв не различаю.

7

Зимы ли серые смыли
очерк единственный? Эхо ли
все что осталось от голоса? Мы ли
поздно приехали?

Только никто не встречает нас. В доме
рояль — как могила на полюсе. Вот тебе
ласточки. Верь тут, что кроме
пепла есть оттепель.

More than other contemporary verse by Nabokov, these poems, each of them set in a particular biographical context, concentrate on motifs of poetic memory and creation. Although in the fifth poem of the cycle Nabokov, as in his later pronouncements, proclaims his alienation from music, metapoetic discourses are paralleled with musical images, and even more so with pictorial ones. The link between the latter and poetry was once, in 1926, suggested by Nabokov himself using the Horatian formula *ut pictura poesis* to entitle a poem dedicated to the artist Mstislav Dobuzhinskii (Dobujinsky).⁸ Affinities between poetry and the fine arts, established during the age of Symbolism

⁸ 'Ut pictura poesis', collected in Nabokov, *Смеху*, pp. 181—182.

and particularly relevant in the work of the avant-garde,⁹ were evoked by Nabokov on numerous occasions, the earliest convincing example being, perhaps, an earlier cycle of poems of 1919 entitled 'Капли красок' (Drops of Paint) and including a poem 'Вдохновение' (Inspiration).

Poem 1

The cycle, not surprisingly for poems saturated with intertextual references to the Russian poetic tradition, opens with a homage, albeit somewhat ambivalent, to Pushkin (undoubtedly the key figure in Nabokov's vision of Russian poetry).¹⁰ The reference is to Pushkin's poem 'Andre Chénier' (1825) which carries an epigraph in French from Chénier's poem written on the eve of his execution: 'Ainsi, triste et captif, ma lyre toutefois s'éveillait.'¹¹ Nabokov begins by alluding to this French epigraph which serves him at one and the same time as a sophisticated iconic and linguistic image. He compares its positioning 'above' ('над') Pushkin's poem (a poem he boldly rates as 'mediocre' ('силы средней')) to the 'non-Russian light' ('неруссий свет') now gleaming 'above the wilderness of my poorer years' ('ныне над простором голым / моих нелучших лет'), that is, the years of his emigration.¹² These years are opposed to the nostalgic paradise of his Russian childhood, one of the key motifs of Nabokov's biographical myth to be evoked in the subsequent poems of the cycle. 'Non-Russian light' gleaming 'like a kind of a heavenly halo' ('каким-то райским ореолом') might carry somewhat defiant or provocative overtones: accusations of Nabokov's 'un-Russianness' ('нерусскость'), and of his works being 'un-Russian' ('нерусские') were commonplace in Russian pre-war émigré criticism.¹³ This comparison is followed by another, borrowed from Pushkin's commentary on his poem, where more verse from 'Les derniers vers d'Andre Chénier' is quoted:

⁹ See Н. Харджиев, 'Поэзия и живопись' in his Статьи об авангарде, 1 (Moscow, 1977), p. 18—97.

¹⁰ See Sergej Davydov, 'Nabokov and Pushkin' in Alexandrov (ed.), *The Garland Companion*, p. 482—495.

¹¹ Sergej Davydov draws a parallel between Cincinnatus C. of *Invitation to a Beheading*, spending his remaining time in prison writing, and André Chénier in Pushkin's poem. See *ibid.*, p. 488.

¹² Compare Chénier's prisoner 'triste et captif' in Pushkin's epigraph with Nabokov's view of emigration as voluntary exile.

¹³ Some articles expressing this view (by M. Tsetlin, M. Osorgin, G. Adamovich, G. Struve and N. Andreev) are cited in Struve, *Русская литература в изгнании*, pp. 278—290 and reprinted in В. В. Набоков, *Pro et contra*, ed. A. Dolinin et al. (St. Petersburg, 1999) (hereafter, *Набоков: Pro et contra*). See also Jane Grayson, *Nabokov Translated: A Comparison of Nabokov's Russian and English Prose* (Oxford, 1977), pp. 2—3, 232—237.

Comme un dernier rayon, comme un dernier zéphyr
 Anime le soir d'un beau jour,
 Au pied de l'échafaud j'essaie encore ma lyre.

Nabokov now compares this 'non-Russian light' burning over the wasteland of his émigré years, to Chénier's 'dernier rayon', 'dernier zéphyr', rendered first in Russian then in French, both the translation and the quotation skillfully broken by enjambments, thus serving as another iconic display of dual national allegiance and bilingualism:

как луч последний, как последний
 зефир... comme un dernier...

('Like the last beam [of sunset], like the last/breeze...
 comme un dernier...')

The imagery of light and luminosity, although paradoxically inversed, has been traditionally associated with Pushkin ever since his death, beginning with Zhukovskii's famous utterance, 'The Sun of our poetry has declined.' This imagery was developed by Nabokov as early as the second of the two poems he wrote in memory of Blok: 'Пушкин — радуга по всей земле ... Пушкин — выпуклый и пышный свет... И о солнце Пушкин запоет' ('Pushkin is a rainbow over the whole land ... Pushkin is a protuberant and splendid light... And Pushkin will start singing about the sun').¹⁴ Such luminous imagery could also be connected to pictorial images from the next poem of the cycle.

Thus, the first poem of the cycle begins with a reference to an epigraph from a French poem which precedes a poem by Pushkin, then incorporates more French verse, again quoted by Pushkin, and the whole is subtly brought into the biographical context of Nabokov's life story. As such, the poem itself opens the cycle much in the way an epigraph would.

Поem 2

In the second poem, Nabokov presents the protagonist as an artist failing to make progress with his work, probably due to the overpowering intrusion of a sunny evening (which may be connected with the 'last beam' from the preceding poem). The evening (being a time of artistic performance and poetic creation par excellence; we can think, for example of a Musikabend (a Concert) or *Вечер* (Evening), the title of Akhmatova's first book of verse) is likened to a magician, an image which recalls the title of Nabokov's short story 'Волшебник' (**The Enchanter**) or **magician in 'The Real Life of Sebastian Knight'** (Chapter 9). While the sunny evening is only compared to musical notation ('как нотные знаки' — an ability to play music), it is claimed to be a magician

¹⁴ Vladimir Nabokov, *Собрание сочинений русского периода в пяти томах* (t. I, St. Petersburg, 1999), pp. 449—450 (hereafter, Набоков, *Сочинения русского периода*).

(‘он фокусник’), but also to be ‘lilac on my canvas’ (‘сирень на моем полотне’) — a frequent motif in impressionist paintings and one which did not go unnoticed in poetry: compare ‘глубокий обморок сирени’ (‘the lilac in deep faint’), in Mandel’shtam’s poem ‘Импрессионизм’ (Impressionism, 1932).

The protagonist of Nabokov’s poem confesses that his work-day came to nothing (‘ничего из работы не вышло’). In the meantime, the former bearers of artistic tradition keep watching from the sky (‘смотрят с неба художники бывшие’), while he himself is observing an urban American landscape with skyscrapers and rapid elevators.¹⁵ The meter, an anapaestic trimeter, is somewhat reminiscent of Nekrasov and Pasternak (see below), and thus, somewhat ‘prosaic’, in complete contrast with the next poem.

Poem 3

This poem reproduces the easily recognizable iambic tetrameter with dactylic rhymes of Blok’s ‘Незнакомка’ (The Stranger, 1906) from which Nabokov had already borrowed a line for an epigraph to his poem ‘Встреча’ (An Encounter, 1923).¹⁶ ‘Встреча’, as well as the later ‘L’Inconnue de la Seine’ (1934),¹⁷ were strongly influenced by ‘Незнакомка’, including the concept inherent in its title which Nabokov translated and incorporated in his title ‘L’Inconnue...’. Here in the third of the ‘Seven Poems’, he cites the actual word *незнакомый* in the line: ‘а с музыкой я незнаком’ (‘but I am unfamiliar with music’).

Here the vocabulary is also largely dependent on ‘Незнакомка’, starting with the second line: ‘миры в тумане, сны, тоска’ (‘worlds in mist, dreams, yearning’). The image of mist is, like those of dreams and yearning, a Symbolist topos, found also in the opening of the first poem that Nabokov wrote in memory of Blok: ‘За туманами плыли туманы’ (‘Mists floated after mists’).¹⁸ More ‘loan words’ [emphasis mine] can be seen in the following table:

¹⁵ Dmitri Nabokov points out that, while a *double entendre* is not excluded here, ‘американские жители’ is, in fact a reference to a children’s toy [editor’s note; see about this toy p. 504 in this book].

¹⁶ Vladimir Nabokov, ‘Встреча’, *Руль*, 779 (24 June 1923), p. 2; collected in *Стихи*, pp. 106—107. On Nabokov and Blok see an illuminating passage in the concluding chapter, ‘Nabokov and the Silver Age of Russian Culture’ in Alexandrov, *Nabokov’s Otherworld*, pp. 215—217. Here Alexandrov considers *Lolita* to be a parodic reevaluation of Blok’s images in *Стихи о прекрасной даме* and ‘Незнакомка’.

¹⁷ Vladimir Nabokov, ‘L’Inconnue de la Seine’, together with English translation in *Poems and Problems* (New York, 1970) (hereafter, PP), pp. 82—85. See D. Barton Johnson, ‘«L’Inconnue de la Seine» and Nabokov’s Naiads’, *Comparative Literature*, 44, 1 (1992), pp. 225—248.

¹⁸ Vladimir Nabokov, ‘За туманами плыли туманы’, *Руль*, 225 (14 August 1921), p. 2; in: Nabokov, *Сочинения русского периода*, I, pp. 448—449.

Nabokov

миры в тумане, *сны*, тоска,
(worlds in mist, dreams, yearning) (v. 2)

и то, что мною принимается
как должное — твоя *рука* (v. 3—4)
(And what I accept / as due to me — your hand)

холм, папоротник, ель, *заря*
(Hill, fern, fir-tree, glowing skies) (v. 12)

и *воздух* передать, и *даль*
(To render both the air and the far distance)
(v. 20)

Blok

Иль это только *снится* мне
(Or perhaps I am only dreaming) (v. 7)

И в кольцах узкая *рука*
(And rings on a slim hand) (v. 9)

‘Незнакомка’, variant:

Недостижимая *заря*
(Glowing skies, unattainable) (v. 2);
Вином, *зарюю* и тобой
([excited] by wine, by the
glowing sky and by yourself) (v. 5)

‘Незнакомка’

Горячий *воздух* дик и глух
(The hot *air* is savage and dumb) (v. 2)
И очарованную *даль*
(And [I see] the far distance, enchanted)
(v. 10)

Ruka, zaria and dal’ (the latter two also being Symbolist topoi), constitute rhymes shared by Blok and Nabokov in their respective poems.

The opening line of Poem 3: ‘Все, от чего оно сжимается’, (‘All that makes it [my heart] shrink’) brings to mind a quatrain by Tiutchev: ‘Все, что **сберечь мне удалось**’ (‘All I could treasure [of hope, faith and love]’, 1856). Other references to Russian poetry include one to Fet: compare Nabokov’s ‘и то, что мною принимается / как должное — твоя рука’ (‘and what I accept / as due to me — your hand’) with ‘В моей руке — какое чудо — твоя рука’ (‘What a miracle to have your hand in mine’), from Foet’s poem ‘Я повторял: когда я буду...’ (I repeated: when I shall..., 1865), and perhaps another, to Annensky’s ‘Смычок и струны’ (‘Bow and Strings’, 1908), in the important passage in verse 4 about the protagonist who, while being unfamiliar with music (another central issue in Symbolist poetry), contents himself with a stalemate (ничья, a chess term) between sense and bow:

а с музыкой я незнаком,
и удовлетворяюсь, стало быть,
Ничьей меж смыслом и смычком

In ‘Заметки переводчика II’ (Notes of a Translator II), an essay written more or less at the same time as the poem and published in 1957, Nabokov comments, exactly in the same terms, on sense and musicality in a fragment that was omitted from Pushkin’s

Eugene Onegin (Chapter 8).¹⁹ He argues that this quatrain is marked by a blend of sophistication and simplicity which only Blok could achieve some eighty years later, using the iambic tetrameter. In this quatrain, Nabokov continues, '*sense and bow* are wonderfully united by colourful alliterations... and ... the preceding chords are *collected and resolved* in the concluding *beat of the musical phrase*' ('восхитительно соединяются и смысл и смычок посредством красочных аллитераций... и... этим заключительным ударом музыкальной фразы собираются и разрешаются предшествующие созвучия', emphasis mine). Much earlier, in a review of Bunin's *Избранные стихи* (*Collected Poems*, 1929) Nabokov found that '*music and sense* (музыка и мысль, lit, music and thought, cf. мысль — смысл) attain such unity in Bunin's verse, that it is impossible to tell the theme from the rhythm'.²⁰ All this argumentation about connections between sense and sound or sense and rhythm goes back, no doubt, to Belyi's poetics as expounded in his book *Символизм* (*Symbolism*, 1910), which immensely influenced Nabokov in his youth and which he still claimed much later to be the greatest work on verse ever written in any language.²¹

In the second and third stanzas the poet also evokes: 'some poor and modest inhabitants /of the native vocabulary:/ a hill, a fern, a fir tree and the glowing skies' which, as well as 'your hand' from the first stanza, coexist, singing, as the author's captives under the one roof ('под одну крышею / в плену моем живет, поэт') with metaphysical Symbolist topoi: 'worlds in mist, dreams, yearning'. All this ('Все это') is subject to transformation into a quatrain ('сводится к четверостишию') through an enigmatic metapoetic happening: 'как только ямб ко дну идет' ('as soon as the iambus goes to the bottom'). The idea of the drowning or sinking iambus is difficult to explain, but probably can be connected in some way with Nabokov's use of the iambus as a dominant meter in his early poetry, or in classical Russian verse, or even in this poem.

Once the poet acknowledges his alienation from music, a question follows in verse 5, as if put by a reader, or by the author to himself: is it possible to render such categories as air and distance ('и воздух передать, и даль?'), belonging at one time to the realms both of pictorial impression and of classical poetic symbolism, just with the help of some 'edging of nouns' ('одной опушкой существительных', i.e. of the 'inhabitants of the native vocabulary' met earlier in the poem), rather than using all these descriptive, or imitative methods and oddities characteristic of Symbolism which are still shared by the author: 'вместо всех изобразительных приемов и причуд, нельзя ль?' ('instead of all

¹⁹ Владимир Набоков, 'Заметки переводчика II', *Опыты*, 8 (1957), pp. 36—49; repr. in *Набоков: Pro et contra*, t. 1, pp. 124—137 (p. 136).

²⁰ Владимир Набоков [Review] 'Иван Бунин. Избранные стихи', *Руль*, (22 May 1929), pp. 2—3; repr. in *Набоков: Pro et contra*, pp. 35—40 (p. 36).

²¹ *The Nabokov-Wilson Letters: Correspondence between Vladimir Nabokov and Edmund Wilson, 1940—1971*, ed. Simon Karlinsky (New York, 1980), p. 78. For a detailed discussion of the influence of Belyi's theories about rhythmical figures both on Nabokov and on the heroes of *The Gift*, see О. Сконечная (O. Skonechnaia), 'Черно-белый калейдоскоп. Андрей Белый в отражениях В. В. Набокова', in *Набоков: Pro et contra*, pp. 667—696 (pp. 680—683).

these pictorial/devices and oddities, can one not?'). This would involve some kind of modernist and more suggestive poetics ('я бы добавил это новое'). Such an antithesis could be connected with Nabokov's periodization of his poetry, as set out in his Preface to *Poems and Problems* (1970) and quoted by Vera Nabokov in her Preface to *Stikhi* (1979). Nabokov refers to his later poetry (from the end of the 1930s onwards) in terms of 'a sudden liberation from self-imposed shackles, resulting both in a sparser output and in a belatedly discovered robust style'.²² However, the response in the poem's final verse to the earlier question implies the resistance both of tradition and of the author's previous achievements: what has already been done has closed the order into a 'ring' ('кольцо'; compare 'shackles' quoted above), unwilling to accept a newcomer:

но наподобие кольца
сомкнуло строй уже готовое
и не пустило пришлеца.

These final lines of the third poem, which creates a metapoetic culmination to the cycle, could be connected with the 'painter's' statement from the previous poem: 'nothing came of work'. Compositions on the subject of creative block (Fellini's '81/2', for instance) have been far from rare in the modernist era.

Поem 4

[The Hawkmoth]

Long and hazy the evening,
and I stand, as in prayer,
a young entomologist,
with some honeysuckle near.
How I crave, unexpected,
Midst those flowers to glimpse,
With proboscis projected,
a heavenly sphinx!
A quick throb — and I see it.
At an angel I hit,
and a demon's entangled
in the haze of my net.

(poem and translation Dmitri Nabokov). After the two poems in which Nabokov has presented himself as an artist and as a poet, there follows, in the fourth poem, a magnificent '[self-] portrait as a young entomologist',²³ presumably still resident

²² *PP*, 14; Набоков, *Стухи*, 4.

²³ Of recent years scientists have taken an interest in comparing Nabokov's poetry and his entomological works. See, for example, Д. Александров, 'Набоков — натуралист и энтомолог' in *Набоков: Pro et contra*, pp. 429—438 (p. 431). See also *Nabokov's Blues: The Scientific Odyssey*

in Russia and more successful in hunting butterflies than in painting or in writing verse. A series of *recherche* rhymes (стою — жимолостью, сумеречник бью — дымчатую) should be pointed out, as well as a quotation from Khodasevich ('Я ангелов наотмашь бью' — 'I deal a swinging blow to the angels' from 'Баллада' [Ballad, 1925]),²⁴ and an ironic presentation of a heavenly night butterfly ('райский сумеречник') as a fallen angel which turns into a demon upon being caught:

Я по ангелу бью,
и уж демон замотан
в сетку дымчатую

(lit.: I hit the angel, / and there the demon is, / wrapped in a smoky net.)

Поem 5

In the fifth poem, too, Nabokov presents a fusion of biographical and metapoetic elements: 'whatever emotion, whether happiness or grief, might have sung in the author's ears, I never avoided metaphors or even allegories' (the latter again belonging more to the realm of Symbolism):

Какое б счастье или горе
ни пело в прежние года,
метафор, даже аллегорий
я не чуждался никогда.

Examples of both metaphor and allegory follow in the next stanza. Here the now elderly protagonist employs images of a sunset over a river not far from its estuary and covered with ever more 'scaly ripples', scaly (чешуйчатый) being an entomological metaphor referring to the scales on butterflies' wings:

И ныне замечаю с грустью,
что солнце меркнет в камышах,
и рябь чешуйчатее к устью,
и шум морской уже в ушах.

(And now I notice sadly, / that the sun is fading in the reeds, / and the ripples are more scaly towards the river mouth, / and the sea murmurs already in my ears.)

of a Literary Genius, ed. Kurt Johnson and Steve Coates (Cambridge, MA, 1999); Brian Boyd, 'Nabokov, Literature, Lepidoptera' in *Nabokov's Butterflies. Unpublished and Uncollected Writings*, ed. Brian Boyd and Robert Michael Pyle (Harmondsworth, 2000), pp. 1—31.

²⁴ Nabokov quotes two stanzas from 'Баллада', including the verse in question, in his review of Владислав Ходасевич, *Собрание стихов, Пуль*, 2142 (14 December 1927), p. 5; reprinted in *Набокон: Pro et contra*, pp. 28—31 (p. 29).

The last line, ‘and the sea murmurs already in my ears’, can be interpreted much in the same spirit, both allegorically and in terms of the physiology of an ageing man.

Поem 6

The sixth poem has a classical opening: ‘Есть сон’ (‘I have a dream’, lit. ‘there is a dream’), a formula especially characteristic of Tiutchev and also found with many other poets, from Baratynsky’s ‘Есть бытие...’ (‘There is a kind of existence...’) to Akhmatova’s ‘Есть в близости людей заветная черта...’ (‘There is a mysterious limit to intimacy...’). The dream occurs repeatedly, reminding of prisoners rapping in jail (a motif also present in ‘Приглашение на казнь’ (Invitation to a Beheading, 1935—1936). The dreamer finds himself having dug out a broken piece of stone from the depths of an immense cavern (‘в дыре огромной’), and being urged by the throbbing of his own blood to read what remains of an inscription, but he can only make out the first three letters, those beginning the word Russia: ‘R, U, S ... no, I cannot make out the letters’ (‘P.O.C. ... нет, я букв не различаю’). This line clearly echoes Pushkin’s line, ‘Но строк печальных не смываю’ (‘But I cannot wash away [with my tears] the dolorous lines [from my memory’s scroll]’), from ‘Воспоминание’ (Recollection, 1828). Somewhat inverted imagery is found in Nabokov’s poem ‘К России’ (‘To Russia’, 1939), which he translated into English for the collection *Poems and Problems*. In this poem the author beseeched Russia:

дорогими слепыми глазами
не смотри на меня, пожалей,
не ищи в этой угольной яме,
не нащупывай жизни моей!

(with your blind eyes, your dear eyes, cease looking
at me, oh, pity my soul,
do not rummage around in the coalpit,
do not grope for my life in this hole)²⁵

Поem 7

Finally, the seventh poem, like the fourth, presents a kind of Heimkehr, a belated return to an estate, recognizable as that of the author’s childhood. This time, however, the poet asks whether its ‘unique outline’ (‘очерк единственный’) has been washed away by grey winters (‘зимы ли серые смыли...’). This reminds us of a later poem by Nabokov: ‘С серого севера’ (‘From the Gray North’, 1967), written on the occasion of

²⁵ ‘К России’ (‘To Russia’), *PP*, 96—99 (96—97).

receiving from Leningrad copies of family photographs from an album found in Rozhdestveno by N. I. Tolstaia.²⁶

If the 'washed away' outline refers to a picture, the question which follows refers to the echo of a voice: 'эхо ли все, что осталось от голоса?' ('is an echo all that remains from the voice?') The voice is the instrument of poetry par excellence, while music is represented here in the second verse by a silent piano compared to a polar tomb.

Swallows' constitute another metapoetic motif, found, for instance, in the poetry of Khodasevich and Mandel'shtam, and in Nabokov's somewhat Parnassian poem 'Размеры' ([Poetic] Measures, 1923), where the trochaic verse is claimed to contain sleigh-bells and swallows: 'есть бубенцы и ласточки в хоре'.²⁷

In this poem Nabokov uses composite rhymes, such as 'смыли — мы ли, эхо ли — приехали' and 'вот тебе — оттепель', characteristic of Maiakovsky whom he parodied in the poem 'О правителях' ('On Rulers', 1944).²⁸ Does this device iconically refer to the motif of total disintegration expressed in this poem? This is also the only poem in the cycle where Nabokov replaced the pronoun 'I' by 'we', which is emphasized through its use in rhyme ('смыли — мы ли'). The poem ends on a note of bitter irony, accentuated by elaborate paranomasia in the final verse:

Вот тебе
ласточки. Верь тут, что кроме
пепла есть оттепель.

(So much/for swallows. Now believe that besides / ashes there is a thaw.)

The most striking discovery made in searching for various allusions and references to Russian poetry in this cycle is that there are a number of very close parallels between Nabokov's text and some poems by his great contemporaries in his homeland, poems most probably unknown to Nabokov or even written a few years later (in which case the reverse influence is equally improbable). The second poem, for instance, has some affinities with two anapaestic poems by Pasternak. 'После вьюги' ('After the snowstorm,' first published in 1958), includes the motif of the poetic recomposition of a world that has been sculpted by nature itself; 'Божий мир' (God's World, 1959) is comparable to Nabokov's poem by its meter, by the poet's global vision of the world, and by the irony of the final stanza (the anapaestic trimeter is especially characteristic of Pasternak's poetry, including his earlier works). The 'Blokian' third poem may, again, be compared, as to its meter, to its use of direct speech, and as to the motif of 'farewell to creation', to

²⁶ Владимир Набоков, 'С серого севера' ('From the Grey North'), *Новое русское слово*, 20040 (21 January 1968), p. 8; collected in *Стихи*, p. 295, and with an English translation in *PP*, p. 148—149.

²⁷ Владимир Набоков, 'Размеры (Глебу Струве)' (Measures. To Gleb Struve), *Русская речь*, 1—2 (1923), p. 117; in: *Набоков, Сочинения русского периода*, I, pp. 600—601 (p. 600).

²⁸ 'О правителях', *Новый журнал*, 10 (1945), pp. 172—173; with English translation, 'On Rulers', in *PP*, 128—133.

Pasternak's 'Август' (August, 1946), a poem from the Zhivago cycle which was only published in 1956.

The rarer short anapaestic dimeter of the fourth poem is found in Pasternak's 'Вахханалия' (Vacchanalia, 1957, published in 1965), but also in Akhmatova's 'Царскосельская ода' (An Ode to Tsarskoe Selo, 1961). More surprisingly, the young lepidopterist expresses his desire for a night butterfly to appear amidst the flowers — 'О, как хочется, чтобы / там, в цветах, вдруг возник...' — **almost in the same terms (including an unusual enjambment after the conjunction chtoby [so that])**, as Akhmatova's protagonist wishes the blue snow-drifts to show up, with Petersburg at some distance behind them: 'Так мне хочется, чтобы / Появиться могли...'

Despite Nabokov's well-known disparaging remarks about Pasternak, the connections with his work should not be surprising: according to one critic, Nabokov was 'the only authentic emigre poet to have studied Pasternak and learned something from him'.²⁹ Pasternak was, however, parodied in two of Nabokov's poems 'Какое сделал я дурное дело...' (English translation, 'What is the Evil Deed...', 1959)³⁰ and 'Пастернак' (1970),³¹ as was Akhmatova, in the last chapter of Pnin, where a derivative poem is ascribed to the ambitious and fatuous Lisa Bogolepov-Wind.³²

The fifth poem recalls a stanza by Mandel'shtam, written in 1936 but published only in 1964, and certainly unknown to Nabokov:

Я в сердце века — путь неясен,
А время удаляет цель,
И посоха усталый ясень,
И меди нищенскую цвель.

(I am in the core of the century — my path is unclear, / and time makes the goal ever more distant, / and the weary ash of the staff, / and the beggarly mould on the copper.)

A most surprising convergence, largely surpassing metrical affinities or lexical parallels and covering the essential imagery and motifs of the respective poems, can be established between Nabokov's sixth poem and Akhmatova's 'Подвал памяти' (The Basement of Memory), a poem written in 1940, but lost, restored in the mid-1950s, and posthumously published only in 1966. Both poems display a motif of a 'descent with a lantern' into the underground of one's memory, only to find, in Nabokov 'the nakedness of a worm' ('наготу червя') and a lapidary inscription bearing half of the word 'Russia', and in Akhmatova 'this mould, smoke and decay' ('эту плесень, этот чад и плен') and

²⁹ Quoted by Barry P. Scherr, 'Poetry', in Alexandrov (ed.), *The Gatlmd Companion*, p. 622, from the essay by Georgi Adamovich, 'Vladimir Nabokov' in *Одиночество и свобода* (New York, 1955); reprinted in *Набокон: Pro et contra*, pp. 255—268 (on Nabokov and Pasternak see pp. 263—265).

³⁰ *PP*, 146—147.

³¹ *Стихи*, 296.

³² Vladimir Nabokov, *Novels 1955—1962* (New York, 1996), p. 427.

also the mural paintings of the famous cabaret 'Бродячая собака' ('The Stray Dog') which attracted the literary elite of the 1910s. Finally, the seventh poem anticipates a poem by Brodsky, 'В альбом Натали Скворонской' ('Into Nathalie Skavronsky's Album', 1969) which contains, among other things, a reference to the title of Pasternak's 'Сестра моя жизнь' ('Life, My Sister', 1922): 'Запрягай же, жизнь моя сестра / в бричку яблонь серую. Пора!' ('Do harness, life, my sister / The dapple grey to the carriage!'). The plot, however, is inverted: instead of a Heimkehr situation, in Brodsky's poem the family is leaving 'our non-estate' ('наше не-именье'). 'Fingers with imprints of do-re-mi' ('Пальцы со следами до-ре-ми'), **slamming doors on the first floor, correspond** to Nabokov's piano compared to a polar tomb. Common to both poems is an absence of any future perspective: 'Would you believe that besides / ashes there is a thaw!' ('Верь тут, что кроме / пепла есть оттепель!'; cf. Brodskii's 'Не рыдай что будущего нет' ('Do not weep that there is no future').

Obviously, no rational explanation can be found for such parallels to as yet unwritten poems, better than any perfectly Nabokovian twist. One can assume certainly that Nabokov had a particularly sensitive ear, and would detect patterns which were to manifest themselves in the works of other major poets throughout the next decade. One can accept, as well, some kind of mythological approach, following the ancient belief that poets do not so much compose poetry as note down what they think they hear or what is dictated to them, the belief that poetry already exists somewhere else and is, so to speak, only extracted, with the help of the muses from this mysterious place by hypersensitive beings such as poets. But one could also make the more prosaic assumption (not necessarily contradicting the previous two) that convergences occur in poetry as often as quotations (conscious or unconscious) from other poets, and again, this is to be expected in the works of poets who, even independently, follow similar patterns within the same tradition.

Conclusion

The survey of motifs in 'Seven Poems' could be summarized as follows.

In the first poem, the poet's creative biography is set in a historical and metapoetic context: a reference to a French epigraph preceding Pushkin's 'Андре Шенье' is supported by a bilingual quotation (lines selected from Chénier's poem in Pushkin's note).

Following the biographical perspective, the second poem is set in an American environment, within which the author presents himself as an artist not in the creative mode, while being observed from the heavens by preceding artists.

The third poem, the most difficult to interpret, is based on Blok's 'Незнакомка', the source of inspiration for its meter, rhymes and imagery. The poem generates a metapoetic discussion about sound and musicality, vocabulary and meter; the resistant Symbolist tradition is opposed to some kind of new poetics. A list taken from the 'native vocabulary' and composed of 'humble and modest nouns' indicates the biographical context of the author's mythologized childhood.

The setting of the fourth poem is much the same: it is a portrait of the author as a young entomologist hunting butterflies, probably still in Russia.

In the fifth poem he is, in complete contrast to the preceding poem, an ageing man who, as in his earlier years, still interprets his emotions in terms of Symbolist allegories, of which he gives another example in the concluding stanza.

The sixth poem deals with a recurrent dream about a descent into the underworld of memory, where the protagonist, becoming a 'reader' himself, finds a lapidary inscription from which he can barely make out the first three letters of the word 'Russia'.

Finally, the seventh poem, set against the backdrop of a deserted family estate, ends up with a total disintegration of shape, form, feature, voice and sound, and the only metapoetic reference to swallows is presented in a sentence which, by its very form, excludes any possibility of their return.

It is largely acknowledged that the French Symbolist poets, and notably Verlaine, used to combine descriptive and psychological elements, blending them completely in a *paysage intérieur*. Nabokov, instead, combines, albeit in a very similar way, features of his mythologized biography with metapoetic passages, supporting the latter with references to Russia's two centuries' poetic legacy. Imbued with allusions to the work of his predecessors and written as if their composition had been supervised by them (see the second poem), the 'Seven Poems' can be interpreted, finally, as a metapoetic investigation into the nature of poetry in its intimate connection with the pictorial arts and music.

[Примечание 2017 г.: Следует добавить, что сборники стихотворений Набокова многократно печатались в России со времен перестройки и, с соблюдением хронологии, стихи вошли в каждый из томов основного русского издания: *Набоков В. Собр. соч. русского периода*: В 5 т. СПб.: Симпозиум, 1999—2000. Одновременно с настоящей статьей вышло наиболее полное их издание: *Набоков В. Стихотворения*. СПб.: Академический проект. Новая библиотека поэта, 2002. Укажем новый вариант обзорной статьи Б. Шерра (см. выше примеч. 1): Barry P. Scherr, 'Nabokov as poet', in: Julian W. Connolly (ed.), *The Cambridge Companion to Nabokov* (Cambridge University Press, 2005), Part II: Works, 6, pp. 103—118.

Хотя к поэзии Набокова исследователи обращаются по-прежнему редко, некоторый перелом в отношении к нему как к поэту намечился в книге: Paul D. Morris, *Vladimir Nabokov: Poetry and the Lyric Voice* (University of Toronto Press, 2010). Вопреки распространённому взгляду, согласно которому поэтическое творчество Набокова занимает второстепенное место по сравнению с его прозой (см. в начале нашей статьи), автор утверждает, что именно поэтическое самосознание определяет его лицо как писателя. Однако цикл «Семь стихотворений» ни в этих, ни в каких-либо известных нам работах не упоминается.]

2. ГРАММАТИКА ПОЭЗИИ

A PROPOS DES ANAGRAMMES*

The theory and analysis of the sound figures, particularly anagrams, and their role in the diverse poetic traditions as elaborated by him simultaneously with his renowned courses of general linguistics may certainly be counted among de Saussure's most daring and lucid discoveries.

Roman Jakobson

Dans notre étude «Troubadours et anagrammes»¹ nous avons relevé quelques cas d'emploi de procédés anagrammatiques dans la poésie occitane ancienne, notamment dans la chanson X d'Arnaut Daniel, maître du style recherché que cultivaient les troubadours. Ce texte s'organise d'après le principe des anagrammes que repéra Ferdinand de Saussure dans diverses traditions poétiques indo-européennes: sa structure phonologique, en effet, est entièrement déterminée par d'innombrables reprises de fragments des principaux mots clés — amors, lieis («elle»), cors — qui renvoient aux concepts essentiels de la casuistique amoureuse des troubadours. Ces mots clés, d'une lourde charge sémantique, jouent donc un rôle très particulier dans cette chanson qu'ils imprègnent d'une manière diffuse.

Comme la place nous était mesurée dans le volume où tous les romanisants s'empressaient de rendre hommage au célèbre occitaniste, nous voudrions présenter ici quelques réflexions théoriques et appeler l'attention sur certains aspects, peu connus en Occident, de l'histoire des études anagrammatiques. L'unique et excellente recherche

* L'Homme, Paris, 1976. XVI (4). P. 105—115.

¹ In «Mélanges de langues et littérature romanes offerts à M. Charles Camproux». Montpellier: CEO, 1978, t. 1, pp. 149—158. Notre contribution reprend en les développant les observations que nous avons présentées dans: Jazyk trubadurov (La Langue des troubadours). Moskva, Nauka, 1975: 47—48, 119—130, 232.

monographique sur ce sujet, due à P. Wunderli², en ignore malheureusement une branche qui nous paraît importante: les travaux entrepris par plusieurs représentants de l'école russe au cours de la dernière décennie, c'est-à-dire depuis les premières publications relatives aux recherches saussuriennes sur le sujet³. C'est à ces travaux que seront consacrées les pages qui suivent, ainsi qu'à plusieurs autres, rédigés avant même que fût connue une découverte qu'ils anticipaient.

1. Etudes anagrammatiques en Russie

Les études menées en Europe de l'Est, quoique aussi peu nombreuses qu'en Occident où elles étaient poursuivies par des critiques proches de *Tel Quel*⁴, diffèrent de celles-ci par leur orientation plutôt pratique: elles se limitent dans la plupart des cas à relever les anagrammes dans les textes expliqués et commentés. Peut-être faut-il y voir l'influence de Roman Jakobson, dont l'autorité est particulièrement grande en Russie, et qui fut le premier à développer dès qu'elles furent connues les idées saussuriennes⁵. En 1964 déjà, il appliqua ces idées à l'analyse des textes épiques slaves en montrant que les procédés phoniques depuis longtemps reconnus dans les textes anciens comme la *Geste de la Compagnie d'Igor* ne se limitaient nullement, comme on l'admettait généralement, à l'allitération⁶. Ainsi y relève-t-il une « anagrammatic allusion to the central hero [...] whose name *Vsevolod* and patronymic *Sv'atoslavič* build a kind of mutual consonantal anagram with a metathesis both in the first and in the second constituents of these

² *Wunderli P.* Ferdinand de Saussure und die Anagramme. Tübingen: Fink Verlag, 1972.

³ Publications presque simultanées par *É. Benveniste* «Lettres de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet», Cahiers Ferdinand de Saussure, 1964, 21: 89—130, et *J. Starobinski* «Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure», Mercure de France, 1964, 2: 243—262. Du second auteur, notons aussi divers articles réunis dans: Ferdinand de Saussure et les anagrammes, Paris, Gallimard, 1971. A ces publications, il convient d'ajouter celles de *P. Wunderli* «Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure», Zeitschrift für Französische Sprache und Literatur, 1972, 82: 193—216; de *A. Rossi* «Gli Anagrammi di de Saussure. Poliziano, Bach, Pascoli», Paragone, 1968, 218: 113—127; de *G. Nava* «Lettres de Ferdinand de Saussure à Giovanni Pascoli», Cahiers Ferdinand de Saussure, 1968, 24: 73—81; de *R. Jakobson* «La première Lettre de Ferdinand de Saussure à Antoine Meillet sur les anagrammes», L'Homme, 1971, XI (2): 15—24 (repris dans: Questions de poétique. Paris: Le Seuil, 1973: 190—201).

⁴ Cf.: *P. Wunderli*, Ferdinand de Saussure..., op. cit., chap. 3, «Die Anagrammtheorie im Lichte moderner Literaturkonzeptionen»: 1, 13—134.

⁵ On pourrait noter aussi certaines affinités entre la doctrine saussurienne et les travaux de l'École formaliste russe, dont on sait l'influence sur la poétique moderne et dont Jakobson fut le représentant et le continuateur. Ce dernier a en quelque sorte retrouvé les idées de Saussure avant qu'on les connaisse, ainsi qu'on peut le voir dans ses articles déjà rassemblés (*R. Jakobson*. Questions de poétique. Paris: Le Seuil, 1973) ou en voie de l'être (Id., Selected Writings, III. The Hague; Paris: Mouton).

⁶ *R. Jakobson*, «Uščekotal skača», in Selected Writings, IV, The Hague; Paris: Mouton, 1966: 606—607; cf. «Retrospect», ibid.: 680—686.

compounds». De même, on trouve à plusieurs reprises dans la fameuse «Lamentation de Yaroslavna» le groupe de phonèmes constituant le nom du prince Igor («an anagrammatic allusion to Igor's tabooed name»). Selon Jakobson, les procédés anagrammatiques ont aussi une valeur pratique pour l'établissement du texte, la justification des conjectures, etc.; la reprise des mêmes jeux anagrammatiques dans divers monuments littéraires, de date et interrelation douteuses, peut permettre d'établir leur authenticité et leur interdépendance.

Jakobson fut également le premier à reconnaître la valeur des procédés anagrammatiques appliqués aux recherches étymologiques, la figure étymologique étant le cas particulier de l'anagramme au sens saussurien⁷. On voit le développement de ces idées dans une étude de V. V. Ivanov, où celui-ci examine l'usage dans les recherches étymologiques des combinaisons de mots de même radical, combinaisons employées dans les anciens langages poétiques du monde indoeuropéen⁸. Dans un article écrit en collaboration avec Vladimir Toporov pour les *Mélanges Vladimir Propp*⁹, on trouvera des exemples d'anagrammatismes très archaïques dans les formes reconstruites du langage mythologique indo-européen. Il est à noter que V. Toporov avait depuis longtemps analysé des textes poétiques archaïques, folkloriques et modernes, dont il avait montré en termes de «symbolisme phonique» ce qu'on appellerait aujourd'hui la structure anagrammatique (l'exemple le plus frappant serait celui d'un hymne du R̥gveda X. 125 où les combinaisons *am/ám* et *va*, répétées 60 et 30 fois en un nombre restreint de vers, représentent le nom tabou de la déesse de la parole — du langage — *Vāc Āmbhṛṇī*)¹⁰. V. V. Ivanov donne d'intéressants exemples d'organisation anagrammatique de textes poétiques modernes, ainsi l'évocation de l'éléphant sacré du dieu Vichnou dans une pièce du poète futuriste Vélémir Khlebnikov¹¹, ou le chiffage anagrammatique, dans les dernières poésies d'Ossip Mandelstam, de son propre nom et du nom de Voronez, lieu de son exil à l'époque des repréailles staliniennes¹². O. Ronen¹³ et G. Levinton¹⁴ ont relevé

⁷ *Jakobson*, *ibid.*: 607. Cf. *Wunderli*, *op. cit.*: 126.

⁸ *V. V. Ivanov*, «Ispol'zovanie...», *Etimologija*, 1967: 40—56. Moskva: Nauka, 1969.

⁹ «Invariant i transformacii v mifologiceskikh i fol'klornyh tekstah», in *Tipologiceskie issledovanija po fol'kloru*, Moskva: Nauka, 1975: 56; cf. leur communication, «Etimologiceskoe issledovanie semanticeski ograniceennyh grupp leksiki v svjazi s problemoj rekonstrukcii praslavjanskikh tekstov», présentée au VIIe Congrès des études slaves et publiée dans: *S. B. Bernstein*, éd., *Slavjanskoe jazykoznanie*, VII: *Mezhdunarodnyj sjezd slavistov*, Moskva: Nauka, 1973: 53—70.

¹⁰ Dans le volume publié par l'Académie des Sciences de Pologne, *Poetics, Poetyka, Poëtika*, Warszawa, 1966: 61—120. A propos du symbolisme phonique comme élément de technique magique dans les Oupanishads, cf. *A. J. Syrkin*, *Nekotorye problemy izučeniya Upanišad*, Moskva: Nauka, 1971: 72.

¹¹ *V. Hlebnikov*, dans *Sēmeiôtikē III*, 1967: 156—172. Université de Tartu.

¹² *V. V. Ivanov*, «Dva primera anagrammaticeskikh postrojenij v stihah pozdnego Mandel'stama», *Russian Literature*, 1972, 3: 81—87.

¹³ «Leksicheski povtor...». In *R. Jakobson, C. H. van Schooneveld, Dean S. Worth*, eds., *Slavic Poetics. Essays in Honor of Kiril Taranovsky*, The Hague; Paris: Mouton, 1973: 367—387.

¹⁴ [Dans une série d'articles postérieurs à cet ouvrage.]

d'autres cas très intéressants de l'emploi des anagrammes dans la poésie de Mandelstam. Mentionnons enfin la récente communication de V. V. Ivanov, «Šagi Komandora' Aleksandra Bloka», présentée au Colloque Alexandre Blok qui se tint à Tartu en avril 1975, où l'on trouve de très intéressants exemples de reprises anagrammatiques des noms des personnages du « mythe européen » de Don Juan dans la poésie du grand poète symboliste russe.

Au nom de Blok il faut associer aussi la communication de Roman Timenčik, «Les Anagrammes chez Akhmatova», présentée au XXVI^e Colloque des étudiants, en 1972, également à Tartu¹⁵. En l'occurrence, c'est ce nom même qui fait l'objet d'invocations anagrammatiques dans l'hommage poétique que lui a rendu Anna Akhmatova, et où celle-ci traite de la même façon le nom de Saint-Pétersbourg et son propre nom. Nous avons d'ailleurs souligné l'emploi conscient, en partie anagrammatique, qui est fait des deux parties de son nom — l'une étant le nom chrétien avec son sens de grâce, l'autre le pseudonyme poétique, en réalité nom de ses aïeux tartares, associé au fardeau de la gloire — dans l'ensemble de ses poésies ainsi que dans celles qui lui sont adressées¹⁶. Timenčik a justement noté la mise au point de procédés anagrammatiques dans l'œuvre de certains poètes russes, membres de l'école poétique akméiste dont Akhmatova et Mandelstam faisaient partie depuis 1912. Ne pourrait-on penser qu'ils y ont eu recours à la suite de leurs études poétiques sous la direction de Viacheslav Ivanov, philologue helléniste eminent, lui-même poète symboliste. Ces études comprenaient l'analyse du vers et du langage poétique. Dans ses analyses de la poésie de Pouchkine, V. Ivanov avait exposé une théorie des «images phoniques» qui en effet diffèrent peu des «hypogrammes» saussuriennes. Or nous venons d'apprendre, grâce à une communication personnelle de M. Nicolas Kotrelioff, que V. Ivanov avait suivi les cours de sanskrit de Saussure pendant ses nombreux séjours en Europe. Il n'est pas impossible que de Saussure, tout méfiant qu'il fût à l'égard de sa découverte, ait pu en faire état dans ses cours. L'existence de contacts personnels entre les deux savants est en outre établie par G. Superfin qui a trouvé la carte de visite de Saussure dans les archives de V. Ivanov. R. Timenčik a également fort pertinemment noté une curieuse transposition de l'anagramme du nom de Policien — décelée par de Saussure dans l'épithète de Fra Filippo Lippi¹⁷ — dans la traduction poétique de cette épithète en langue russe par Alexandre Blok.

L'année 1975 a enrichi les études anagrammatiques en les dotant de méthodes plus précises. Ce fut d'abord le livre de Vladimir Braginski, *Evoljucija malajskogo klasičeskogo stiha* (Évolution de la poésie malaise classique) publié par les Éditions orientales à Moscou au début de l'année 1975, dont un chapitre est intitulé «Organisation phonétique des exhortations» (p. 68—84). En relevant les anagrammes des mots clés dans ces textes (dans la plupart des cas ces mots désignent le nom de la personne, objet

¹⁵ Publiée dans les travaux du colloque (Materialy XXVI vsesojuznoj studenčeskoj konferencii, Tartu, 1972: 78—79).

¹⁶ M. Meylac, *Russian Literature*, 3, 1975, 10/11 [pp. 219—240 dans ce livre-ci].

¹⁷ Starobinski, in «Ferdinand de Saussure...», op. cit.: 138—146.

ou intermédiaire dans l'acte magique), Braginski en apporte la vérification d'après leur fréquence, à l'aide de la méthode statistique proposée par G. Altmann pour la poésie indonésienne¹⁸. L'autre grand travail, embrassant toute une série de textes, fut celui de A. Ageev et V. Baeviskij, présenté à ce même Colloque Alexandre Blok. Utilisant des méthodes de statistique fréquentative (basées sur un système quelque peu différent du précédent), les auteurs ont pour la première fois examiné du point de vue des anagrammes le corpus complet d'un poète¹⁹. Outre une riche récolte de résultats immédiats, ils sont arrivés à d'intéressantes conclusions générales en établissant une certaine correspondance entre l'emploi des anagrammes et les orientations idéologiques et religieuses du poète. Ainsi, la plus haute fréquence des anagrammes apparaît au cours de la période où Blok s'approchait le plus du symbolisme, dont elles recouvrent les principaux concepts clés. Cette conclusion, qui fait ressortir les sources du phénomène symboliste, nous paraît de toute première importance.

2. L'anagramme et les autres procédés phoniques du vers

L'anagramme diffère de tous les autres procédés phoniques du vers tels que l'allitération, l'anaphonie, etc., du fait même de sa charge sémantique. Reste cependant une apparente affinité qui incita de Saussure à voir dans la grande famille des moyens phoniques asémantiques en poésie la réalisation incomplète du principe des anagrammes²⁰. Le caractère illusoire de cette ressemblance apparaît lorsque nous recourons, comme nous allons tenter de le faire, aux sources lointaines de l'allitération et de l'anagramme; ce caractère illusoire ne sut déjouer la perspicacité de Saussure qu'un court instant, puisqu'il établit, dans un autre contexte, la distinction décisive: la poésie «analyse la substance phonique des mots soit pour en faire des séries acoustiques, soit pour en faire des séries significatives lorsqu'on allude à un certain nom»²¹. On ne saurait mieux dire.

On ne saurait non plus trop insister sur cette différence qu'engendrent, à notre avis, les modèles mêmes de la conscience archaïque. Signalons à ce propos un simple fait jamais, à notre connaissance, assez apprécié, mais dont l'importance mérite d'être soulignée, à savoir que toutes les anagrammes jusqu'à présent relevées dans les textes poétiques anciens et modernes, par de Saussure ainsi que par ses continuateurs, ne concernent que deux classes de mots. Ce sont, dans la vaste majorité des cas, les noms propres,

¹⁸ G. Altmann, «Binominal Index of Euphony for Indonesian Poetry», *Asian and African Studies*, 1966, II: 62—67.

¹⁹ On trouvera, en des termes proches de ceux de Saussure, d'intéressantes explorations de la phonique de Blok dans les travaux de Robert Albernathy, «Rhymes, Non-rhymes and Anti-rhymes», in «To Honor Roman Jakobson», The Hague; Paris: Mouton, 1967, I: 8, n. 23, et «A Vowel Figure in Blok», *International Journal of Slavic Linguistics and Poetics*, 1963, 7: 88—101.

²⁰ J. Starobinski, op. cit.: 27—31; cf. aussi la lettre de Saussure à Meillet du 23 septembre 1907, in *Benveniste*, art. cit.: 109.

²¹ Cité par Jakobson, «La première Lettre...», art. cit.: 23 (Questions de poétique: 200).

mais aussi certains termes conceptuels qui portent une charge sémantique particulière et dont la fonction se rapproche de celle des noms propres²². En revanche, il est évident que tous les mots se valent dans les enchaînements allitérants dont ils font partie²³. Dans le cas où l'on se croirait capable de choisir, parmi les mots allitérants, l'un d'eux qui serait le prétendu générateur des répétitions phoniques, on serait déjà aux origines de l'anagramme.

Il ne faut pas oublier en effet le statut particulier du nom propre qui, pour la conscience archaïque, ne fait qu'un avec l'objet qu'il désigne. Alors que la conception rationaliste ne voit dans les noms propres que des signes conventionnels interchangeable privés de signification et non motivés par les qualités du *denotatum*, les diverses formes de la conscience mythopoétique, fixées en textes et rituels archaïques, mythes, etc., incitent à les considérer tout autrement: non seulement comme significatifs mais aussi comme motivés par les particularités de l'objet ou de la personne qu'ils désignent au point d'en être l'expression adéquate et complète, le nom se confondant avec l'objet ou plutôt avec son idée vraie, comme le dit Socrate dans le *Cratyle* (avec toutefois certaines restrictions, par exemple l'impossibilité pour l'homme de percevoir l'*eidōs* que le nom ne peut exprimer qu'en partie, ou encore l'imperfection de la langue humaine, etc.). Non seulement cette conception se retrouve dans les différents systèmes mythologiques et religieux²⁴, depuis les temps les plus anciens jusqu'aux récentes cosmologies de G. Gurdjieff et de D. Andreev avec leur toponymie et leur onomastique détaillées de l'univers transphysique²⁵, mais encore elle justifie l'acte de nomination et le fonctionnement des noms propres dans les sociétés adhérant à ces systèmes, ainsi que leur importance dans la religion, les rites, la magie, etc.²⁶ Ajoutons qu'aux époques les plus reculées, il n'existait pas de distinction

²² Nous ne partageons pas l'avis de P. Wunderli: «de Saussure glaubte ursprünglich, die Anagramme bauten nur auf Götternamen oder sonst irgendwie mit dem Text in Zusammenhang stehenden und für diesen wichtigen Namen auf; aber schon bald musste er erkennen, dass auch normale Lexien aufgrund des von ihm angenommenen Mechanismus evoziert werden können» (op. cit.: 151—152; cf. aussi p. 128). Au contraire, rien n'indique que de Saussure eût reconnu la possibilité de l'emploi anagrammatique des «normale Lexien» à titres égaux avec les noms propres ou concepts clés. Quelles que soient les hésitations de Saussure, son abondante pratique comme celle de ses continuateurs n'a rien révélé qui puisse confirmer cette thèse un peu hâtive.

²³ Les longues listes dressées par M. Scholz pour la poésie occitane ancienne en seraient un bon exemple. Cf. son étude: «Die Alliteration in der altprovenzalischen Lyrik», *Zeitschrift für romanische Philologie*, 1913, 37: 385—426; 1914, 38: 76—98, 193—210, 311—343.

²⁴ Rappelons la conception biblique du nom propre: la nomination par Adam de tous les êtres créés (Gn 2. 19—20); le nom caché de Dieu (Ex 3. 13—14; Gn. 32. 29; Jdt 13. 18) qu'on ne peut prononcer car le nommer serait déjà le connaître (Gn 3. 20, 28. 19, 30. 6—24, 32. 20; R 3, 8. 33; Is 7. 14, 8. 1, 9. 6; Os 1. 6, 9). Cf. aussi *Cratyle* 435.

²⁵ G. Gurdjieff, «All and Everything», London: Routledge & Kegan Paul, 1962; D. Andreev, *The Rose of the World*. Linkisfarne Books, 1997 [notice ajoutée en 2017].

²⁶ Indiquons, entre autres exemples, «la chasse aux noms» chez les aborigènes australiens; le rite de divination qu'accomplit le brahmane pour donner un nom au nouveau-né et peut-être, à l'origine, pour lui assigner sa caste; le choix des noms d'après le calendrier ecclésiastique. Voir à ce

nette entre noms communs et noms propres, les caractères spécifiques du nom en général trouvant en ces derniers leur pleine expression.

Peu soucieux du «problème des origines» de l'anagramme, de Saussure en voyait cependant une raison — outre celle purement poétique — «dans l'idée religieuse qu'une invocation, une prière, un hymne, n'avait d'effet qu'à condition de mêler les syllabes du nom divin au texte»²⁷. Allant un peu plus loin, nous dirons que le nom sacré, faisant un avec le Sacré lui-même, aurait donc une fonction ambiguë, à la fois positive et négative. Positive, par rapport au «chargement de présence divine», à la plénitude de sa puissance; négative, «étant interdit au contact des hommes»²⁸. Ne pourrait-on alors voir dans l'anagramme, pour parler comme Lévi-Strauss, un détour, une technique de bricolage²⁹ qui, de manière paradoxale, aurait permis d'introduire le nom divin dans le texte sans toutefois nommer la divinité d'une façon explicite? Ainsi, la force divine contenue dans le nom sacré serait transmise, tout en évitant son aspect dangereux, à l'invocation, la prière ou l'hymne qui deviendrait à son tour magique d'après le principe *pars pro toto* de la magie sympathique³⁰. Mais allons encore plus loin. D'après V. Toporov, qui en avait émis l'idée en discutant le problème avec l'auteur de cet article, le jeu anagrammatique relèverait du «langage des dieux» opposé au «langage des hommes», pour reprendre une distinction proposée par Güntert et Watkins³¹, opposition qui s'exprime nettement dans plusieurs anciennes traditions indo-européennes tantôt par des vocabulaires différents, par exemple ceux d'Ahura et des Daevas en avestique, tantôt par l'ambiguïté des termes, par exemple dans le vocabulaire du *ṚgVeda*³². On pourrait associer cette distinction à l'opposition anagramme-allitération, la première se rencontrant dans les adresses aux dieux suprêmes, la seconde concernant les divinités inférieures. Ainsi expliquerait-on l'emploi des anagrammes dans les textes relatifs à la magie blanche — parmi lesquels on rangerait les hymnes védiques «littéralement tapissés d'anagrammes», comme l'a observé de Saussure, et qui constituent l'un des terrains des explorations saussuriennes depuis lors exploités par Toporov et Syrkin, — tandis que l'allitération serait réservée aux textes de magie noire. Selon Toporov, le vers saturnien, point de départ des études

dernier propos la parodie qu'en a faite Lawrence Sterne dans *Tristram Shandy*, livre IV, chap. xvii et xix.

²⁷ J. Starobinski, op. cit.: 60.

²⁸ É. Benveniste, «Le Vocabulaire des institutions indo-européennes», Paris, Éd. de Minuit, 1969, t. 2, livre 3, chap. 1: 179 sq.

²⁹ C. Lévi-Strauss, «La Pensée sauvage», Paris: Pion, 1962: 28. Cf. J. Starobinski, «Les Mots sous les mots: textes inédits des Cahiers d'anagrammes de F. de Saussure», in *To Honor Roman Jakobson*, op. cit., III: 1915—1916; cf. aussi V. Baevskij, supra, p. 5.

³⁰ G. Frazer, «Le Rameau d'or», Paris: Geuthner, 1923: 39—40.

³¹ C. Watkins, «Language of Gods and Language of Men: Remarks on Some Indo-European Metalinguistic Traditions», in J. Puhvel, éd., *Myth and Law among the Indo-Europeans*, Berkeley; Los Angeles; London; University of California Press, 1970 («Studies in Indo-European Comparative Mythology»); cf. H. Güntert, «Von der Sprache der Götter und Geister», Halle, 1921.

³² L. Renou, «L'Ambiguïté du vocabulaire de *Ṛgveda*», *Journal asiatique*, 1939, 231: 161—236.

anagrammatiques saussuriennes, manifeste une transgression du chaos allitératif par une organisation anagrammatique reflétant la victoire des forces suprêmes sur Saturne qui, vaincu, devient source de fertilité.

En raison de l'ancienneté de cette distinction fondamentale entre allitération et anagramme, il serait peut-être instructif de situer maintenant ces deux procédés dans le cadre des différentes fonctions linguistiques: fascinative, cognitive, communicative, déjà séparées aux origines de la langue³³. Avec l'allitération et d'autres procédés phoniques assez élémentaires, nous sommes dans le domaine de la fonction fascinative de la langue. Aussi constate-t-on leur prédominance dans de nombreux textes magiques caractérisés par des allitérations chaotiques, sans qu'on puisse y discerner la moindre ébauche d'anagramme. Même dans le cas où cette impossibilité serait due à l'insuffisance de nos connaissances³⁴, même si l'on devait donc supposer dans ces textes la présence de telles anagrammes, c'est néanmoins l'élément purement phonique et fascinatif qui y triomphe. Cet élément tend à s'épurer et à s'organiser dans les textes poétiques où il perd son caractère originel pour devenir un des moyens de structuration poétique du langage; l'allitération peut être en certaines circonstances, comme dans l'ancien vers germanique, un trait systématique. Les justifications linguistiques de l'allitération, de l'anaphonie, etc., semblent donc être limitées par la fonction fascinative de la langue, d'où leur emploi dans les textes de ce style précisément appelé fascinatif, dont l'usage s'étend des textes de magie noire jusqu'aux poèmes expressionnistes³⁵.

³³ Cf. le schéma proposé dans ses derniers travaux par le regretté linguiste russe Isaak Revzin: «From Animal Communication to Human Speech. An Attempt at a Semiotic Analysis of the Origins of Language», in C. *Cherry*, éd., *Pragmatic Aspects of Human Communication*, Dordrecht, Reidel, 1974: 15—26. Cf. aussi son article en langue russe concernant le rôle de l'aspect communicatif dans la linguistique moderne publié dans: *Voprosy filosofii*, 1972, 11: 97—107.

³⁴ Cf. un essai de reconstruction de la structure de l'exhortation indo-européenne par V. N. *Toporov* (*Sēmeiōtikē IV*, 1969: 9—44. Université de Tartu), où est établie la récurrence de certains mots-thèmes magiques tendant à l'anagrammatisation.

³⁵ Nour citerons à ce propos une communication personnelle du Dr. Masing, orientaliste et hébraïsant estonien: «Anagrams are like puzzles, something for pondering on and thinking about, alliterations are like incantations influencing hearing and drawing it into a dreaming halfconscious state. However, there may be languages more suitable for using anagrams or vice versa». On pense à ce dernier propos aux langues sémitiques dont l'écriture consonantique stimule les jeux anagrammatiques, du moins dans le sens le plus restreint, comme chez le poète 'Immānū'el hārōmī (XIII-e siècle), mentionné par le Dr. Masing: «This poet has experimented with putting to use in Hebrew of all artificial tricks similar to those of the troubadours. Naturally, he is using anagrams, combining and dividing words (like *Mispe Gil'ād* [«tour de Galaad»] into *mis pe gil 'ād* [«suc de lèvres-joie de l'éternité» ou «de la proie conquise»]), etc.» Permettons-nous une remarque. Nous étions constamment frappé en lisant des textes hébreux d'époques diverses, par un curieux phénomène qui peut être mis en rapport avec le problème en question. Il s'agit du simple fait que très souvent le «squelette consonantique» d'un mot est aussitôt repris par des radicaux tout à fait autres, par exemple *bārūk* «béni» et *ūbrūah* «et par le souffle», au début de la «Bénédictio de la lune» (prière lue la deuxième semaine de la nouvelle lune). De tels phénomènes rencontrés dans des langues diverses

Il en va tout autrement avec l'anagramme, procédé avant tout sémiologique mais se manifestant à l'aide de répétitions analogues à celles de l'allitération, et qui peuvent ainsi maintenir une sorte de lien avec la fonction fascinative. Toutefois l'anagramme, par définition, sert à représenter un certain nom ou concept et renvoie donc à une autre fonction linguistique, la cognitive. L'anagramme est en même temps un procédé dynamique, profondément engagé dans un acte de communication poétique d'importance capitale, en raison de la nature même de la réalité anagrammatisée. L'anagramme apparaît donc comme un procédé linguistique très particulier, mettant simultanément en œuvre les trois fonctions linguistiques: dénomination, communication, fascination. Cette richesse peut éclairer la tendance de l'anagramme, signalée par Jakobson, à transcender «les deux 'lois fondamentales du mot humain' proclamées par de Saussure, celle du lien codifié entre le signifiant et son signifié, et celle de la linéarité des signifiants»³⁶.

Deux remarques pour terminer.

Après avoir remonté aux origines supposées de l'anagramme, permettons-nous de poser la question de sa destinée dans la poésie postérieure. De même que dans les langues modernes le statut linguistique particulier des noms propres trahit leur statut archaïque, les tendances archaisantes du langage poétique ont gardé à l'anagramme, quoique sous forme dégénérée, un reflet de son aspect transcendantal originel, la meilleure preuve en étant que ce sont justement les noms propres qui restent le domaine presque unique de reprises anagrammatiques. Mais, en adoptant cette espèce de jeu linguistique, la fonction poétique en fit, surtout dans le cas des mots clés conceptuels, un des moyens de réaliser la tendance du langage poétique à la sémantisation perpétuelle de ses éléments ; en l'occurrence, elle atteint ce but en diffusant dans le poème entier les germes phonétiques des mots importants qui ainsi lui transmettent leur sens.

Ne passons pas non plus sous silence la question du degré de conscience dans les opérations anagrammatiques. D'après de Saussure, que cette question obsédait, «le poète se livrait, et avait pour ordinaire métier de se livrer à l'analyse phonique des mots [...] C'est cette science de la forme vocale des mots qui faisait probablement, dès les plus anciens temps indo-européens, la supériorité, la qualité particulière, du Kavis³⁷ des Hindous, des Vates des Latins, etc.»³⁸. A plusieurs reprises, de Saussure affirme la

manifestent-ils des tendances anagrammatiques ou ne reflètent-ils que des modèles psychologiques assez généraux?

³⁶ Jakobson, «La première Lettre...», art. cit.: 23 (Questions de poétique: 200). Cf. Wunderli, op. cit.: 78 sq.

³⁷ A propos du radical *kav-* (véd.: *kavi*, avest.: *kauvi*) relatif au «forgement», mais donnant dans plusieurs traditions indo-européennes des dérivés ayant le double sens de l'art magique et de l'art poétique, cf. le livre récent de *V. V. Ivanov, V. N. Toporov*, *Issledovanija v oblasti slavjanskih drevnostej* (Recherches dans le domaine des antiquités slaves), Moskva: Nauka, 1974: 159—162. Ce double aspect du transfert sémantique du forgerment à la magie et à la poésie (forgerment des charmes et des mots) ne pourrait-il pas impliquer une allusion aux procédés anagrammatiques?

³⁸ *J. Starobinski*, «Les Anagrammes de Ferdinand de Saussure», art. cit.: 250. Un fragment du Kama-Sutra de Vatsayana mentionne les prêtres qui «tout en négligeant la grammaire, savaient,

manière *réfléchie, voulue* de l'anagrammatisation³⁹. Aussi séduisante que puisse paraître cette interprétation, appuyée d'ailleurs par de nombreux témoignages quant au haut niveau de la science linguistique au moins dans l'Inde ancienne, on n'oubliera pas les données de l'anthropologie culturelle moderne dont la synthèse fut présentée dans la communication déjà mentionnée de Baevskij. D'après celui-ci, nous sommes avec l'anagramme dans le domaine de ce que Jung appelait l'inconscient collectif (ou collectif passif, pour reprendre l'expression moins connue de Piotre Bogatyrioff)⁴⁰. Pour éclairer ce «problème épineux», citons la mise au point de Lévi-Strauss: «Car s'il s'agit d'une application particulière d'un procédé tout à la fois fondamental et archaïque, on peut concevoir qu'il se soit perpétué, non par l'observation consciente de règles, mais par conformisme inconscient à une structure poétique intuitivement perçue d'après des modèles antérieurs élaborés dans les mêmes conditions»⁴¹. Cet argument s'accorde avec de nombreux matériaux recueillis par les anthropologues, notamment dans le domaine de la psychologie de l'art⁴².

Voilà donc deux phénomènes linguistiques, l'allitération et l'anagramme, dont la fonction poétique du langage fait différents emplois. L'un, proprement fascinatif, serait néanmoins un des puissants moyens d'organisation du langage poétique, de portée «vaste et importante»⁴³. L'autre y est toujours employé comme moyen d'atteindre le plus haut niveau de sémantisation. A la lumière de leur opposition originelle, l'allitération et l'anagramme sembleraient moins proches si elles n'étaient l'une et l'autre devenues mécanismes grâce auxquels le langage poétique vise l'organisation parfaite de tous ses éléments en même temps que leur sémantisation complète. C'est dans le cas de l'anagramme que ces deux buts sont atteints avec le plus d'économie.

[Примечание 2017 г.: Если теоретические аспекты применения анаграмм в поэзии не подвергались последнее время пересмотру и даже развитию, появилось немало количество исследований их употребления в разные эпохи — в арамейской поэзии, в средневековом французском эпосе и в эпоху Ренессанса, в поэзии английской метафизической школы и у Шекспира.]

en s'adressant aux dieux et aux déesses, trouver les mots qui convenaient, grâce à leur pratique abondante» (III. 10). Connaissant la valeur de l'anagramme en ce qui concerne les opérations sur les noms sacrés dans les textes védiques, ne pourrait-on supposer que ces mots qui conviennent sont ceux que l'on choisit, dans les adresses aux dieux, d'après le principe anagrammatique.

³⁹ La question est discutée en détail par *Jakobson*, art. cit.: 22 (Questions de poétique: 198—200). Cf. *Wunderli*, op. cit.: 129, 154.

⁴⁰ Cf. son article «Die aktiv-kollektiven, passiv-kollektiven, produktiven und unproduktiven ethnographischen Tatsachen», IIe Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques, Copenhague, 1939: 343—345.

⁴¹ C. Lévi-Strauss, *L'Homme nu. Mythologiques IV*, Paris: Pion, 1971: 581—582. Cité en partie dans l'étude de V. V. Ivanov (cf. supra, n. 12, art. cit.: 86).

⁴² Alors que le présent article était déjà sous presse, V. V. Ivanov a publié, dans son livre «Очерки по истории семиотики в СССР» (Esquisse de l'histoire de la sémiotique en Russie), Moskva: Nauka, 1976: 251—256, 262—268, une belle synthèse du problème de l'anagrammatisme ainsi que de ses propres recherches.

⁴³ *Jakobson*, art. cit.: 23. (Questions de poétique: 200).

АХМАТОВА — «ТУРЧАНКА ОБМОРОКА»
ПРИМЕР ИРАНО-СЛАВЯНСКОЙ ГРАММАТИЧЕСКОЙ ИНТЕРФЕРЕНЦИИ
В ПОЭТИЧЕСКОМ ЯЗЫКЕ ХЛЕБНИКОВА*

Воздушный обморок и ах,
Турчанки обморока шали

— эти строки из поэмы Хлебникова «Жуть лесная» (1914), опубликованной в 1940 г. Н. И. Харджиевым¹, снабжены следующим примечанием последнего: «Здесь Хлебников имеет в виду Анну Ахматову»². В том же комментарии даны пояснения по поводу послужившего сюжетом 7—8 главок цитированной поэмы литературного скандала в «Бродячей собаке» — кабаре художественной элиты Санкт-Петербурга на Михайловской площади:

* Роман Якобсон: тексты, документы, исследования. М., 1999. С. 843—851.

Мы хотели бы выразить благодарность за помощь при работе над этой статьей Х. Удаму и покойному В. А. Лившицу.

¹ *Хлебников В.* Неизданные произведения. М., 1940. С. 233. В архиве Н. И. Харджиева (Амстердам) имеется транскрипция этого текста:

[Изящный]
Воздушный и
[И падает в] обморок ах[а]
Турчанк<и> [на плечах] обморока шали
[Закутавши взоры глаз] шалью
Стучит
[Свистит] кулак в воротника<х>
[Не видя удалые взмахи]
Соседи слаб[ые]о не дышали
Сосед[и]ки слабые пищали
[Рук ног Другие] битого держали

² Там же. С. 443.

Здесь описан инцидент, происшедший на чествовании Бальмонта в «Бродячей собаке» 8 ноября 1913 г., где с чтением стихов и приветственными речами выступали Ф. Сологуб, С. Городецкий, П. Потемкин и Н. Кульбин <...> После чествования сын пушкиниста П. О. Морозов дал Бальмонту пощечину. За Бальмонта вступился С. Городецкий и др. ...³

Более подробное описание инцидента можно найти в недавно опубликованном письме поэта М. А. Долинова Б. А. Садовскому:

Третьего дня чествовали Бальмонта, который приехал на «гастроли» к нам. Был Сологуб, Гумилев и много прочих. К утру Бальмонт напился пьян, сел подле Ахматовой и стал с нею о чем-то говорить. В это время к нему подошел Морозов (сын пушкинианца) и стал говорить комплименты. Бальмонт с перепоею не разобрал, в чем дело, и заорал: «Убрать эту рожу!» Тогда Морозов обозлился, схватил стакан с вином и швырнул в К<онстантина> Д<митриевича>. Этот вскочил, но был сбит с ног Морозовым. Пошла драка. Ахматова бьется в истерике, Гумилев стоит в стороне, а все прочие избивают Морозова. Драка была убийственная. Все были пьяны и били без разбору друг дружку смертным боем. Все это так ужасно и кошмарно, что я, по крайней мере, лично не пойду больше в этот (passez moi le mot...) бардак⁴.

Приведенные выше строки Хлебникова являются одним из трех, возможно четырех, его обращений к образу Ахматовой, в то время уже в высокой степени мифологизированному. Помимо них, к Ахматовой обращено его стихотворение «Песнь смущенного», которое, по свидетельству поэтессы, тот ей читал в ноябре—декабре 1913 г.⁵ и которое содержит чрезвычайно важный в ее позднейшей поэзии мотив посмертного посещения потусторонним гостем⁶. Наконец, имя Ахматовой названо в стихотворении «Одинокий лицедей» (1921—1922):

И пока над Царским Селом
Лилось пенье и слезы Ахматовой⁷,

³ Хлебников В. Неизданные произведения. М., 1940. С. 443. До этого, 13 января 1912 г. Ахматова читала свои стихи в «Бродячей собаке» на вечере по поводу 25-летия поэтической деятельности Бальмонта, а спустя два месяца присутствовала на его чествовании в связи с тем же юбилеем. — Черных В. Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. М., 1966. С. 50, 52; Лукницкий П. Н. Встречи с Анной Ахматовой. Т. I. 1924—1925. Париж, 1991. С. 99.

⁴ Цит. по: Пяст Вл. Встречи / Под ред. Р. Д. Тименчика. М., 1997. С. 37—38. Ср. также: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы «Бродячей собаки» // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. М., 1985; Шульц С. С. «Бродячая собака». СПб., 1997; [А. Л. Соболев.] Хроника одного скандала // <http://lucas-v-leyden.livejournal.com/117685.html>

⁵ Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Указ. соч. С. 157, 407.

⁶ См.: Тименчик Р. Д. К анализу «Поэмы без героя» // Материалы XXV Науч. студенческой конф. Литературоведение. Лингвистика. Тарту, 1970. С. 42—43; Тименчик Р. Д. Несколько примечаний к статье Т. В. Цивьян // Труды по знаковым системам. V. Тарту, 1971. С. 278—280.

⁷ Хлебников В. Творения / Сост., подгот. текста, коммент. В. П. Григорьева, А. Е. Парниса. М., 1986. С. 166.

содержащее мотив разматываемого мотка волшебницы, повторяющийся в сверхпоэме «Война в мышеловке» (1915—1922), где, возможно, под «небоглазой» сестрой — той же волшебницей — снова имеется в виду Ахматова⁸. Последняя, в свою очередь, взяла строки из той же сверхпоэмы, посвященные гибели юноши:

Падают Брянские, растут у Манташева,
Нет уже юноши, нет уже нашего...

эпиграфом к одному из ранних вариантов главы четвертой «Поэмы без героя»⁹, сюжетом которой является самоубийство В. Князева. По поводу этих хлебниковских строк, прочитанных однажды самим поэтом в доме другой героини «Поэмы» — О. А. Глебовой-Судейкиной, — вместе с которой жила в то время Ахматова, А. Лурье вспоминает: «Мы потом часто повторяли эти слова и любили их, с нежностью вспоминая прелестную чистоту этих интонаций»¹⁰. Отметим, что слова, непосредственно продолжающие ахматовский эпиграф — ...*Черноглазого короля беседы за ужином*, кстати тоже цитируемые Лурье, сопоставимы с мотивами знаменитейших стихов Ахматовой — «Сероглазого короля» (1910), «Новогодней баллады» (1923) и самой «Поэмы». Вступительные же строки поэмы «Жуть лесная» — *О, погреб памяти!* — как и ключевой для этой поэмы мотив спуска в подвал¹¹, оказывающийся подвалом воспетой во многих ахматовских стихах «Бродячей собаки»¹², реминисцируются в стихотворении «Подвал памяти», датированном тем же 1940 г., когда поэма была напечатана в составе тома «Неизданный Хлебников». Нелишне заметить, что Ахматова была связана дружескими отношениями с составителем этой книги Н. И. Харджиевым, который, вероятно, и познакомил поэта с изданием (или, по крайней мере, с обращенными к ней текстами). Экземпляр этой книги с дарственной надписью Н. Н. Пунину сохранился у Ахматовой до последних лет ее жизни, когда им стал пользоваться И. Бродский.

Хотя эта суггестивнейшая переключка поэтов, принадлежащих к антагонистическим поэтическим группировкам, выявлена достаточно давно¹³, здесь нам бы хотелось сосредоточиться на структуре и источниках формулы «турчанка обморока»,

⁸ Там же. С. 456, 692.

⁹ Там же. С. 457.

¹⁰ Лурье А. Детский рай // Ахматова А. Поэма без героя / Сост. и примеч. Р. Д. Тименчика при участии В. Я. Мордерера. М., 1989. С. 344.

¹¹ Далее в тексте поэмы: *А вместе со мною готовы / идти по духовным подвалам? — я шел на дно ступенек... — Итак, подвал... — Итак, в подвале моей души / мой скудный светоч не туши.*

¹² «Все мы бражники здесь, блудницы...», опубликованное в 1913 г. под названием «Cabaret artistique»; «Косноязычно славивший меня...» (1913); «Да, я любила их, те сборища ночные...» (1917); интермедия «Через площадку» («Поэма без героя»).

¹³ См. примечания 2, 4, 5, 7. См. в связи с другими обращениями Ахматовой к Хлебникову («Горячее поле»): Ахматова А. Указ. соч. С. 305—306. Там же приведены отрывки из «Жути лесной» и «Песнь смущенного». С. 301—304.

относящейся к Ахматовой и гармонирующей с аурой ориентальности, составляющей весомый элемент ахматовского мифа и вербализованной в написанном от первого лица стихотворении «Когда о горькой гибели моей...» (1917), с его лирической героиней, о которой устами героя говорится:

И сразу вспомнит, как поклялся он
Беречь свою *восточную* подругу.

Восточные элементы этого мифа отчасти связаны с европейским ориентализующим мифотворчеством, уходящим корнями в эпоху романтизма. Они поддерживались, среди прочего, «татарской легендой», которая воплощена в избранном поэтессой псевдониме¹⁴ (в строках Хлебникова редуцированном до ситуационно мотивированного знакового восклицания *ах*), восходящем к воспетой в знаменитейшей «Сказке о черном кольце» (1917—1936) — «бабушке-татарке». Сюда же следует отнести культивировавшиеся Ахматовой элементы «восточного» облика¹⁵, включающего воспетую многими поэтами шаль, о которой Хлебников говорит во множественном числе как о *турчанки обморока шальях*. Заметим, что слово *шаль* — персидского происхождения, однако, распространенное во всех восточных языках, перешло в русский из французского с устойчивой восточной коннотацией, прослеживаемой с первых же случаев его употребления у Карамзина и Радищева¹⁶ и тем более утвердившейся после пушкинской «Черной шали»¹⁷. Романтическая шаль — кашмирская, индийская, персидская и т. п. — становится затем не менее устойчивым атрибутом «цыганщины», цыганских песен и т. д. (ср., в поэтизированном приложении к Ахматовой, ее образ как *гитаны* в четверостишии Мандельштама: *Ужели и гитане гибкой / Все муки ада суждены?*¹⁸). Что же касается знаменитой ахматовской шали (подарка Гумилева, в которой Ахматова изображена на портрете Альтмана¹⁹), то она наделялась самой разнообразной коннотацией — от испанской — Блоком²⁰ —

¹⁴ См.: *Мейлах М. Б.* Об именах Ахматовой, см. выше в этой книге.

¹⁵ Ср. характерную запись конца 1913 г. в дневнике И. В. Евдокимова: «А. Ахматова — высокая стройная женщина... В лице что-то не русское... В лице у нее что-то татарское». Цит. по: *Черных В.* Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой... С. 66, а в автобиографическом романе С. Волконского «Последний день» Ахматова названа «ассирийской царицей». Ср. конкурирующее восприятие Ахматовой как «красавицы, античной гречанки» в письме годом раньше А. И. Тинякова — Б. А. Садовскому. Там же. С. 56.

¹⁶ *Черных П. Я.* Историко-этимологический словарь современного русского языка. Т. II. М., 1993. С. 401.

¹⁷ Любопытно, что Георгий Иванов ностальгически вспоминает впоследствии «черную ахматовскую шаль». См.: *Топоров В. Н.* Ахматова и Блок. Berkeley, 1981. P. 32—46, 110—124 (Berkeley Slavic Specialties).

¹⁸ «Черты лица искажены...»

¹⁹ Другую шаль, которую можно видеть на позднейших фотографиях, ей подарила в 1940 г. Цветаева (ныне в музее Ахматовой в Фонтанном доме).

²⁰ *Вы накинете лениво / Шаль испанскую на плечи... Пестрой шалью неумело / Вы укроете ребенка...* — «Анне Ахматовой»

до «ложноклассической» — Мандельштамом; любопытно, что, как поясняет в «Листках из дневника» сама Ахматова, стихотворение, в котором Мандельштам сравнивает ее с Федрой Рашели, навеяно сценой в той же «Бродячей собаке»²¹. Еще более любопытно, однако, что сходный же разброс коннотации прослеживается в вариантах той сцены «Поэмы без героя», где героиня-автор выходит к гостям из прошлого:

Но мне страшно: войду сама я
Шаль воспетую не снимая,
Улыбнусь всем и замолчу.

В ранних вариантах «Поэмы» здесь читалось: *кружевную шаль не снимая* и — что для нас особенно интересно — *шаль турецкую не снимая*²². Этот последний вариант протягивает нить к хлебниковскому пассажу, в котором поэт не только укореняет образ Ахматовой, в его ориентализирующей ипостаси, в толщу восточной литературной традиции, но, со свойственной ему лингвистической смелостью, придает своей формуле черты языкового выражения, заимствованные им, как мы сейчас убедимся, из персидского языка и из классической персидской поэзии.

Начиная с IX в. слово *турчанка* употребляется в персидской поэзии в значении ‘красавица’²³ (именно *турчанка*, а не «турчанка», так как обозначало оно, разумеется, не позднейших османских турок, а тюрков — пришельцев из Средней Азии, чей антропологический тип — скуластые лица, раскосые глаза — представлялся персам-ариям, ценившим подобных рабынь-наложниц, весьма экзотическим). Как ни странно, в русской традиции подобное же отношение утвердилось, не без влияния романтического мотива «пленной турчанки», реализованного в биографии поэта В. А. Жуковского и его матери Сальхи, применительно к *турчанкам*; «пленной турчанкой» называли, как об этом пишет Ахматова в «Листках из дневника», красавицу жену М. Зенкевича. Однако Хлебников не просто называет Ахматову турчанкой — он идет дальше, калькируя в формуле *турчанка обморока* характерную для иранских языков, в том числе для литературного персидского, изафетную конструкцию²⁴. Хотя это конкретное сочетание в классических персидских текстах не обнаружено (что не означает его отсутствия, учитывая недостаточную разработанность персидской лексикографии), однако *турчанка обморока* легко реконструируется как некая **turk-i bēxūši* — ‘красавица, ввергающая в обморок’

²¹ См.: Мандельштам О. Камень Л., 1990. С. 301.

²² Riccio C. Materiali per un'edizione critica di Poema bez geroja di Anna Achmatova. Pisa, 1996. P. 81. Ахматова писала эти строки, опять-таки, после выхода «Неизданного Хлебникова».

²³ См. в разделе «Символы для возлюбленной» в книге: Османов М. Н. Стиль персидско-таджикской поэзии. IX—X века. М., 1974. С. 185, 189 (примеры из Рудаки).

²⁴ См.: Основы иранского языкознания. Новоиранские языки. М., 1982. С. 111—112. Речь идет об атрибутивных конструкциях, в которых существительные определяются другим существительным (в переводах — в родительном падеже).

(букв. ‘красавица лишения рассудка’), «красавица “до обморока (до утраты рассудка)”» — «красавица, или тюрчанка, обморока» (хотя в контексте отрывка, посвященного, напомним, скандалу и даже драке в «Бродячей собаке», речь может идти скорее об обмороке, в который падает сама «турчанка» Ахматова (ср. приведенное в начале статьи описание инцидента М. А. Долиновым со словами: «Ахматова бьется в истерике»)²⁵; ср. *turk-i dilrabā* — ‘красавица, похищающая сердце’, букв. ‘тюрчанка похищения сердец’. Несколько выразительных примеров можно найти в Толковом словаре персидско-таджикского языка²⁶ — из «Дивана» Хафиза (ум. 1389): «Если эта ширазская турчанка (букв. ‘тюрчанка Шираз’) хочет овладеть моим сердцем, я готов подарить ей, за ее индийскую родинку, Самарканд и Бухару»; — из «Дивана» Хилали (ум. 1529): «Эй, кокетливая тюрчанка (*turk-i šūh*, букв. ‘тюрчанка веселья, кокетства’), почему ты иногда умышляешь зло, так что твое кокетство порождает в каждое мгновение сотни бедствий»; — из «Хамсэ» Низами (1141—1203): «Тогда тюрчанка, скрывающаяся в шатре (*turk-i xirgāhi*, букв. ‘тюрчанка шатра’), протянула руки и поломала оружие покрывала (еще один пример той же конструкции. — М. М.), закрывавшего ей лицо».

Встает, конечно, вопрос о непосредственных источниках этой формулы у Хлебникова. Общеизвестен интерес к Востоку и восточной культуре Хлебникова — уроженца Астрахани (где, кстати, существовала обширная персидская колония), проведенного детские годы в калмыцких степях, а в зрелые годы стремившегося «построить общеазиатское сознание в песнях»²⁷ и создавшего свою индивидуальную «нижневолжскую» западно-восточную мифологию²⁸. Более специальный его интерес к классической персидской литературе, проявившийся задолго до путешествия в Иран в 1921 г., манифестирован уже в ранней поэме «Медлум и Лейли»

²⁵ В поведенческих моделях начала века обморок был ожидаемой реакцией дамы на подобный скандал. См. описание очевидцем другого скандала в той же «Бродячей собаке», при котором также присутствовала Ахматова — когда Маяковский прочитал эпатазирующее стихотворение «Вам»: «Это имело действие грома, получились даже обмороки» — Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой... С. 81; Крусанов А. В. Русский авангард: 1907—1932 (Исторический обзор). В 3 т. Т. I. СПб., 1996. С. 254.

²⁶ Фарханги забони тоҷики. М., 1969.

²⁷ Хлебников В. Свояси // Хлебников В. Собр. произведений. Т. 2. Л., 1929. С. 7.

²⁸ См. в том же автокомментарии к «Детям выдры». («Свояси»): «Отдельные Паруса <...> рассказывают о Волге, как о реке индоруссов, и используют Персию как угол русской и македонской прямых // Там же. Ср., среди прочего: Лошиц Ю., Турбина В. Тема Востока в творчестве Хлебникова // Народы Азии и Африки. 1966. № 4. С. 147—160; Парнис А. В. Хлебников в революционном Гиляне // Народы Азии и Африки. 1967. № 5. С. 156—164; Тартаковский П. И. Социально-эстетический опыт народов Востока и поэзия Велимира Хлебникова. 1900—1910-е годы. Ташкент, 1987; Тартаковский П. И. Русские поэты и Восток. Бунин, Хлебников, Есенин. Ташкент, 1986; Мурсалиева Х. Восточная тема в творчестве Велимира Хлебникова: Автореф. дис. Баку, 1991. В связи с обращением Хлебникова к зороастрийской мифологии см.: Тартаковский П. И. Древнеиранская мифология в художественной структуре творений позднего Хлебникова // Хлебниковские чтения. СПб., 1991. С. 40—49.

(1911), восходящей к поэме «Лейли и Меджнун» ганджевийского поэта XII в. Низами, о которой Хлебников отзывается как о «лучшей повести арамейцев» (sic!)²⁹.

П. И. Тартаковский, исследовавший возможные источники знакомства Хлебникова с поэмой, русских переводов которой в его время не существовало, приходит к выводу, что тот заимствовал у персидского поэта лишь сюжет³⁰, контаминировав его с распространенными в европейской литературе, от Овидия до «Вест-Сайдской истории», мотивами любви юноши и девушки, принадлежащих к враждующим домам. Напротив, при описании сражения между Руссами и войском Бердаи в 3-м парусе поэмы «Дети Выдры» Хлебников использовал одну из песней поэмы Низами «Искандер-намэ», в сокращении приведенную в книге В. В. Григорьева, из которой Хлебников заимствовал исторические материалы для поэмы³¹. Тартаковский предполагает, что с этой песнью Низами Хлебников мог, кроме того, познакомиться в старом французском переводе³², — с ним Тартаковский находит целый ряд перекличек³³. В этом тексте тоже, кстати, встречается пример употребления слова *турчанка* в значении ‘красавица’ в составе атрибутивной конструкции: говоря об изготовленной для Александра Македонского прекрасной статуе, автор считает, что она затмила кипчакских красавиц, *букв.* ‘турчанок Кефчака’³⁴. Так или иначе, непосредственным источником, по модели которого Хлебников создал свою экзотическую формулу «турчанка обморока», могла быть «турчанка Ширази» из цитированной выше знаменитейшей газели Хафиза, чьи переводы на русский язык существовали с середины XIX в.

Помимо иранского фона как источника формулы *турчанка обморока* и других, ей подобных, в поэзии Хлебникова (см. ниже другие примеры), надо сказать, что различные формы аналогичных атрибутивно-субстантивных сочетаний представлены во многих восточных языках, в том числе арабском (‘идафа’) и древнееврейском («genetivus hebraicus»). Соответствующие формулы библейского языка, систематически воспроизводившиеся греческим переводом LXX толковников, перешли затем в славянские переводы в форме всем известных калек, таких как *ковчег завета*, *дом молитвы*, *сын погибели*. Именно такие и подобные экзотически звучащие кальки, где существительное определяется другим существительным, часто с абстрактным значением, которое обычно переводится формой родительного падежа, конкурируют с более обычными адъективными и причастными

²⁹ Хлебников В. Ка // Хлебников В. Собр. произведений. Т. IV. Л., 1932. С. 58.

³⁰ Тартаковский П. И. Социально-эстетический опыт народов Востока... С. 149.

³¹ Хлебников В. Творения... С. 433—436; Хлебников В. Собр. произведений. Т. II. Л., 1929. С. 312—314; Григорьев В. В. Россия и Азия. СПб., 1876. С. 1—44.

³² Charmoy F. B. Expedition d’Alexandre le Grand contre les Russes: extrait d’Alexandreide on Iskander-namé de Nisami. St. Petersburg, 1828.

³³ См. главу «Хлебников и Низами» в его книге: Социально-эстетический опыт народов Востока... С. 176 и особенно с. 184—185.

³⁴ Charmoy F. B. Op. cit. P. 25.

конструкциями, составляя тот латентный фон, на котором такого рода экзотические обороты могут реализовываться в поэтическом языке.

Внимание Хлебникова к подобным конструкциям актуализируется в его иранском цикле, навеянном путешествием в Гилян в 1921 г. В первой же главке поэмы «Тиран без Тэ» (т. е. Иран) — энциклопедии иранских впечатлений поэта, составленной из фрагментов, написанных им во время этой экспедиции, находим обороты *веселья темница* (про око пророка), а про его волосы —

Черное сено ночных вдохновений,
Стога полночей звездных,
Черной пшеницы стога.

В главке 5:

Пастух очей стоит поодаль.
.....
Глаза казни
Гонит ветер овцами гор
По выгону мира.
.....
Пастух людских пыток поодаль стоит,
.....
Ветер — *пастух* божьих очей³⁵.

В стихотворении «Э-э! Ы-ым!» читаем: *Ноздри пленяя пулями красоты обоняния* (о весеннем ветре), *Сражались пальбою пушечных запахов, / Бился битвами запахов* (о «боях цветов») ³⁶, а в «Кавэ-кузнец» — *Гнездо ночных движений <...> ..бьется железных пеней плачем* ³⁷. Число примеров можно умножить. Особенно интересен фрагмент той же поэмы «Тиран без Тэ»:

«Рéis тумám донья» —
Али
В Председатели шара земного
Посвящается за стаканом джи-джи³⁸.

Reis tama-i-donya (букв. ‘глава всего мира’) — не что иное, как перевод знаменитого хлебниковского титула (которым поэт награждает почитаемого шиитами шейха Али — племянника и зятя пророка Магомета) на персидский язык, сделанный, по-видимому, кем-то специально по просьбе поэта и составленный двумя сопряженными изафетными конструкциями. В той же поэме Хлебников обыгрывает имя персидской поэтессы Гурриэт-аль-эйн («Услава глаз»), которое является,

³⁵ Хлебников В. Творения... С. 351.

³⁶ Там же. С. 135.

³⁷ Там же. С. 140.

³⁸ Там же. С. 353.

на этот раз, арабским изафетом. По утверждению же исследователя, впрочем доказательств не подкрепленному, переосмыслению подвергается такая же атрибутивная конструкция, лежащая в основе варианта названия все той же «персидской» поэмы «Тиран без Тэ» — «Труба Гюль Муллы». У Хлебникова, по мысли исследователя, теряется значение исконной притяжательной конструкции, составляющей формулу гол-е-моула — Цветок Владыки (Владыка — шейх Али, которого Хлебников, как мы видели, сделал Председателем земного шара), которая применялась для обозначения странствующих (поющих) дервишей, и поэт употребляет это название в перевернутом значении «священник (дервиш) цветов»³⁹. Мы склонны, однако, оценивать этот оборот скорее как результат индивидуального хлебниковского словотворчества, возможно, с помощью тех же переводчиков, которые помогли ему перевести на персидский язык титул Председателя земного шара. Между тем после выхода «Неизданных произведений» Н. В. Новицкая пишет Н. И. Харджиеву из Иванова: «Кстати, могу предложить более точный перевод словосочетания Гюль-мулла... Я всегда относилась с недоверием к “священнику цветов”... И вот здешняя татарка мне объяснила: гюль-мулла — не буквоед-законник, а философ, это добрый человеколюбивый мулла. По-моему, такой перевод — куда более подходящий»⁴⁰.

Калькирование Хлебниковым изафетной конструкции при передаче метафоры, восходящей к топике классической персидской литературы и помещенной им в ориентализирующий контекст, представляет собой интереснейший случай языковой интерференции как манифестации «грамматики поэзии»⁴¹. Можно указать еще несколько примеров актуализации подобных моделей — латентных в обычных языковых условиях, но пробуждающихся в соответствующих контекстах поэтического языка.

Чрезвычайно интересно, что в позднейшем стихотворении Осипа Мандельштама, обращенном к другой «турчанке», как именует в нем поэт Марию Петровых (хотя и с иной, «янычарской», мотивацией), аналог изафетной конструкции возникает с первых же строк:

Мастерица виноватых взоров,
Ласковых держательница плеч...

при

Не сердчай, турчанка дорогая...

³⁹ Хлебников В. Творения... С. 348; Киктев М. С. О композиции поэмы Хлебникова «Труба Гюль Муллы» // Третьи Хлебниковские чтения. Тез. докл. Астрахань, 1989. С. 13.

⁴⁰ Письмо Н. В. Новицкой Н. И. Харджиеву от 9.08.1944 (архив Н. И. Харджиева, Амстердам).

⁴¹ Ср. другой пример хлебниковского глубинного лингвистического проникновения в восточный материал — на этот раз, индийский, в стихотворении «Меня пронесят на слоновых...», исследованного в ставшей хрестоматийной работе: Иванов Вяч. Вс. Структура стихотворения Хлебникова «Меня пронесят на слоновых...» // Труды по знаковым системам. Т. 3. Тарту, 1967. С. 156—171.

Примечательно также, что в своих воспоминаниях о Мандельштаме «турчанка обморока» Ахматова наделяет это традиционно безымянное стихотворение названием «Турчанка» и отзывается о нем как о «лучшем любовном стихотворении XX века».

Еще один пример сходной лингвистической интерференции мы находим в поэзии Даниила Хармса. Хармс, интересовавшийся, среди прочего, древнеегипетскими текстами, создал серию стихотворений, буквально пронизанных подобными конструкциями⁴², — но это уже предмет следующего сообщения.

⁴² В особенности его «Вечерняя песнь именем моим существующей» // Поэты группы ОБЭРИУ. СПб., 1994. № 72. С. 276, и несколько сопутствующих текстов.

«АСНОВА ПИСЬМА СЛУХАВАЯ» ОБ ОРФОГРАФИИ ИЛЪЯЗДА: «АСЛААБЛИЧЬЯ. ПИТЁРКА ДЕЙСТФ»*

1

В русском языке (как и в других языках — носителях литературной традиции) владение орфографией¹, следование орфографической (как и грамматической, и орфоэпической) норме еще задолго до гротовской реформы (1873)² приобрело множество коннотаций, начиная с социальных, отождествляясь с грамотностью вообще (ср.: «безграмотная речь», «безграмотное написание»). Неправильное написание неизбежно несет, как минимум, комический эффект, свое невладение правописанием люди обычно пытаются скрыть: известная запись аграфичного Хармса «На замечание: “Вы написали с ошибкой”, ответствуй: “Так всегда выглядит в моём написании”» (<1937—1938>) — это прежде всего *bonne mine au mauvais jeu*³. Вслед за орфоэпией⁴, орфография, хотя бы уже в силу визуальности

* Дада по-русски / Под ред. К. Ичин. Белград: Изд-во филол. фак-та Белградского ун-та, 2013. С. 213—224.

¹ Ср. еврейскую поговорку: «писать ‘Ной’ с семью ошибками» (имя ‘Ной’ пишется по-древнееврейски двумя буквами — nh).

² Нестабильность русской орфографии до Грота хорошо видна на примере хорошо исследованной пушкинской орфографии. См. весьма содержательный раздел «Орфография и произношение Пушкина» в статье: Малаховский В. А. Язык писем Пушкина // Известия АН СССР. Отд. обществ. наук. 1937. № 2—3. С. 508—516.

³ Даже столь авторитетные ученые, как М. Шапир, без оснований принимали аграфию Хармса за литературный прием.

⁴ Древнейший литературный и одновременно «экспериментально-социолингвистический» (Р. Белл) пример — эпизод из библейской Книги Судей (XI—X вв. до Р. Х.), где жителей Галаада, чтобы отличать от «своих» от побежденных ими ефремлян, заставляли их произнести слово *шибболет* (поток воды), которое те выговаривали как *сибболет*, поскольку в их диалекте не было фонемы [š]. — Суд. 12:5—6. Подобным образом, галилейский акцент драматически выдает апостола Петра, последовавшего за арестованным Иисусом во двор первосвященника

письменно фиксируемого текста («что написано пером, не вырубишь топором»), приобретает значение наиболее устойчивого мерила языкового постоянства, нередко освященного многовековой традицией.

В русской литературе — в «крестьянских» пассажах у Тургенева, у Лескова, у писателей-«деревенщиков», у писавших на том или ином диалекте, при передаче иностранного акцента и т. п. — можно встретить множество примеров ненормативных написаний, которые, тем не менее, прямого отношения к орфографии не имеют, поскольку речь идет о фиксации устной, т. е. звуковой, речи. О собственно орфографических ошибках можно говорить лишь тогда, когда та или иная фонема или вариант фонемы может фиксироваться на письме различными способами, как в случае нейтрализации звонких и глухих фонем либо при редукции гласных в русском языке, где орфография строится преимущественно на морфологическом, этимологическом и в меньшей степени на фонетическом принципах.

Примеры сознательного нарушения собственно орфографии в русской литературе встречаются крайне редко. Наиболее ранним примером следует, по-видимому, считать пассаж в инвективе Ломоносова, направленной против Третьяковского, предлагавшего сохранить в письме архаизирующие формы разных родов прилагательного (*-ьи/-и* для мужского, *-ье/ие* для женского и *-ья/-я* для среднего). Ломоносов, считавший верхние гласные «и» и «ы» «непоэтическими» и ратовавший за модернизирующее (в 1733 г. возобладавшее) написание *-ье/-ие* для мужского и *-ья/ия* для женского и среднего, обратился к Третьяковскому со стихами, в которых процитировал собственные вирши последнего с неугодными окончаниями, контекстуально (контраст славянизирующих суффиксов с «низким» сюжетом) добившись ощутимого комического эффекта:

...На что же, Трисотинь, къ намъ тянешь «И» не к' стати?
 Напрасно злобной сей ты предпріяль совѣтъ,
 Чтобъ, л' стя тебѣ когда Россійской приняль свѣтъ
 Свиньи визги вси и дикіи и злыи
 И истинныи ти, и лживы, и кривыи⁵.

Особое место буква «ы» занимает в «Гусарской азбуке» («Ы буква слов не начинает...»), не вызывала она симпатии и у Набокова⁶.

На первых страницах «Войны и мира» мы встречаем прелестный и едва ли нуждающийся в специальных пояснениях эпизод, в котором князь Василий просит

(Мф. 26:73). В пьесе Оскара Уайльда «Пигмалион» орфоэпия и обучение ей являются сюжеттообразующими мотивами.

⁵ Ломоносов М. В. Искусные певцы всегда в напевах тщатся... // Ломоносов М. В. Полн. собр. соч. Т. VIII. М., 1959. № 205. С. 542. См. обширный комментарий, с. 1024—1026.

⁶ См. в нашей статье «Commentariuncula nabokoviana (Заметки преимущественно к «Дару»)» в этой книге, с. 409. См. также ниже с. 477.

фрейлину Анну Павловну Шерер помочь просватать его сына Анатоля за княжну Марью Болконскую:

— Je suis votre верный рабъ... — Ecoutez, chère Annette, — сказаль князь, взявъ вдруг свою собеседницу за руку и пригибая ее почему-то книзу. — Arrangez-moi cette affaire et je suis votre вѣрнейшій рабъ à tout jamais (*рабъ* — comme mon староста m'écrit des донесенья: *покой-ерь* — *нь*).

Подобную же простейшую «социолингвистическую» функцию, у Толстого усиленную контрастом с французскими вкраплениями в речь князя, несет, например, вывеска «Лафка» на картине Шагала, изображающей Витебск — еврейский мир его детства. Напротив, в «Скверном анекдоте» Достоевского написание «абличительная литература», выражающее авторское отношение к этому явлению, наполняется острым идеологическим смыслом:

— новый лексиконъ издается, такъ, говорятъ, господинъ Краевскій будетъ писать статьи, Алфераки... и абличительная литература... потому смешно, ваше превосходительство, что сочинителемъ полагается, будто бы господинъ Краевскій правописанія не знаетъ и думаетъ, что «обличительную литературу» надобно писать абличительная литература...⁷

Эту форму, с ее коннотациями⁸, заимствует у Достоевского Аполлон Григорьев, который говорит о Салтыкове-Щедрине как о «главе наших “Абличителей”», а о западнического толка газете «Русская речь» пишет: «Надъ ней и надъ ея падением смѣялись и “Абличители”, и теоретики»⁹. Ему же принадлежит послание «Абличителю», **пародирующее стихотворение Фета «Я люблю его жарко: он тигром в бою...»**. Этот последний пример, наряду с вышеприведенными примерами из Ломоносова и Достоевского, рассматривается в заметке В. Сперанского «Нарушение орфографии как полемический прием». Автор справедливо замечает, что «Слово, осознанно написанное неграмотно... может означать самоиронию, иронию по отношению к денотату, собеседнику или применяться в полемике»¹⁰. Красноярский ученый В. Я. Булохов предложил удачный термин «экспрессивная

⁷ Достоевский Ф. М. Скверный анекдот // Достоевский Ф. М. Собр. соч.: В 10 т. Т. 4, М., 1956. С. 28—29.

⁸ По определению И. З. Сермана в комментарии к этому месту — «Абличительная литература — издательское наименование современных передовых сатирических изданий». — Там же. С. 585.

⁹ Григорьев А. А. Парадоксы органической критики (Письма к Ф. М. Достоевскому). Письмо первое. *Апология почвенничества* (сост. и коммент. А. В. Белова). М.: Институт русской цивилизации, 2008.

¹⁰ URL:<http://sperantarium.livejournal.com/15145.html>. См. также примеры в кн.: Григорьев В. П. Орфография и русский язык. М., 1966. С. 114—127 и работы М. В. Панова, Н. Д. Голева.

орфография»¹¹, Гасан Гусейнов — понятие эрратива («нарочито грубого искажения стандартного написания слова»), а Ю. В. Уткин — эрратографии.

Семантическую емкость орфографических нарушений, их способность насыщаться усложняющимися значениями можно продемонстрировать двумя примерами. Первый из них хорошо известен, его приводит в детской популярной книге «Слово о словах» Лев Успенский. Под его пером анекдотическое написание *Оптека* на указателе в провинциальном городке драматизируется в эпизоде (вероятно, выдуманном), отнесенном ко временам войны — стоит ли под пулями разыскивать необходимую для получения перевязочного материала *Аптеку* или же это бесполезная *Оптика*? Тут же, под пулями, между персонажами Успенского, очевидно командиром и им самим, происходит ученый спор: если надпись сделана носителем окающего произношения откуда-нибудь со среднего Поволжья, это все-таки может быть «Аптека»... Другой эпизод, описанный в воспоминаниях художника Юрия Анненкова¹² и известностью, напротив, не пользующийся, пересказал недавно в своем эссе писатель и критик Вл. Новиков: «красноармейцы разгромили его дачу в Куоккале, нагадили повсюду, да еще записку хозяину оставили (грамотные были среди них!): “Понюхай нашаво гавна ладно ванияит”» (курсив наш. — М. М.), с тем чтобы соотнести два последних слова этой записки с «длинными стебами» одного особенно циничного современного стихотворца — Всеволода Емелина¹³.

Вслед за этой запиской Анненков приводит еще одну: «В третьем этаже — единственная уцелевшая комната. На двери записка: “Тов. Командир”. На столе — ночной горшок с недоеденной гречневой кашей и воткнутой в нее ложкой...»

2

Первое программное «восстание» против традиционной орфографии произошло, как можно было бы ожидать, в русле русского футуризма. В воспоминаниях «Путь энтузиаста» В. Каменский писал по поводу выхода первого сборника «Садок судей» (1909): «Мы великолепно понимали, что этой книгой кладем гранитный камень в основание “новой эпохи” литературы, и потому постановили: 1) разрушить старую орфографию, выкинуть осточертевшие буквы ять и твердый знак...»¹⁴. В Предисловии ко второму сборнику «Садок судей» утверждает:

¹¹ Булохов В. Я. Экспрессивная орфография. Учебно-методич. пос. Красноярск, 2001.

¹² Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Цикл трагедий: В 2 т. Т. 1. Л.: Искусство, 1991. С. 165—156.

¹³ Новиков Вл. Вкус терцовки // Последние эссе. 2008. Сетевой сборник. <http://novikov.poet-premium.ru/texts/199/>

¹⁴ Каменский Василий. Путь энтузиаста. Пермь, 1968. С. 95.

1 Мы перестали рассматривать словопостроение и словопроизношение по грамматическим правилам, став видеть в буквах лишь направляющие речи. Мы расшатали синтаксис.

2 Мы стали придавать содержание словам по их начертательной и фонической характеристике...

4 Во имя свободы личного случая мы *отрицаем правописание*¹⁵ (курсив здесь и далее — наш. — М. М.).

Впоследствии Кручёных вспоминал:

Кстати, «Садок судей» I — **квадратная пачка серенькой обойной бумаги, односторонняя печать, небывалая орфография, без «ятей» и без знаков препинания** (было на что взглянуть!), — мне попался впервые у В. Хлебникова... Чтобы представить себе впечатление, какое тогда производил сборник, надо вспомнить его основную задачу — уничтожающий вызов мракобесному эстетизму «Аполлонов». И эта стрела попала в цель. Недаром после реформы правописания аполлонцы, *цепляясь за уничтоженные «яти» и «еры», дико верещали...*: «— И вместо языка, на коем говорил Пушкин, раздастся дикий говор футуристов»¹⁶. Так озлило их, такие пробоины сделало в их бутафорских «рыцарских щитах», так запомнилось им даже *отсутствие этого достолюбезного «ятя»* в «Садке»...

Однако «восстание» имело характер ограниченный — оно было направлено главным образом против употребления букв «ять» и «ерь» на конце слова, но сохранялись, как отметил тот же Каменский, *і десятиричное и старые падежные окончания*. Забавно, что авторам предисловия к первому «Садку судей» (2010), «выкинувшем осточертевшую букву ять», не надо было, что называется, «далеко ходить», чтобы убедиться в ее пользе и необходимости — для этого им достаточно было открыть поэму «Маркиза Дзэс» Хлебникова в своем же издании:

Спутник:

Я уже вам сказал,
Той звездной ночью, что я искал,
Надменный, упорно *смерти*.

.....
Я слышу властный голос: «*смертьте*»¹⁷,

¹⁵ Садок судей II. СПб., 1913.

¹⁶ Имеется в виду статья В. Чудовского «За букву Ъ», напечатанная в журнале «Аполлон», 1917, № 1, с. VI, в которой говорится: «Убийство символа, убийство сути! Вместо языка, на коем говорил Пушкин, раздастся дикий говор футуристов... Могут законно отнять сословные, вотчинные, образовательные преимущества, — мы подчинимся законной воле страны; но её отнять у нас не могут. И станет она геральдичным знаком на наших рыцарских щитах».

¹⁷ Текст — по изданию в «Садке судей», за вычетом этой строки, которая в нем испорчена и приводится по переработанному Хлебниковым в 1911 г. тексту в изд.: *Хлебников В.* Неизданные произведения / Ред. и коммент. Н. Харджиева и Т. Грица. М., 1940. С. 76—88.

Просторы? Ужас? Радость? Рок?

.....
Я знаю, что «*смерьте* — кричал мне голос —
Ваш золотой и долгий волос!»

.....
Я новый ужас влагаю в «*смерьте*»¹⁸.

.....
...Над бездною стою. Не «*ять*» и «*е*», а «*е*» и «*и*»!
Не «*ять*» и «*е*», а «*е*» и «*и*»!¹⁹ Голос неумолкший *смерти*.
Кого — себя? Себя для смерти! Себя, взиравшего! О, верьте
мне, поверьте!

.....
Бог от «смерти» и бог от «смерьте»!

В «Садке судей» последняя фраза напечатана с ошибкой: «Бог от “смерти” и бог от “смерьти”». В ключевом для поэмы противопоставлении *смерти* — *смърьте*²⁰ буква «ять», наравне с мягким знаком, имеет смысловозначительную функцию на письме, и именно ее отсутствие в только что приведенном стихе и запутало, по-видимому, наборщика, набравшего *n'importe quoi*.

В целом «восстание» русских футуристов против орфографии носило характер ограниченный и, главное, не системный. Дело, повторим, касалось в основном «ятей» и «еров», которые то употреблялись, то не употреблялись: в знаменитом *Дыр бул щыл* Кручёных следующее слово *убъищур* ЭТО БУКВА ЯТЬ СТРОЧНАЯ написано через «ять», но без «ерь» на конце слова «Помада», 1913; в дальнейшем обычно цитируется как *убеищур*. Ларионов мог позволить себе ввести в картину ее название — «Счастливая осень» (1912) — «без спотыкающегося *т*», по объяснению Харджиева, противоречащего семантике слова, а Кручёных — открыть книгу «Старинная любовь», с иллюстрациями того же Ларионова, стихом «Если хочешь быть несчастным...» (1912). Беспрецедентный же сознательный систематический отказ от традиционной орфографии, как прием, взрывающий одну из важнейших языковых субстанциалей, наряду с крупнейшей, всех предшественников оставляющей позади, интервенцией оригинально организованной зауми, впервые встречается у Ильязда — Ильи Зданевича в его «питЁрке (питерки?) дейстф» под общим заглавием «аслаабличья». Удивительно, что на этот орфографический аспект, вероятно представлявшийся самоочевидным, исследователи почти не обращали внимания, вместо этого предпочитая фантазировать по поводу случайных совпадений заумных

¹⁸ См. примеч. 10. Здесь эта фраза читается: «Я новый смысл вонзаю в “*смерьте*”».

¹⁹ «Не “*ять*” и “*е*”, а “*е*” и “*и*” — зашифрованная каламбурная рифма

Смерьте — смерти».

— Комментарий Н. Харджиева (см. примеч. 15), с. 400.

²⁰ См.: Шевченко Е. С. Заумный вертеп Ильи Зданевича (о поэтике драматического цикла «Аслаабличья») // Вестник Самарского гос. ун-та. 2009. № 71. С. 79—86.

слов со словами других языков, в том числе никому не ведомого тогда албанского, забывая, что интенция зауми как раз состоит в разрыве с семантикой; либо примысливать отражения в «дра» аспектов лингвистической политики на пограничных славянских землях, едва ли представлявшей для Ильязда подлинный интерес.

3

Между тем в области исследования пяти «дра» на сегодняшний день сделано немало — детально выявлены подлинные исторические реалии первой, «албанской» «дра» и содержательные структуры остальных, ряд мотивов и элементы поэтики²¹. Существенное значение имело фототипическое воспроизведение «питЁрки дЕйстф» в составе большой книги Ильязда, изданной в 2008 г. в Москве²². Мы в нашем анализе сосредоточимся исключительно на моментах орфографических.

Все пять пьес, составляющих «питЁрку дейстф», издавались после орфографической реформы 1917 г., поэтому вопрос о неупотреблении старой орфографии теряет релевантность, хотя некоторые ее реликты время от времени здесь встречаются. Очевидно, именно для того, чтобы подчеркнуть ее *неупотребление*, имя Мельниковой в посвящении ей «асла напратат» в одноименном сборнике напечатано по старой орфографии — СОФИИ ГЕОРГИЕВНЪ, далее следует «в бинифис 29(16)-3 18 в ТИАТРИ МИНИИАТЮР».

На первый взгляд, любому человеку, чье языковое сознание обусловлено правилами традиционной орфографии, «питЁрка дЕйстф» на «ывонном языке»²³ покажется хаотическим нагромождением случайных написаний. Однако орфография Ильязда, как мы постараемся показать, также системна. В «*услОвиях чтЕния*»,

²¹ См.: Markov V. <F.> *Russian Futurism. A History*. University of California Press, 1968. P. 337—340, 350—358; Janecek G. *Zaum: The Transrational Poetry of Russian Futurism*. San Diego University Press, 1996. P. 273—289; Марцадури М. Создание и первая постановка драмы «Янко круль албанский» И. Зданевича // *Русский литературный авангард. Материалы и исследования*. Trento, 1991. С. 21—32; *Сигов [Сигей] С.* Онолатрическая мистерия Ильи // *Заумный футуризм и дадаизм в русской культуре / Под ред. М. Марцадури, Л. Магаротто, Д. Рицци*. Bern: Peter Lang, 1991. P. 209—221; *Сигов [Сигей] С.* Большая игра два раза // *Russian Literature*. 2010. 67, issue 3—4. P. 495—540; *Одесский М.* Пьеса Ильи Зданевича «Янко круль албанский» и балканский вопрос. *Russian Literature*. 2010. 67, issue 3—4. P. 485—494; *Никольская Т.* О драматургии Ильи Зданевича // *Авангард и окрестности*. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2002. С. 61—71. Не обойдена вниманием история создания произведения и в капитальном труде: *Крусанов А. В.* *Русский авангард 1907—1932. Исторический обзор: В 3 т. Т. 1. Кн. 2. М.: НЛЮ, 2010. С. 832—837.*

²² *Зданевич Илья [Ильязд]*. *Философия футуриста: Романы и заумные драмы / Предисл. Р. Гейро; подгот. текста и коммент. Р. Гейро и С. Кудрявцева; сост. и общ. ред. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2008. С. 473—679.*

²³ В автобиографической «Илиазде» (1922) Зданевич пишет: «Я же создал целый ывонный язык, что за гадость — ывонный язык, и написал на нём “Янку круля албанского”» (Там же. С. 697). См. также ниже.

предпосланных пятой дра, Ильязд поясняет: «*аснОва письма слухавАя*». Другими словами, это означает, что он заменяет главные названные принципы традиционной русской орфографии — морфологический (каждая морфема пишется единообразно вне зависимости от произношения) и этимологический (слово пишется определенным образом, «потому, что оно так пишется»), а на самом деле, потому что написание отражает зафиксированный когда-то этап языковых изменений) — на фонетический («пишется, как слышится»: по такому принципу строится, например, орфография сербского, белорусского, грузинского, знание которого Ильяздом могло сыграть свою роль, и множества новописьменных языков). Однако фонетическое письмо Ильязда также реализуется системным образом. Собственно, выразительнейший, вплоть до эпатажного, эффект систематической замены традиционной орфографии на фонетическую отнюдь не всегда сводится к принципу «пишется, как слышится». Важнейший случай составляют аллофоны фонем, вступающих (или исторически вступавших) в позиционные чередования. Как мы видели в цитированном примере из Ломоносова, во всех трех родах суффиксы множественного числа прилагательных звучат одинаково, и писать ли, как хотел Третьяковский, *дикіи* в м. р., *дикіе* в ж. р. и *дикія* в ср. р., или же *дикіе* в м. р., и *дикія* в ж. и ср. р., как предпочитал Ломоносов, или же *дикие* во всех родах, как после реформы 1918 г. — вопрос узуса, поскольку во всех трех случаях мы имеем один и тот же комплекс фонем $[-i\dot{a}_1]$ ²⁴. Точно так же в заголовке «аслаблИчья» Зданевич, пишущий начальные гласные составляющих слов через «а», отражает не реальную фонему «а», а некую, по терминологии Московской фонетической школы, архифонему $[a/o]$ с позиционно нейтрализованными дифференциальными признаками. Казалось бы, изменяя традиционное написание слова, автор не столько стремится отразить его реальное звучание, сколько написать его наперекор узусу²⁵, но при этом Ильязд, как мы увидим, систематически и всегда одним и тем же образом отражает реальное московское (акающее и икающее) произношение, а также некоторые фонетические тонкости. Однако в силу узуса, фиксирующего идентичность морфем, корневой и префиксальной, и требующего одинаково писать через «о» *ослик* и *осёл*, *облик* и *обличье*, нарушение принципа идентичности

²⁴ Русская грамматика. М.: Наука, 1980. Т. 1, § 1310. Ломоносов еще до всякого учения о фонеме отдавал себе в этом отчет (хотя и не вполне ясно), находя, что «довольного основания» эти правила не имеют, ибо формы рода во множественном числе у прилагательных отсутствуют: «онь кончатся на *е* или на *я* во всех родах без разбору, но больше на *е*, нежели на *я*, а на *и* никогда». — Ломоносов М. В. Примечания на предложение о множественном окончании прилагательных имен // Ломоносов М. В. Полное собрание сочинений. Т. VII. М.; Л., 1952. С. 81. См. обширный комментарий, с. 802. Ср. его же: Российская грамматика. § 116 // Там же. С. 430; § 119, пп. 2 и 3, с. 432; § 161, с. 452.

²⁵ В романе А. Чудакова «Ложится мгла на старые ступени» представлен школьный соученик героя, который своеобразно понимает орфографию: пытаясь писать грамотно, он просто пишет «наоборот» по отношению к тому, что слышится.

выглядит в этом заголовке чрезвычайно вызывающе, вдобавок два слова написаны в необычном порядке и слитно.

Приведем примеры основных орфографических модификаций, которым следует Ильязд (список не является исчерпывающим), сопровождая их краткими пояснениями.

1. Редукция гласных

Интересно, что изменение на письме редуцированных гласных протекает лишь в одном направлении. Так, можно найти сколько угодно примеров модификации безударного *о* в *а*:

асёл, хазяин, нажи, Остраф Пасхи, аркестрам (твор. п.), хорам (твор. п.), паэты, таму падобнае, блаха, стаят, но: пропелир

(особенно вызывающе звучит: *паэты*, — Ахматова произносила это слово с нередуцированным *о*). В написании *якыррь* Ильязд закономерно фиксирует живое произношение орфографического *о* в закрытом заударном слоге и втором предударном к началу слова как гласного неполного образования задне-среднего ряда, близкого к *ы* (в детском письме мне доводилось встречаться с подобным же написанием имени — *Игырь*). В последней дра Ильязд вводит для двух вариантов этого гласного знаки: *v, i* <без точки> = *слабыи падобия ы и* (см. ниже), однако — редкий случай — начинает употреблять их бессистемно, в том числе в ударной позиции.

При этом обратного перехода безударного *а* в *о* не происходит (*карета, разбойник*), что, несомненно, объясняется доминанцией акающего (московского) произношения²⁶. Однако и другая группа редуцируемых гласных — *е/и/ы* — тоже односторонняя, наблюдается лишь переход *е* в *и* (*ы*):

ривут, влитаит, пропелир, улипетываит, цапаит, разбиваит, подвинешная (подвечная), немиц;

после *j*- (*е, я*): двои, *ывонный*; *изык, пит*Ёрка (дЕйстф);

после *ж-, ц-, ш-, щ-*: мажыт, жыних, пляшыт; *икспидицый*; *из-за вспухшый* (*из-за вспухшей*); *фшыснАцатую* (в шестнадцатую); того пушы,

но безударное *и* в *е*, опять-таки, не модифицируется: *письмо, тиагрАфия, разбиваица*. Это также отражает московское, икающее произношение. Заударное *и* иногда передается латинским *i*: *абарАчиваица, вспрЫгиваит*.

2. Оглушение звонких и озвончение глухих согласных фонем

Второй наиболее продуктивный ресурс — оглушение звонких согласных фонем:

²⁶ Ср. в «Российской грамматике» Ломоносова, указ. соч., § 115, с. 430: «...московские уроженцы, а больше те, которые немного и невнимательно по церковным книгам читать учились, в правописании часто погрешают, пишучи *а* вместо *о*: *хачу* вместо *хочу*, *гавари* вместо *говори*».

в/ф: рёф, галасоф, лафки (ср. выше), в афстралию, фтарой, -ая
 д/т: дивидент, пьритстаёт
 ж/ш: прышкам; патаму што
 ч/ш: уништажаит

(последний пример — еще одна черта московского произношения). Примеров фонетического написания озвонченных фонем гораздо меньше: *игзымпляраф, каг-живой, здохлай (сдохлый)*.

3. Упрощения

а) Упрощение *-тя* до *-ца*:

пичятаица, врываица, вламываюца, закалываюца, атклеица, смотрица

б) Упрощение *щ* до *ч*:

жэнчины, пасвиченае (посвящённое), ни смучяйтись, жэнчина врачЯица

То же — с орфограммой *жч*, читающейся так же, как *щ*: *стАла мужчиной*.

Очевидно, на этот раз Ильязд ориентировался на старое литературное произношение *щ* как сочетание мягкого спиранта [ш'] и мягкого согласного [ч'], а не на московское, как мягкого долгого [ш'ш'], однако в любом случае его передача *щ* как *ч* не отражает ни одного реального варианта произношения.

Но иногда встречается замена *щ* и *сч* и, действительно, на *шч*: *апУшчины, шчёт, шчёлк* языкОм.

в) Упрощение двойных согласных:

пропелир, с руским, но: ат ывоннава

г) Элизия (усечение) непроезносимых согласных:

сонца, гражани, фшыснАцатую, инафранцУскай (и на французской)

д) Передача «просторечия»:

пасьрёт, ат ывоннава (т. е. *евонного*), динавзять (где нам взять), прыщывайти

Этот случай интересен тем, что факты, относящиеся к орфоэпии, Ильязд передает средствами своей, ненормативной орфографии.

4. Переносы слов

смы-сл, пасвичена-е (посвящённо-е), с чюжова плич-я

5. Нарушения других орфографических правил

а) Раздельные написания слитных слов и слитные написания раздельных слов (предлоги, союзы):

аслааблИчья; па ниволи; ихнынче; аттаво, фшыснАцатую (в шестнадцатую), взЕркали, инафранцУскай (и на французской)

б) Окончание *-ого* родительного падежа транскрибируется как *-ава*:

удвОинава, пратЯжнава, артЫвистава

6. Начальное *ы*

Начальное *ы* (см. пп. 1 и 3д) не только вызывающе употреблено Ильяздом в обозначении им своего языка. Во вступительном монологе пьесы «Янко круль албанский» *Хазяин* заявляет: «албанской изык с русским идет ат ывоннава». Еще более вызывающе выглядит заглавное *ы* в наименовании *немиц ыренталь*, передающем имя австро-венгерского дипломата Алоиза фон Эренталя, хорошо известного в Петербурге, где он был сначала секретарем посольства, затем, с 1899 по 1906 г. — послом. А в «автобиографическом докладе» под названием «Илиазда. На дне рождения», прочитанном в Париже в 1922 г., Ильязд сообщает: «Ы — буква слов не начинает, говорится в неприличной азбуке²⁷. Я же создал целый ывонный язык что за гадость — ывонный язык, и написал на нем “Янку круля албанского”»²⁸.

7. Реликты старой орфографии

ь на конце слова, і перед гласной: вылизаютъ, министрואіи

8. Интерконсонантные ь, ъ

хОчьты зЛОчьты завалОчьты;
васкърЕшая патърЕт, акъртриса, пиридвижъник, съртриляит, явълЕния 19, пъррипу-
пофка, запъридУхяй, явъления

Отражают ли эти знаки старославянские / древнерусские краткие гласные е, о?

9. Обозначение ударений

а) В первой дра «Янко круль албанский» жирным шрифтом выделяется слог до ударной гласной, даже если это слог закрытый и продолжен согласными:

гражани **вот** действия **я**нко **круль** албанскай

²⁷ Имеется в виду так наз. «Гусарская азбука»: «“ЫГ” буква слов не начинает, / “ЫЫЫЫЫЫЫ” блядь кричит, когда кончает». Букве «ЫГ», напомним, вместе с «И» вызывавшей неприязнь Ломоносова, затем Батюшкова, в 1991 г. посвятил несколько строк Иосиф Бродский: *Давай, трагедия, действуй. Из гласных, идущих горлом, / выбери «ы», придуманное монголом... / «ЫГ» мы хритим, бляя от потерь и выгод, / либо — кидаясь к двери с табличкой «выход». / Но там стоишь ты, с дырном, глаза навывкат.* — «Портрет трагедии».

²⁸ См. выше и примеч. 22.

б) Во второй дра «Асел напрат», четвертой — «ЗГА Якабы» и последней, «ЛидантЮ фАрам», заглавными буквами выделены лишь ударные гласные:

гРАжани
ильЯ зданЕвич прасИф дАТЬ падбрОсил нОвае дЕЙства асла напратАт

в) Затем в третьей дра «Остраф Пасхи» Ильязд снова возвращается к выделению ударного слога до гласной, но курсивом:

гражани бедная пахотка ладыи

10. Систематическое написание имен собственных со строчной буквы: янко, ыренталь, зохна и т. д.

11. Специальные знаки

В последней дра «ЛидантЮ фАрам», отпечатанной уже в Париже с расширенными, по сравнению с Грузией, полиграфическими возможностями, Ильязд чрезвычайно разнообразит буквенную графику заумного текста, дополняя ее орнаментальными элементами. Кроме того, он вводит серию специальных знаков, практически используя, однако, лишь два из них — *v*, *i* = «слабыи падобия **ы**, **и**», и перевернутое л.

Приведем его таблицу, сохраняя ее курсивное написание, с нашими комментариями прямым шрифтом.

услОвия чтЕния

h = звОнкай х. — Вероятно, звонкий веларный спирант, подобный южнорусскому фрикативному г.

s = слОжнай дз. — Очевидно, звонкая альвеолярная аффриката, вероятно, под влиянием грузинского «дзил».

[знак, напоминающий греч. букву пси] = слОжный дж. — Очевидно, звонкая постальвеолярная аффриката, вероятно, под влиянием грузинского «джан»²⁹.

v, *i* <без точки> = слАбыи падобия **ы** и

[знак, напоминающий греч. букву пси] = шчЕлк языкОм

E = удАрный. — Выделение ударных гласных с помощью заглавных букв.

аснОва писъМА слухавАя

твЕрдая прАвила абрАтнава сцытълЕнья. — Пояснено в следующей строке.

v i йУюца нОсли ъ ъ. — Йотируются?

саглАсна = адинАкая чтЕнья мнОгих рАзам

саБОрам = рвзнаричИвая (разноречивое) чтЕнья мнОгих рАзам

²⁹ Общее указание на грузинский источник этих двух знаков — в работе Т. Никольской. Указ. соч. С. 69.

Приведен и список отсутствующих «меток», которые указывали бы на манеру исполнения:

апУиичины вЭтам издАньи мЕтки

*удвОинава
пратЯжнава
атрЫвистава
высатЫ
сИлы
рвстанОфки
паказАтиль хОда (слагОф вминУту)
ишчЕт стрОж*

Т. Никольская, проследившая подходы Ильязда к фонетическому письму начиная с 1913 г., полагает, что на него могло повлиять знакомство не только с грузинским языком (см. выше), но и «язык надписей на картинах тбилисских художников-самоучек, разного рода вывесок и объявлений»³⁰. Если такое влияние, едва ли более чем на уровне неких импульсов, и присутствовало, то к сему необходимо добавить, что братья Зданевичи вместе с Михаилом Ле Дантю были открывателями и собирателями картин Нико Пиросманишвили, выставляли их в Тбилиси, а в 1913 г. Ильязд привез несколько его картин в Москву и экспонировал их на выставке художников-футуристов «Мишень»; существует его портрет работы Пиросмани. Приведем несколько характерных русских надписей на его вывесках-картинах: «Холодный пиво», «Да здрастуйте хлѣба солнаго чѣловека» (наряду с другими ошибками, «ять» в слове «человѣка» стоит не на месте), «Сона 7 лет» (на день рождения Сони), «Миланерь безъ детный Бѣдная съ детами» (наряду с другими ошибками, «ять», присутствующий в одном слове, в другом заменен на «е»), а «ПЗКК» (т. е. «по заказу Карапета Карапетова») напоминает заумь.

Дж. Янечек проницательно заметил, хотя тоже не без преувеличения, что «фонетическая система Зданевича превращает его текст почти в заумный, стирая границу между русским языком и заумью»³¹. Суммируя, заметим, что если пафос уникальной для своего времени «индивидуальной реформы» русской орфографии, предпринятой Ильяздом, коррелировал с изначально революционной, в основе своей деструктивной, асемантической интенцией футуристической зауми, то имманентные творчеству установки на создание художественного текста привели к значительному художественному достижению, синтезирующему обе сопряженных одна с другой области.

³⁰ Никольская Т. Указ. соч. С. 68.

³¹ Janesek G. The Look of Russian Literature: Avant-Garde Visual Experiments, 1900—1930. Princeton University Press, 1984, 1989. P. 168.

Сегодня никого, наверное, не удивишь «фонетической орфографией» «языка падонков» или «олбанского языка», торжествующего в языке интернетных чатов и мобильных сообщений³², однако отсутствие в нем системности (если в какой-то степени и формирующейся, то стихийно) и, главное, каких-либо минимальных художественных установок делает его явлением и малоинтересным, и малопривлекательным. Что же касается «питЁрки дЕйстф», то именно благодаря сочетанию фонетической орфографии с колоссальными пластами полиграфически виртуозно оформленной зауми она остается многомерным художественным достижением, превзошедшим свою эпоху.

³² По мысли исследователя, «это карнавальная маска — грамотным для забавы, неграмотным, чтобы неграмотность скрывать» (*Зубова Л. Поэтические вольности и орфография // Арион. 2008. № 3*).

ЕЩЕ О «ГРАММАТИКЕ ПОЭЗИИ» АЛЕКСАНДРА ВВЕДЕНСКОГО*

Нам уже не раз приходилось обращать внимание на необычайное лингвистическое чутье Александра Введенского — поэта, экспериментирующего при построении своего максимально усложненного поэтического универсума буквально на всех языковых уровнях, начиная от супрасегментных и кончая семантическим. Но сначала упомянем встречающиеся в его произведениях характерным образом остранные примеры неартикулированной речи, описываемой в терминах звуков, издаваемых животными: «Слышен стук в дверь. Врывается Пузырев-отец и Пузырева-мать. Они обезумели от горя. *Они страшно кричат, лаят и мычат*» («Елка у Ивановых», т. 2, с. 50)¹. В той же пьесе лесоруб Фёдор, в ответ на сообщение Служанки об убийстве, совершенном его невестой, последовательно *квакает, мяукает и поет птичьим голосом* (с. 59). «Птичьи голоса» поэтов из «Разговора об отсутствии поэзии», опостылевшие народу, который «везде и всюду стоит... и плюется, услышав птичье пение» (т. 1, с. 198), по-видимому, пародируют заявление «председателя земного шара Зауми» Александра Туфанова (в чьем Ордене заумников принимали участие в 1926 г. и Введенский, и Хармс) о том, что «человечеству отныне открывается путь к созданию особого птичьего пения при членораздельных звуках»². Закономерным пределом этой линии развития представляется описание, в той же «Елке...», немоты лесорубов, которые «не умеют говорить» и объясняются знаками, а то, что они перед этим пели, объясняется как «простая случайность, которых так много в жизни», либо они «говорят невпопад. Так что это не считается» (т. 2, с. 52). Распад коммуникаций, выражающийся в пении сначала гласными,

* Polytropon. К 70-летию В. Н. Топорова. М.: Индрик, 1998. С. 688—695.

¹ Все цитаты по изданию: *Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. / Под ред. М. Мейлаха, В. Эрля. М.: Гилея, 1993.

² *Туфанов А.* Заумье // *Туфанов А.* К зауми. Стихи и исследования согласных фонем. Пб., 1924. С. 26.

а потом согласными, переходящем, в свою очередь, в плач, сопровождает вереницу смертей, которой завершается пьеса «Елка у Ивановых» (т. 2, с. 66):

Пузырева-мать (*поет*):

Аоуеия

Бгрт

(*не в силах продолжать пение, плачет*).

В свою очередь, плач таинственных «не то дикарей, не то нет», появляющихся в финале последнего произведения Введенского («Где. Когда», № 32), уподобляется *шелесту дубов, жужжанию пчел, плеску волн* и, наконец, *молчанию камней* и даже *виду пустыни*.

На супрасегментном уровне акцентные и интонационные опыты Введенского фиксируются отмеченными переносами ударений (*не торопИтся* — № 50; *пушечНА тяжба*, и *тОлкнувшись ногой в штыки* — № 51 и др.) и средствами его своеобразной пунктуации, отражающей авторские интонационные модели, как, например, систематически отсутствующее выделение обращения. О том, как Введенский учил ее в 1939 г. читать свои стихи, вспоминает Т. А. Липавская. Основным принцип чтения состоял, во-первых, в выделении местоимений и повторяющихся оборотов (например, *мне жалко, мне трудно* и т. п. в № 26), во-вторых — в замедлении темпа чтения к концу разделов и, особенно, к концу всего стихотворения. Известную аналогию на уровне графики можно усмотреть в культивировавшихся, однако, не столько Введенским, сколько Хармсом каллиграммах, которыми тот украшал свои рукописи. Что касается Введенского, то опыты в области графики встречаются у него только в самых ранних его стихах, относящихся к периоду сотрудничества с Игорем Терентьевым в Фонологической лаборатории ГИНХУКа³ — здесь мы находим примеры выделения, в футуристической традиции, тех или иных графем, как в заглавии *ПоЛоТЕраⁿ иⁱ ОНАН^{ист}А^m* (№ 132), перенесения границы слова, «фонетического письма» и т. п.: *АОННА вате* (а он на вате, № 131), *ИКРАЙБЕЛЫ ХНОК* (и край белых ног, там же). В несколько более позднем стихотворении «Острижен скопом Ростислав» обсуждается *значение письмен*, которые рисует на своем животе акушерочка (№ 135), а в одном из позднейших произведений — «Предпоследнем разговоре» в составе «Некоторого количества разговоров» (ок. 1937), действие которого протекает в обстановке «крайне суровой», — герой, выглядывая в окно, и м е ю щ е е в и д б у к в ы А, заявляет: *Нигде я не вижу н а д п и с и, связанной с каким бы то ни было п о н я т и е м*.

Как нам уже приходилось отмечать, семантические опыты Введенского, составляющие суть его поэтического эксперимента, часто приобретают отмеченность и в плане выражения, будучи как бы «поддержанными» на уровне фоном

³ См. письма Терентьева А. Кручёных и И. Зданевичу: *Терентьев И.* Собр. соч. / Под ред. М. Марцадури, Т. Никольской. Bologna; San Francisco, 1988. P. 400—404.

и слогов, рекомбинирующих либо анаграммирующих фрагменты семантически «рискованных» сочетаний⁴. Так, в двустигии из пьесы «Потец»:

Вы не путайте сыны
 день конца и дочь весны
 (№ 28, т. 1, с. 189)

— выделяются отношения *День — (ночь) — Дочь-сыны, конец — (ПОТец) — ПУТай-ТЕ, СыНЫ—коНЦа—веСНЫ*. Еще более причудливая, захватывающая различные языковые уровни игра — в макаберной реплике годовалого резонера Пети Перова, из той же «Елки у Ивановых», по поводу носа, якобы заостряющегося у умирающей Няньки: *НОС ОСТРый, НО все-таки НОЖ или Бритвы еще БЫСТРее* (т. 2, с. 66).

Более специфический пример из области чистой фонологии, на который нам также уже приходилось ссылаться, — обыгрывание Введенским неопределенного в фонологической системе русского языка статуса мягкого (к') на примере имени *Кяля*, которое, в свою очередь, входит в состав серии «имен собственных» с идентичной морфологической структурой: *Ляля, Таля, Баля, Кяля и Саля* (№ 39, т. 2, с. 90; в подобном же ряду, который Хармс создает исходя из глагольной формы *уходим — ухидим, ухыдим* и т. д., мы находим восхитительное *ухядим* («Месь»)⁵, тогда как другой его персонаж, отзываясь на сообщение о том, что некто засунул в кухарку велосипед, комментирует это словами «Бедная *кюхаркю!*»). Такие серии, развивающиеся обычно от осмысленных первых членов к бессмыслице, могут строиться исходя из любых опорных элементов, начиная с фонетико-графических, как в стихах

посмотрите вот орёл
брёл и цвёл и приобрёл
 (№ 5),

где подобраны слова со школьно-грамматической коннотацией, пишущиеся через *ять* — за вычетом, впрочем, слова *брёл*; кстати, буква *ять* выступает в качестве персонажа в поэме Хармса «Гвидон», а сам автор полагал, что в этом фрагменте «достигнута чистота»:

МОНАХ ВАСИЛИЙ
 В калитку входит буква *ять*.
 Принять ее?
 НАСТОЯТЕЛЬ
 Да-да, принять⁶.

⁴ Мейлах М. Б. Семантический эксперимент в поэтической речи // Russian Literature. The Hague. 1978. Vol. 6 (4). P. 389—395.

⁵ Хармс Д. Собр. произведений. Т. 2. Bремен, 1978. С. 118, коммент. — с. 212.

⁶ Там же.

Другой «метаграмматический ряд» (существительных, подобранных по типу склонения) — в описании полета божественных птиц из «Элегии» (№ 31):

Они отсчитывают время,
они испытывают бремя,
пускай бренчит пустое стремя —
Сходить с ума не надо.

Порождающей матрицей может служить сама грамматическая парадигма, как в следующем фрагменте из стихотворения «Святой и его подчиненные» (№ 31):

я сижу на седле
ты глядишь на метле
он поет он в петле
мы живем на числе
вы несетесь на осле
они тоскуют на весле.

Подобные серии часто строятся на основе воспроизведения тех или иных морфологических элементов, в частности суффиксов, как правило сконцентрированных в рифме, как знаменитые ряды на *-ец* в пьесе «Потец» или в стихах *Но шашкой / Но пташкой / Бряцая* с бессмысленным *пташкой* (т. 1, с. 210). Впрочем, формообразующей матрицей могут, как сказано, служить любые элементы текста, от орфографических до сюжетно-смысловых, как, например, в ряду *веревка... уже намылена, пистолет... уже намылен, прорубь... уже намылена* в «Разговоре о непосредственном продолжении» (№ 29, 6, с. 203), с повторяющимися словами с ключевым значением «орудие самоубийства».

В области морфологии эксперименты Введенского распространяются на всевозможные абсурдирующие расширения слов — префиксами — и с жизнью кончить все подсчеты (vs. счеты, т. 1, с. 170), *Где он стоял... С лицом переполненным думами* (ср. Стоял он, дум великих полн, т. 2, с. 70), — суффиксами — *Разговор о бегстве в комнате* (vs. о беге, № 29, 5 с мотивировкой *Я убегаю к Богу — я беженец*, т. 1, с. 203), или, напротив, такие же их усечения — *Вот ель* (vs. обычное елка, про рождественское дерево, т. 1, с. 172), *Грецкая элегия* (vs. греческая элегия, № 62), вплоть до такого радикального примера, как

стали девкины рубахи
опу подоы в забыты

с авторским примечанием — опускаться подыматься (№ 5). Здесь же следует упомянуть всевозможные эллипсы, например эллипс дополнения в описании «поглощенных тяжелыми болезнями» картежников: *...и подавленные семьи окружают их, рыдая и прижимая к глазам* («Разговор о картах», № 29, 4, т. 2, с. 200), вплоть до примера последовательной синтаксической редукции, наделенной, несомненно, метаописательным значением в последней пьесе Введенского

«Где. Когда» (№ 32), ориентированной на дескрипцию опустошения (κένωσις): *Тут тень всеобщего отращения лежала на всем. Тут тень всеобщего лежала на всем. Тут тень лежала на всем* — при следующей непосредственно за этим фразой *Он ничего не понял, но он воздержался* (т. 2, с. 71).

Подобным эллипсам противостоят в том же произведении тавтологические структуры: *Когда он приотворил распухшие свои глаза, он глаза свои приоткрыл* (т. 2, с. 72) или, в более раннем «Пять или шесть»: *если я и родился / то я тоже родился* и т. п. (№ 8). А отсюда уже недалеко до характерных, впрочем нечастых, анаколуфов Введенского:

...но все же, нельзя, нельзя, нельзя
забыть хотя бы те примеры,
у птиц не существуют локти,
кем их секунды мерены

(«Четыре описания», № 23, т. 1, с. 164). Укажем, наконец, на вербализованную в том же самом тексте категорию «прерывания» речи:

Кумир. Прерву тебя.
Зумир. Что?
Кумир. Тебя прерву.
Зумир. Прерви.
Кумир. Прервал тебя.
Зумир. Я продолжаю.

(однако «продолжает» вступающий здесь впервые новый персонаж — *Чумир*, см. ниже об этих именах).

Возвращаясь к опытам Введенского в области морфологии, надо заметить, что они распространяются на острающие морфологическую форму разного рода слова переосмысления [*купцы* от *купаться*, т. 1, с. 206, часовщик про ласточку в контексте ее связи со временем («Сутки», № 27), а ровесник — от контекстуально заданного вестник («Ответ богов» № 5)], вплоть до каламбурного посвящения раннего стихотворения *Полотерам-онанистам*, № 132), сращения слов (*локони* из *локоны* и *кони*, при соседствующих *кудри* и *кони*, — т. 1, с. 81; *судействие* из *суд* и *действие*, т. 2, с. 61), или же на употребление сложных слов при сохранении синтаксических валентностей их компонентов (Самонаблюдение над стеной, № 61, богоподобен сычу, № 25). Интересна серия имен потусторонних персонажей в уже цитированных «Четырех описаниях» — (№ 23) — *Кумир* — *Зумир* — *Тумир* — *Чумир*, чьи инициалы модифицируются, исходя из графического сходства, в числительные: *Зумир* и *Чумир* трансформируются в 3-го и 4-го *умир*.(ающих).

Сращения могут захватывать фрагменты, большие чем слово, как в примере *Хозяин сумасшедшего дома* (№ 29, 1), где хозяин сохраняет связь со словом *дом*, несмотря на то что это последнее употреблено здесь не независимо, а в составе фразеологизма *сумасшедший дом*, с которым слово *хозяин* не сочетается

(здесь ожидался бы какой-нибудь «главный врач» и т. п.). Это отсылает нас к вопросу о моделях «подстановок» у Введенского типа *буду пальму накрывать* (т. 1, с. 133) или *немало выпьем блюд* (т. 2, с. 51; ср. знаменитое хармсовское *пейте кашу и сундук*⁷). Здесь особенно любопытна сохраняющаяся в некоторых случаях морфологическая близость субститута к замещаемому слову (например, *КОНЕЦ СОВЕСТИ* — *vs. повести*, т. 1, с. 16: *я голову дам на отвлечение* — *vs. на отсечение*, т. 1, с. 84; *На коврах курсистка мчится / омраченная луной*, — *vs. освещенная*, т. 1, с. 173; *Уплывающие по реке свечи... отплыли в Лету* — *оплывающие, оплыли*, т. 2, с. 52): с другой стороны, интересны случаи, в которых замещающее слово не бессмысленно в общем контексте (как в примере *Входят шамкая за руки Миша Пестров и Дуня Шустрова*, — *держась за руки*, — *оба они старики*, т. 2, с. 61) или, наоборот, локально (бессмысленная реплика немого лесоруба *Послание грекам*, — *vs. римлянам*, где слово-заместитель сохраняет с субституируемым словом своеобразную связь, — т. 2, с. 54). Мы не устанем подчеркивать ту необычайную тонкость, с какой Введенский пользуется «грамматикой поэзии», будь то в обыгрывании употребительности форм несовершенного вида — во фразе годовалого мальчика Пети Перова из «Елки у Ивановых» (№ 30) *За мою недолгую жизнь мне придется не с тем еще ознакамливаться* (т. 2, с. 61), переходности — в словах *Няньки Вязжите меня. / Лежите меня / И казните меня* (т. 2, с. 49), или же повелительного наклонения — *Чти Псалтырь, а к Часослову / Отношенья не имей. / Говорю тебе немей* (т. 2, с. 62, — в последнем случае — также несовершенности), а также залогов, лиц (*ты тоже охватил себя чувствами гнева, свирепости и любви к истине* — *vs. тебя охватили*, т. 1, с. 199), *возвратности* (*Нянька иди казниться*, с. 166) и мн. др. В связи с направленностью поэтики Введенского на дискредитацию механизмов языка, через которые выражает себя обусловленное сознание, проясняется значение разного рода грамматирующих текст служебных элементов, особенно местоименных и адвербиальных детерминативов, создающих лишь видимость несуществующих связей типа *Чиновник е го особых поручений*⁸. Некоторые тексты Введенского буквально пронизаны такими релятивными и модальными элементами, которые на самом деле ни к чему не отсылают и не обозначают никаких установок:

но однако не забудьте
 что кругом был дикий мрак
 быстро ехал на минуте
 как уж сказано дурак
 (т. 1, с. 123)

— этого нигде не было «сказано»; тот же оборот немного ниже, с. 125 — *да однако не забудьте / что кругом шуришали птички* — прежде птички не упоминались; *Они*

⁷ Хармс Д. Случай на железной дороге // Поэзия группы ОБЭРИУ. СПб., 1974. № 31.

⁸ См.: Мейлах М. Б. Указ. соч.

пьют кислоту отдыхая на веслах. Но действительно вокруг все непрозрачно (т. 1, с. 206); бесконечные *Насколько я понимаю... Кажется и мне предлагают... По-моему это предложение относится и ко мне* по поводу предложения сыграть в карты в «Разговоре о картах» (№ 29, 4), притом что вопрос об игре в карты в нем не выходит за пределы вербального уровня, с троекратно повторенным в конце *Наука доказала* из пропагандистской формулы: «Наука доказала, что Бога нет»; или же, наконец, в другом «Разговоре» (№ 29, 8) всевозможные *Она раздевается с целью начать мыться. Она раздевается, верно хочет купаться. Она раздевается, значит хочет мыться* — о пришедших в баню женщинах, чьи цели как будто не нуждаются в пояснении. За нагнетением подобных элементов с несомненностью просматривается установка поэтики Введенского на вскрытие бытийной несостоятельности релятивных связей, устанавливаемых детерминированным мышлением.

В заключение хотелось бы заметить, что парадоксальное сочетание в культивируемых Введенским языковых моделях непредсказуемости и случайности с их внутренней мотивированностью и постоянно в них присутствующими острающими элементами, соотносящими их с уровнем метаописания, придает языку поэта особое звучание, хотя и с трудом поддающееся анализу в таких примерах, как описание *увядающих очей* умирающего отца («Потец», т. 1, с. 191) или женских доспехов *на Пузыревой-матери* (т. 2, с. 52), или же в таких фразах, как *Венера сидит в своей разбитой спальне и стрижет последние ногти* (т. 1, с. 241), или, наконец, в несравненном описании суда: *Судейские в стариках — судействие в париках. Прыгают насекомые. Собирается с силами нафталин. Жандармы пухнут* («Елка у Ивановых», т. 2, с. 61).

«ЧТО ТАКОЕ ЕСТЬ ПОТЕЦ?»*

Не будет преувеличением сказать, что «Потец», быть может, — одно из наиболее совершенных произведений Введенского¹. Но прежде чем обратиться собственно к теме этих заметок, позволю себе начать с двух небольших воспоминаний.

«И пока они пели, играла чудная, превосходная, все и вся покоряющая музыка». — Архитектоника произведения, напоминающая сонатную форму (в частности, после заглавия вещи следует необычное уточнение: *3 части*), с давних пор заставляла меня мечтать о его музыкальном воплощении. Но когда я предложил композитору Сергею Слонимскому «положить его на музыку», я получил замечательный ответ: «Зачем? “Потец” — это уже музыка». Много позже французский перевод вещи я подарил, к его восьмидесятилетию, Пьеру Булезу, создателю epochального «Молотка без хозяина» на стихи поэта-сюрреалиста Рене Шара — сочинения, в котором я угадывал некоторое сродство с поэтикой Введенского; к тому же Булез давно угрожал написать оперу. Текст Булез благосклонно принял, но опера так и не была написана.

Второе воспоминание связано с работой в семидесятые годы над первым, еще ардисовским Собранием сочинений поэта. Приступив к комментированию этой вещи, я, абсолютно убежденный, что Введенский использовал слово *потец*, реально существующее в значении, вербализованном в конце частей первой и третьей, стал искать его в словарях. Не найдя такого слова ни в словарях русского языка, ни в словарях диалектных, я обратился затем к украинскому — все-таки Введенский жил в *Харьківе*, и хоть это город и русскоязычный, может быть, он слышал, как какой-нибудь есаул Горобец рассказывает о поминках по любимому

* «Что такое есть Потец?» // Научные концепции XX века и русское авангардное искусство / Под ред. К. Ичин. Белград: Изд-во филол. фак-та Белградского ун-та, 2011. С. 188—202.

¹ «Потец» впервые нами опубликован в: *Russian Literature Triquarterly*. Ann Arbor: Ardis, 1975. 11. P. 479—487, затем в журнале: Даугава. Рига, 1990. № 10. С. 106—107.

тестю... Не обнаружилось слова и в других славянских языках. В то время я работал в Институте языкознания, который располагает самой большой росписью текстов на русском языке, составляющей Картотеку Словарного сектора, куда я и обратился — на нее была моя последняя надежда. Не буду описывать моего разочарования, когда в соответствующем ящике слова тоже не оказалось. Когда же окончательно выяснилось, что этот макаберный, но столь убедительно звучащий неологизм принадлежит самому Введенскому, я заинтересовался его структурой.

* * *

Некоторые принципиальные соображения по поводу пьесы «Потец» были высказаны нами в предисловиях и комментариях к нашим изданиям Введенского², а также в некоторых других работах³. Немало интересных мыслей и наблюдений содержится в специальной статье О. А. Лекманова, посвященной пьесе «Потец»⁴. Структуру слова *потец* О. А. Лекманов анализирует с точки зрения поэтики Хлебникова как сращение слов *пот* и *отец*, ссылаясь, в частности, на его «теоретическую» статью «Наша основа»: «Если мы имеем пару таких слов, как *двор* и *твор*, и знаем о слове *дворяне*, мы можем построить слово *творяне* — творцы жизни... Слову *боец* мы можем построить *поец*, *ноец*, *моец*»⁵. О. А. Лекманов лишь упоминает стихотворение Хлебникова «Моряк и поец», к которому восходит (точнее, служит автокомментарием) пример *боец* / *поец*⁶. Однако, даже учитывая скорее прохладное (вербализованное, в частности, в «Разговорах» Липавского) отношение чинарей-обэриутов к Хлебникову (иного трудно было бы ожидать в благодарности ближайшему предшественнику), нельзя, принимая во внимание почти полное фонетическое тождество двух слов, не видеть и в слове *поец* ближайшего предшественника слова *потец*. Возможно, преобразуя слово *поец* из романтически-восторженного стихотворения Хлебникова в гиньольное *потец*, Введенский отчасти пародирует его автора.

Слово *поец* в комментарии к «Творениям» объясняется, исходя из тех же хлебниковских принципов, как сочетание *поэт* + *певец* + *боец*. Более точно, поскольку

² Введенский А. Полн. собр. соч. / Под ред. М. Мейлаха, В. Эрля. Т. 1—2. Ардис: Анн Арбор, 1980—1984. Т. 1, № 28. Комментар. — т. 2. С. 304—306; Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. / Под ред. М. Мейлаха, В. Эрля. М.: Гилея, 1993. Т. 1. С. 189—195. Комментар. — с. 268—271. См. также: Поэты группы ОБЭРИУ / Под ред. М. Мейлаха. СПб., 1994. (Библиотека поэта.)

³ Мейлах М. Семантический эксперимент в поэтической речи // Russian Literature. The Hague, 1978. Vol. 6 (4). С. 389—395; Мейлах М. Еще о «грамматике поэзии» Александра Введенского // Polytron. К 70-летию В. Н. Топорова. М.: Индрик, 1998. С. 688—695.

⁴ Лекманов О. А. Про Потец // Книга об акмеизме и другие работы. М., 2006. С. 282—286.

⁵ Велимир Хлебников. Наша основа // Хлебников В. Творения. М., 1986. С. 626.

⁶ Там же. С. 132—133.

лингвистически квалифицированно, поясняет его Б. Я. Бухштаб в лишь недавно изданной статье «Философия “заумного языка” Хлебникова»⁷. Исходя из того, что «Хлебников... стремится все синтаксические флексии (в том числе и в изолированном слове) истолковать как словообразовательные», из того, что «любая форма слова понимается им не как синтаксическое изменение, а как новое словообразование», — генезис слова *поец* в сакраментальной фразе «Слову *боец* мы можем построить *поец, ноец, моец*» (и, стало быть, в заглавии стихотворения) Бухштаб рассматривает следующим образом: «Хлебников “берет фонетически аналогичный ряд *бой, пой, ной, мой* и суффикс первого слова (*боец*. — М. М.) применяет по аналогии ко всему ряду, не смущаясь тем, что в первом случае перед ним существительное, во втором и третьем — повелительное наклонение глаголов *петь* и *ныть* с основами разных типов...» Таким образом, слово *поец* образовано от формы *пой* и лишь опосредованно (но вполне явственно) коннотирует значения *певец*, шире — *поэт*. Как дополнительный обертон, эта коннотация накладывается (с неявной оглядкой на Хлебникова) и на неологизм *потец*, наделенный своей собственной, оригинальной мотивацией.

Оставаясь в пределах темы настоящих заметок, из ранее сделанных нами наблюдений над пьесой «Потец» уместно было бы напомнить следующие. Во-первых, фабулу произведения составляет выяснение сыновьями значения слова *потец*. Вопросно-ответная форма (с ее архаическими корнями) не обеспечивает установления значения, в частности, потому, что (во-вторых) поиски ответа на свой вопрос, касающийся плана содержания, сыновья ведут в плане выражения, а именно по принципу отбора и нанизывания слов с суффиксом *-ец*: «Может быть, *Потец свинец, и младенец и венец*» (и множества других, *passim*). Попытки отца, который, пытаясь подвести их к ответу по существу, им «говорит «стихами» о своей предстоящей, потом совершившейся смерти, сыновья отклоняют: «Да мы тебя не о том спрашиваем, / мы наши мысли как чертог вынашиваем» (остраивающий прием: это скорее надетый на Няньке *чепец* им «напомнит» их «вечный вопрос о том, что такое есть *Потец*»). Собственно говоря, отец и сыновья задают друг другу одну и ту же загадку (причем разгадку сыновья «знают заранее», знает ее и отец — «Я знаю. Знаю!»), но отец не может или не хочет ее «разгадать» вербально («словарное» определение слова *потец* дается в пьесе «от автора»), а сыновья должны разгадать его «непрямой ответ». Если подойти к фабуле с точки зрения архаичного действия, где тот, кто не может разгадать загадку, погибает, разгаданная же загадка приносит смерть загадчику (Эдип и Сфинкс)⁸, то здесь взаимно неразгаданная загадка (а сама загадка — о смерти) смерть приносит обоим сторонам. В смерти отца и заключается непонятный для сыновей «непрямой ответ» отца на их «незавидный и дикий, внушительный вопрос» — «что такое есть *Потец*». Уже в описании своей

⁷ Бухштаб Б. Философия «заумного языка» Хлебникова / Вступ. статья, подгот. текста, коммент. С. Старкиной // НЛО. 2008. № 89.

⁸ Фрейдберг О. М. Поэтика сюжета и жанра. Л., 1936. С. 138.

предстоящей смерти в конце второго монолога отца появляются слова «*Всему конец*», в части второй со словом *потец* рифмуется производное *наконец* (*Подушка подушка, / Ответ **на**конец, / Что такое есть **Потец***), в части же третьей один из сыновей, стоя возле отца, превратившегося в вариант Медного всадника (О. Лекманов), произносит: *Батюшка наступает **конец**. / Зрю на лбу у тебя **венец**. / Зря звонишь в **бубенец**. / Ты уже **леденец** (*венец на лбу* в сочетании со словами *леденец* и *конец* имплицитно дважды приведенное в пьесе «словарное» значение слова «потец» — «Потец это *холодный пот*⁹, выступающий на лбу умершего¹⁰»; так происходит поэтическая семантизация суффикса *-ец* в направлении значений, связанных с *концом* и со смертью; в следующем четверостишии присутствует слово *мертвец*).*

Таким образом, следуя хлебниковской схеме, слово *потец* (грамматически — простейший деноминатив от существительного *пот* с суффиксом *-ец*, с формальной точки зрения уменьшительное, см. ниже) можно рассматривать как поэтическое сращение не только слов *пот* и *отец* — в нем, исходя из хлебниковского же прецедента (*поец*), заложено значение поэзии, а семантически и морфологически (через суффикс *-ец*) — слово *конец*. Это слово, ключевое у Введенского в связи с его интересом к смерти и к эсхатологии, встречается практически в каждой его вещи, а в стихотворении «Святой и его подчиненные» (№ 13) представлена неполная парадигма его склонения (*конец — конца — концу*). Значимым образом, как обозначение концовки произведения, оно у Введенского табуируется и заменяется словом *всё*.

Есть, однако, слово, принадлежащее ненормативной лексике с более агрессивно выраженным значением конца (в предельном случае — абсолютного) и слову *потец* фонетически более близкое (существенно совпадение первого согласного, [т] и [д] — фонемы, различающиеся лишь по единственному дифференциальному признаку: глухости / звонкости). Представляется, что, образуя свой столь убедительный неологизм, Введенский отправлялся в первую очередь от него, что прекрасно согласуется и с его поэтикой нанизывания рядов слов, объединенных в пла-

⁹ Напомним также о некотором дополнительном остранении значения неологизма *потец*, возникающем за счет эпитета *холодный*, противоречащего глубинной этимологической мотивировке слова, связанного с понятиями *теплого*, *горячего* (праслав. **poktos*, ср. *неку*).

¹⁰ С точки зрения медицинской такого явления, разумеется, не существует, а известное выражение «смертный пот» (...*он отрет / Страстный пот, смертный пот* — Цветаева; *И нудит помнить смертный пот богини* — Мандельштам; *Смертный пот на челе... Не забыть!* — Ахматова) это, собственно, холодный предсмертный пот, сопровождающий агонию. Ср. в той же части третьей: *Бровей не видишь ты отец, / **кровей** каких пустых **потец**; брови* — синекдоха того же *лба*, на котором выступает *потец*, ср. в части первой: *сверкая **бровями***; ср. также сочетание «кровь и пот», «крававый пот»; существует также особая, более специфичная и редко встречающаяся разновидность пота, смешанного с кровью, — крававый пот при гематогидрозе.

не выражения и с макаберно-гиньольными мотивами пьесы «Потец»¹¹. Все та же хлебниковская схема в этом случае выглядела бы так: *потец* = *пот* (объект) + *отец* (субъект) + это слово (предикатив со значением конца, охватывающий огромный диапазон значений, связанных с *концом* — от балаганно-сниженных до эсхатологических, см. немного ниже) + *поэт/певец* (перенос на уровень метаописания, с опорой на хлебниковское *поец*, см. выше, и с реализацией в тексте в мотивах музыки, пения, «говорения стихами», а также в реплике отца «я безгрешный певец»)¹².

Любопытно, что его многочисленные эвфемизмы продолжают развиваться словно по методу Введенского: фонетически наиболее близкие *фездец*, *звездец*, *шибздец* и *песец* (прециозная аббревиатура в интернет-сленге — СПЗ, «северный пушной зверек», т. е. тот же *песец*, весьма удачная благодаря случайному воспроизведению в инициалах заменяющих слов двух опорных согласных заменяемого слова, *n* и *z*; получается как бы эвфемизм второй степени), *кабздец* и *копец*, а также *тупец*, *трындец*, *ларец*, *Юрец*; другие консонантные аббревиатуры — *тц* и *тпц*. Что касается эвфемизма *звездец* — интернетная статья справедливо указывает на регулярность этого эвфемизма, приводя серию производных от того же корня: *звездеть*, *звездануть*, *звезданутый*, *звездёж*. Возможно, мы недооцениваем сниженные обертоны и семантики слова *звезда* у Введенского, от пассажа в метаэротической пьесе «Куприянов и Наташа»: «Я верил в одну *звезду*. / Я не верил в множество звезд. Оказалось, что я одинокий *ездок*», и вплоть до ключевой формулы его поэтики — «Звезда бессмыслицы». Эта параллель подкрепила бы нашу аргументацию.

Значение слова развивалось в направлении предельной радикализации, опять-таки в русле, созвучном Введенскому с его доминирующими эсхатологическими мотивами, как, например, в «Послании» Тимура Кибирова. Если же оно, слово, действительно, как мы полагаем, имплицировано (наряду с хлебниковским *поец*) в неологизме *потец*, можно лишний раз подивиться лингвистической чуткости Введенского, предугадавшего языковые потенции слова-источника.

С другой стороны, немислимо, чтобы в поэтическом тексте, особенно такой метафизической интенсивности, как «Потец», остались неиспользованными и заложенные в корне слова архетипические, глубоко амбивалентные мотивы женского лона, связанные со смертью и с рождением, что можно было бы сопоставить с посмертным превращением «в детскую косточку» Отца, которому выходящая из райских дверей Нянька (единственный женский персонаж в пьесе и субститут матери) *поет песню* над его колыбелью. Уместно вспомнить: *Когда б вы знали, из какого сора / растут стихи, не ведая стыда...*

¹¹ На то, что мату Введенский был не чужд, указывает его письмо Хармсу из Алупки, где он соответствующим образом обыгрывает это название (архив Я. С. Друскина, РНБ).

¹² См. подробнее о семантике слова в первом издании нашей статьи.

* * *

Обратимся теперь к морфологическим особенностям слова *потец*. Отвлекаясь от имплицированности в нем, как мы старались показать, целой амальгамы слов на *-ец*, можно сказать, что отношение между словами *пот* и *потец* такое же, как между *кровь* и *сукровица* (этимологически *-ица* — суффикс ж. р., соответствующий суффиксу *-ец*, и *сукровица* — собственно, лимфа); ср. уже цитированное *Бровей не видишь ты отец, / кровей каких пустых потец*. Соответствующие суффиксы, восходящие к деривативному индоевропейскому суффиксу **(i)k-* (ср. лат. *amicus*, греч. *physikos*, *sēmantikos*, прусск. *bratrikai* — ‘братцы’) с заднебным *-k-*, в славянских языках перешедшим в аффрикату *-ц-* в результате третьей, прогрессивной палатализации, принадлежат к обширной семье суффиксов, регулярных и продуктивных (в том числе и с *-k* заднебным, ср.: *мальчик*, *пленник*). Многочисленные примеры его древнего и обширного употребления предоставляет славянская топонимика, а также гидронимика, где суффикс, в частности, употребляется в уменьшительном значении для названий притоков рек (Дон — Донец). Но для того, чтобы понять специфику суффикса *-ец* (<*-ьс(ь)/-ьс(е)*) в современном русском языке, чрезвычайно важен факт, который, например, В. И. Борковский и П. С. Кузнецов описывают так:

...в связи с сильной (и чем дальше, тем более усиливающейся) тенденцией к устранению результатов палатализации в суффиксах, содержащих *ц* после гласного переднего ряда (*i, ь*), имеет место тенденция к замене *ц* посредством *к*, часто с заменой параллельным, уже существующим суффиксом, содержащим *к*. Так, суффикс *-ес-* сменяется суффиксом *-ьк-* или *-ьк-*, уже существовавшим в языке¹³.

Но по крайней в части приводимых ими примеров уменьшительных форм — *сучьць*, *рожьць*, которые они почему-то определяют как «др.-русс. в евангельском тексте», сравнивая их с современными *сучок*, *рожок*, можно видеть не что иное, как противопоставление (старо-) церковнославянских форм — их русским дублетам, в том числе и древним (*городьць* конкурирует с формой *городокъ* в летописях). Авторы с чрезмерной категоричностью, но недостаточной точностью заключают: «Впрочем, перестав употребляться в качестве уменьшительного, суффикс *-ец* (<*-ес-*) для обозначения лица, а также (и даже чаще) активного деятеля (хотя бы и неодушевленного) употребляется и теперь, ср. *делец*, *подлец*, *резец*, *самотисец* и т. д.»¹⁴. Другими словами, суффикс *-ец* возобладали в отглагольных формах, структура которых подробно (но схоластически) рассмотрена в академической «Русской грамматике» под рубрикой «Существительные со значением ‘носитель процессуального признака’» (§ 216—217). Но такой вывод не охватывает всех

¹³ Борковский В. И., Кузнецов П. С. Историческая грамматика русского языка. М.: Наука, 1963. С. 173—174.

¹⁴ Там же. С. 175.

случаев современного употребления суффикса, в том числе в деноминативах — он чрезвычайно продуктивен в «именах принадлежности» (см. ниже), а в известной мере суффикс *-ец*, как мы увидим, и сейчас употребляется и с уменьшительным, и с рядом более тонких значений. Однако обозначенные тенденции к его вытеснению, его реликтовый в этих значениях характер противопоставили его другим синонимичным суффиксам, насытив его особой выразительностью и наделив рядом особых черт.

Действительно, из 403 слов с суффиксом *-ец*, зафиксированных в Обратном словаре русского языка А. А. Зализняка¹⁵, значительную группу составляют отглагольные, обозначающие «активного деятеля» или тех или иных лиц (в «Некотором количестве разговоров», 8, Введенский остраивает это значение суффикса, образуя омоним слова *купец* (*купцы*) от *купаться*; в пьесе же «Потец» сам Потец, в авторизованной машинописи преимущественно с заглавной буквы, выступает то как объект, то как персонаж, то как слово. Ср.: *что такое есть Потец* — четырежды; — *Где он? кто же он, Потец?* — *Страшен, синь и сед Потец*; — *Все ждете, что скажет отец, / Объяснит ли он слово потец*). Исключим несколько групп слов, список которых остается открытым и для нас интереса не представляет. Более трети из тех же 403 слов — специальные деноминативы, образованные от имен собственных, а именно 140 произведено от географических наименований (указание на принадлежность лиц к общности по географическому признаку, воспринимаемые как указание на происхождение — *уругваец, ахеец*); еще 26, типа *неомальтузианец*, обозначают принадлежность к группе последователей какой-либо системы, направления или учения. Исключим также мультиплицирующиеся сложные слова со вторым компонентом, в большинстве случаев отглагольным (*жизне-, славо-, правдо-любец* и т. д. — 15; *рабо-, хлебо-, рыбо-торговец* и т. д. — 7; *земле-, даче-, рабо-владелец* и т. д. — 10; со вторым компонентом *-дав* — 4; *-верец* — 4; *-борец* — 11; *-творец* — 2; *-писец* — 9; *-носец* — 25; *-боец* — 7, *-дворец* — 2, всего 96). Остается, таким образом, 140 слов, из которых около 20 малоупотребительны. В этом сокращенном списке подавляющее большинство слов также отглагольные, обозначающие тех или иных лиц либо предметы, которыми производится действие, как *резец*. Но как только мы переходим к деноминативам (часто — через адъективную ступень), мы обнаруживаем, что суффикс *-ец* часто сочетается с существительными (прилагательными), имеющими негативное значение, образуя формы, несущие элемент эмфазы или оценочности, главным образом негативной (как *подлец, наглец, стервец, шельмец; поганец, мерзавец, сонливец, сопливец*,

¹⁵ Список этот заведомо не может быть исчерпывающим именно по природе суффикса *-ец* как продуктивного, однако для нас важно то, что в нем учтены и наиболее употребительные современные, и исконные, и редкие слова. Детальная классификация всех слов с этим суффиксом не может быть произведена в рамках данной статьи — ограничимся наблюдениями, существенными для ее предмета. Помимо основных указанных значений суффикса есть и другие, более тонкие, есть и не совсем ясные.

сквернавец, уродец, архаровец). Эта окраска просматривается и в целом ряде отглагольных образований: *лжец, душегубец, кровопивец*; советизмы *выдвиженец, назначенец*; красноречивые матерные *засранец, заебанец, пиздорванец*, и др. Специфичность уже собственно суффикса прекрасно видна и на примере деадъектива *мертвец* vs. *покойник* (при относительной синонимичности прилагательных *мертвый* и *покойный*), и на примере деноминатива *рыдалец*, сегодня употребляемого только иронически (— *Рыдалец ты наш!*).

Что же касается деноминативного употребления суффикса *-ец* как уменьшительного, точнее — «размерно-оценочного»¹⁶, но и ласкательного (*хлебец*), мы бы назвали его псевдопродуктивным, поскольку окказионально он может использоваться в гораздо большем числе случаев, чем учтено в Обратном словаре, но по сравнению с другими уменьшительными суффиксами он также привносит значение интимности, фамильярности, пренебрежения, либо оценки, либо острашения. Так, «Не забудьте Ваш *пакетец*» имеет несколько иной смысл, чем «Не забудьте Ваш *пакетик*» (просто «маленький пакет»), *плакатец, рассказец* явно несут дополнительные коннотации по сравнению с опять-таки небольшими *плакатиком* и *рассказиком*; очевидна разница (не только стилистическая) между *brateц* (часто — фамильярное обращение) и *братик* (*братишка*), между *малец* (слово, употребляемое, кстати, с двумя вариантами ударения) и *мальчик* (*мальш*). Впрочем, и без всякого сравнения с другими формами (и не всегда они имеются) для нас прозрачна специфическая экспрессивная семантика таких слов, как *эпизодец, народец, уродец*. Утвердившаяся в известной мне компании форма уменьшительного имени *Шурец* < Шура соответствовала отношению к номинанту как к неполноценному. В соответствии с обсуждавшейся выше тенденцией к вытеснению суффикса *-ец* как уменьшительного, исконные слова с этим значением (как *brateц, венец, дворец, юнец*, те же *песец* и *конец* и т. д., часть их встречается в пьесе «Потец») составляют весьма небольшую группу — около 30 (7,5% от общего числа и одну пятую слов сокращенного списка), и уже один этот факт придает специфичность и отмеченность суффиксу *-ец* в этой функции.

Еще одно обстоятельство, тем более усиливающее эту специфичность, состоит в том, что дополнительно выделяется еще одна подгруппа: это слова, где суффикс *-ец* несет на себе ударение. Всего слов с ударным суффиксом 115, т. е. из общего числа 403 — около четверти, но из значимого числа 140 их 70%. Их незначительное место в общем списке, включающем множество новых и новейших слов (часто многосложных), отражает современное акцентологическое состояние. Труднее объяснить их заметное место в коротком списке, поскольку исторически гласному *-е-* здесь соответствовал сверхкраткий безударный гласный *-ь-*, чем вызвана беглость гласного в косвенных падежах (одно из немногих слов, где в склонении гласный, в силу скопления предшествующих согласных, сохраняется — это *пиздец*, ср. *мертвец, швец, лжец*). В соответствии с общей тенденцией к передвижению

¹⁶ Земская Е. А. Словообразование как деятельность. М., 1992. С. 246.

ударения к концу слова, в ряде старых слов оно перешло на последний слог (тот же *городец*), в эту же группу входят слова односложные (как *жнец*, *швец*), а также производные от односложных (в женском роде двусложных), как *зубец* (vs. трехсложный *трезубец*) или *рыбец*. Сохранившемуся со старым вариантом ударения (на первом слоге) слову *мОлодец* (сказочный «доброй молодец», в употреблении Цветаевой и др.) противопоставлено популярное оценочное слово *молодЕц* с ударением на последнем. Точно так же *юнец* обозначает не просто юношу, а юношу, который «еще слишком молод», а *гордец* — это некто не столько гордый, сколько горящийся собой либо высокомерный (возможно, суффикс вообще получил оттенок предикативности благодаря преимущественному употреблению в отглагольных существительных). Заметно, как потенциальная дополнительная семантическая нагруженность ударного суффикса актуализируется при искусственном переносе ударения на последний слог. Так, нейтральное, объективное значение слова *красавец* резко меняется в форме *красавЕц*: это уже не тот, кто действительно таковым является, но тот, кто считает себя таковым¹⁷. Специфично и сленговое слово *едунец* (от *едун* — тот, кто [много, постоянно] ест) со значением «аппетит»: «На меня *едунец* напал» (аппетит, по-видимому, чрезмерный или не вовремя). Заметим, наконец, что из упомянутых 30 слов с суффиксом *-ец* как уменьшительным, точнее — деноминативным, 23 приходится на ударные формы.

Суммируя, на фоне специфической семантики, которой суффикс *-ец* обязан своему реликтовому характеру в качестве уменьшительного (или со сходной семантикой), как такового вытесненного по преимуществу другими суффиксами, в ударной позиции его значения принимают более агрессивный характер как следствие сосуществования, а стало быть, и конкуренции, ударной и безударной форм. Ударные формы приобретают признак отмеченности по причинам психофонетического характера, а может быть, и вследствие латентной исторической памяти о миграции ударения (каждый носитель языка знает как минимум две формы слова *молодец*). Все это, вероятно, в той или иной степени ощущал, с его необычайно обостренной языковой интуицией, Введенский.

В свете сказанного, вернемся к структуре слов, вовлеченных в сферу неологизма *потец*. Все они — деноминативы. Структура слова *конец* прозрачна — исторически это уменьшительное от слова *кон* (черта, предел), но как таковое оно в современном языке уже не осознается. Функции суффикса *-ец* — во-первых, конститутивная: он оформляет существительное определенного грамматического класса, как «годное к употреблению»; во-вторых, референтная — он отсылает к слову *конец*, по образцу которого создано новообразование и от которого оно в целом заимствует значение. От суффикса в слове *конец* идентичный суффикс

¹⁷ Наблюдение Т. М. Николаевой, за которое мы ей признательны. Мне же однажды довелось наблюдать, как в разговоре по-русски грузин, желая выразить крайнюю степень осуждения, повторял слово *мерзавЕц* с ударением на суффиксе, очевидно уловив его экспрессивные возможности в этой позиции.

в слове *потец* принимает, опять-таки, не собственно уменьшительное значение (сегодня, повторим, потерянное), а его дифференциальные признаки: специфичность, экспрессивность, оценочность, присущую ударной форме фасциативность.

Слово *потец* образовано по модели перечисленных выше слов, однако его корневая часть имеет собственную семантику. Поначалу суффикс создает иллюзию, что это закономерное и реально существующее уменьшительное от слова *пот*, настолько сильную, что издатель искал его по словарям, а хранитель словарной картотеки, забыв собственную предубежденность, немедленно отождествила его как таковое (хотя слово, не будь оно образовано по модели *здец / конец, могло бы нести ударение и на первом слоге, как *brateц*, как *хлебец*). Но не говоря о том, что слово — неологизм, что его «словарное» значение не соответствует никакому медицинскому факту, что оно не известно, как ожидалось, в обряде и фольклоре (обстоятельства, для поэзии не релевантные), вся фабула произведения выстроена таким образом, что обнаруживается, что *потец* — это либо не только уменьшительное, означающее «холодный пот, выступающий на лбу умершего» (в этом случае оно послужит метафорой чего-то другого), либо совсем не это уменьшительное (например, в конце части второй авторское пояснение «Вот что такое Потец» отнесено не к «словарному» объяснению, как в первой, а к целой картине, изображающей, в частности, посмертную метаморфозу отца в летающую подушку — «пот + душ(к)у»? — Лекманов).

Автор надеется, что если его гипотеза об источниках *потец* и не поддается внешней верификации, то приведенные данные и соображения, во-первых, о сближающейся эсхатологической семантике сопутствующих слов, во-вторых, об особом статусе и об особой семантике суффикса *-ец*, в том числе в более агрессивной ударной форме, могут способствовать прояснению мотивировок этого поразительного неологизма.

«ЗДРАВСТВУЙ, БОРЯ» — «ЗДРАВСТВУЙ, МОРЕ» К ВОПРОСУ О ХЛЕБНИКОВСКИХ ИСТОЧНИКАХ У ОБЭРИУТОВ*

Мне хотелось бы предварить эти небольшие заметки одним необычным и дорогим для меня воспоминанием, непосредственно связанным с Р. О. Якобсоном и относящимся к области, которую можно определить как «лингвopsихологический аспект языковой интерференции». В 1980 г. десятилетиями складывавшийся в сознании московских и петербургских филологов «миф о Якобсоне», столь же многоаспектный, сколь и внушительный (любопытно было бы составить список сопутствующих ключевых слов — от «Алягрова» и «заумного языка» до основного инструментария современной лингвистики и поэтики), — в последний раз реализовался его последним приездом в Москву. Н. И. Харджиев попросил меня отвезти его к Роману Осиповичу в гостиницу, а через несколько часов я уже летел вместе с ним на конгресс «по бессознательному» в Тбилиси: оказалось, что гостеприимные грузинские хозяева зафрахтовали целый самолет. И вот, когда мы уселись на наши места и стюардесса с легким грузинским акцентом стала, как водится, перечислять условия полета, Роман Осипович вдруг произнес: «Как приятен грузинский акцент в русском языке», а заметив мое недоумение, добавил: «Он мне напоминает Лазаревский институт, Лазаревскую гимназию...»

Вопрос о хлебниковском контексте обэриутской поэзии до сих пор изучался, как ни странно, преимущественно окказионально¹; гораздо более очевидный, нежели у Введенского, хлебниковский контекст в некоторых произведениях Хармса отчасти выявлен в посвященной анализу «Лапы» статье А. Герасимовой

* Материалы международного конгресса «100 лет Роману Якобсону». М., 1996. С. 215—217.

¹ Некоторый разрозненный материал содержится в комментариях к изданиям: *Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. М.: Гилея, 1993; *Хармс Д.* Собр. произведений. Т. 1—4. Бремен: K-Press, 1978—1986; Поэты группы ОБЭРИУ. Л., 1994. (Библиотека поэта.)

и А. Никитаева². Известно, что Хармс, чей круг чтения несомненно отличался, по сравнению с Введенским, большей систематичностью, изучал выходившие в 1928—1933 гг. тома Собрания сочинений Хлебникова; на обострение его внимания к Хлебникову не могла не повлиять и дружба с Н. И. Харджиевым. Хлебников, которого Хармс декларативно провозгласил своим учителем³, является персонажем его поэзии («Лапа»), насыщенной, кроме того, многочисленными хлебниковскими реминисценциями; не будет преувеличением определить поэзию Хармса как «постхлебниковскую» *par excellence*.

Гораздо более сложным представляется вопрос о хлебниковском влиянии применительно к поэзии и поэтике Введенского, ориентированной преимущественно на логико-семантический эксперимент. В этой связи мы хотели бы обратить внимание на одну неявную хлебниковскую аллюзию в поэме «Кругом возможно Бог», введенную в характерный для этого произведения «сюрреалистический» контекст, однако сохраняющий причудливую смысловую связь с источником.

В своем «запредельном хождении» или посмертном странствии центральный персонаж поэмы Фомин заходит — по-видимому, без приглашения — на вечеринку к некоему Стирkobрееву, которого он приветствует по имени: *Здравствуй, Боря*, на что тот отвечает ему: *Здравствуй, море*. Подобные абсурдирующие рифмы чрезвычайно характерны для Введенского; несколькими строками выше, отвечая на телефонные звонки, тот же Стирkobреев на свои вопросы «Кто говорит?» и «Кто это? Петр Ильич?» получает соответственно ответы «Метеорит» и «Нет. Это я. Паралич» — тот и другой в дальнейшем материализуются в качестве гостей и принимают участие в действии. Кроме того, вся сцена насыщена разнообразными причудливыми именами-отчествами, в том числе производными от существительных, от женских имен и т. д. (*Нина Картиновна, Мария Натальевна* и т. п.).

При этом следует заметить, что мотивы моря, морской стихии, с их традиционной метафизической семантикой, связанной с понятиями «беспредельности» и «запредельности», не только чрезвычайно часто встречаются в поэзии Введенского, но и являются сюжетообразующими для двух его произведений, посвященных «выяснению значения» моря и введенных в эсхатологический контекст («Значение моря», «Кончина моря»⁴; их вариацией представляются «Вопросы к морю» Заболоцкого⁵).

Обращение «Здравствуй, море» не только вызывает смятение у незваного гостя, который в панике начинает искать в себе соответствующие признаки (*Если я*

² Герасимова А., Никитаев А. «Лапа» Д. Хармса // Театр. 1991. № 11. [Примечание 2017 г.: Укажем новейшую книгу, третий раздел которой, «Писательская практика Хармса», целиком посвящен «Лапе»: Лада Панова. «Мнимое сиротство. Хлебников и Хармс в контексте русского и европейского модернизма». М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. С. 375—491.]

³ См.: Введенский А. Полн. собр. соч. Приложение VII. № 32. Т. 2. С. 151.

⁴ Там же. № 15, 16. Т. I. С. 116—122.

⁵ Поэты группы ОБЭРИУ. № 136. С. 360.

море, где мои волны и т. д.), но и представляется ему чрезвычайно обидным и требующим мести. Между тем на его вторичное обращение к хозяину — *Я напомню, Боря, что мне негде сесть* — тот снова отвечает ему тем же обращением, но уже подчеркнуто грубо: *Эй, ты, море, сядь под елью*. Гость и хозяин затевают дуэль, секундантами которой становятся два других самозванца — паралич и метеорит. Перед сражением дуэлянты обмениваются строфами, носящими черты архаического прения, сопровождающего эпические сцены поединка⁶, однако в диффамации из уст Стирковбреева продолжает преобладать морская тематика (*Кто скажет здравствуй ручке каюты?; Ты дохлая рыба, иди в свою воду*).

Нам представляется, что непосредственным источником обоих обращений к незваному гостю — «море» является поэма Хлебникова «Ночной обыск», опубликованная в первом томе Собрания, вышедшем в 1928 г. (с. 252). Сюжетом поэмы является производимый матросами обыск, в процессе которого они *убивают* «белого зверя» — сына старухи. Здесь это слово употребляется и как обращение к матросам (*стой, море; топаям, море, закрутим усы; смейся, море, гуляй, море; — Море! море! он согласен* — ср. *Морские гости, Гость моря*), и в самоидентифицирующих фрагментах (*Ты нас — море — не морочь; Это море может, эту милость может море оказать*), и метафорических описаниях (*нынче море разгулялось, море расходилось; Море разливанное, море-ноздри рваные* и т. д.). Подтверждением включенности этого произведения в круг потенциальных обэриутских источников является навеянный им неоконченный драматический фрагмент Хармса «Ночный обыск», сюжетом которого является стычка двух матросов по поводу летящей по небу «перекладины креста» с ее христологической символикой, которую один из них хочет расстрелять⁷. Этот отрывок, относящийся к 1930 г., написан годом раньше, чем поэма «Кругом возможно Бог», завершающаяся грандиозной эсхатологической панорамой, одним из элементов которой, просматривающимся за введенным абсурдирующей рифмой характерным обращением, является летящий орел, держащий «в кулаке» икону — «на ней был Бог».

Представляется, что источник к персонажу поэмы «Кругом возможно Бог» интересен не только как еще одно свидетельство интереса обэриутов к Хлебникову; не менее интересны и развитие сопряженных мотивов в широком обэриутском контексте, и трансформации, которым подвергаются эти мотивы.

⁶ Другой пример — аналогичный словесный поединок в «Сражении двух богатырей» из «Елизаветы Бам» Хармса.

⁷ Поэты группы ОБЭРИУ. № 259. С. 528.

3. ПОЭЗИЯ И ЖИВОПИСЬ

ПОЭЗИЯ И ЖИВОПИСЬ: СЛУЧАЙ ОБЭРИУТОВ*

1

Прежде чем перейти к нашей теме, позволим себе высказать несколько соображений общего характера.

Представляется, что, наряду с другими формами первобытного синкретизма (Веселовский, Фрейденберг), связи поэтического слова с изображением восходят к глубокой архаике: их следует постулировать по поводу древнейших наскальных и скульптурных изображений (40—50 тыс. лет до Р. Х.) как магической визуализации словесного ритуала. Красноречивым свидетельством подобных связей служат космогонические изображения на шаманских бубнах и множество фактов из области музыкального фольклора¹. В историческое время эти связи уже реально прослеживаются, начиная с древнейших образцов древневосточного искусства, развивавшегося начиная с IV тыс. до Р. Х., от древнейших развернутых пластических иллюстраций к древневосточным эпосам и до средневековых фресковых росписей на евангельские тексты или акафистов. Те же связи, в сущности, лежат в основе всех письменностей, развивавшихся из пиктографии до иероглифики, а впоследствии

* Эпоха «остранения». Русский формализм и современное гуманитарное знание. Сб. трудов Международного конгресса к 100-летию русской формальной школы в гуманитарных науках (Москва, 25—29 августа 2013). М.: НЛЮ, 2017. (Научное приложение; Вып. CLXIV.) С. 361—384. — Этой теме была посвящена наша небольшая статья [Мейлах 1992]. Об обширных материалах относительно связей обэриутов с Малевичем, опубликованных в нашем издании Введенского, см. ниже, в разделе 3. В настоящей работе мы продолжаем развивать приведенные ранее положения, дополняя их новыми разработками и материалами. Не так давно чрезвычайно информативная и содержательная статья была издана Корнелией Ичин [Ичин 2012: 152—191], однако автор фокусирует внимание преимущественно на связях обэриутов с художниками, иллюстрировавшими их детские книги, что не всегда имело художественную основу, а объяснялось особенностями того времени, когда обэриуты имели возможность издавать только стихи для детей.

¹ См., в частности: [Ермакова 1995] или же ряд статей в сб. [Музыка и ритуал 2004].

и алфавита. Собственно же мотив соотношения поэзии и изобразительного искусства был осмыслен в античности. «О славе афинян» Плутарх цитирует в «Моралиях» высказывание лирического поэта Симонида Кеосского (первая пол. V в.), сочинявшего, в частности, дифирамбические гимны для дионисийских празднеств: «живопись — это молчащая поэзия, поэзия — говорящая живопись» (Plut. Moralia 25, «De Gloria Atheniensium», III, 346f—347c), отсюда ренессансные формулы *pictura loquens* и *muta poesis*. Лукиан Самосатский называет Гомера «лучшим из всех художников» (Luc. Sam. Imagines, 8), а формула *Ut pictura poesis* («поэзия как картина») из «Поэтического искусства» Горация (Нор. *Ars Poetica*, V, 361—365) оставалась популярной с эпохи Возрождения и до Эзры Паунда. В более конкретном смысле, еще в античности зарождается жанр экфрасиса.

Известен ключевой тезис феноменального знатока русского и мирового авангарда двадцатого века Н. И. Харджиева, согласно которому поэзия футуризма вышла из живописи [Харджиев 1940; idem, 1970; idem, s. a.; idem, 1997; idem, 2006].

В данном контексте наше упоминание архаических корней соотношения между словесным и изобразительными искусствами приобретает значение в связи с тем, что искусство авангарда имеет тенденцию обнажать и актуализировать древнейшие модели, которые в свернутом виде поэзия хранит тысячелетиями. Вслед за Хлебниковым и Каменским, Терентьевым и Ильяздом обэриуты прибегают к зауми, порождение которой следует механизмам, общим с заклинаниями, с магическими или шаманскими текстами: их *raison d'être* — **поиски остранных** способов выражения, отличающих их от повседневной речи как условия для общения с потусторонним. На заумном (фонетически стилизованном под древнееврейский) языке у Хармса выразится Бог («Мечь», ср. «Боги» Хлебникова), говорят мистические персонажи («История сыдыр апрр»), а длинное заумное заклинание (под прозаически советизированным названием «Главнабор») возвращает персонажа драмы-мистерии «Лапа» с неба обратно на землю. Мифопоэтическими мотивами насыщена поэзия Введенского [Мейлах 1990: 36—38], а в рамках первого объединения, куда он вместе с Хармсом входил в 1925 г. (еще в составе возглавлявшегося Александром Туфановым «Ордена заумников DSO», см. ниже), они называют себя *чинарями*, едва ли, впрочем, понимая, что этимология этого слова та же, что и слова *поэзия*. Сегодня сравнение заумной поэзии с беспредметной живописью звучит трюизмом, однако отнюдь не тривиально звучало описание поэзии обэриутов в выдержанной во враждебных тонах статье по поводу их вечера в Доме печати осенью 1927 г.: «бессмысленные строки, интонационно ритмические, орнаментальные пятна звукового супрематизма, понять которые — невозможно в силу их заумного задания» [Толмачёв 1927; перепечатано: Введенский 1993, 2: 144] (ср., в обратной перспективе, *мазков бесцельное собрание* в экфрасистическом стихотворении Бахтерева «Знакомый художник» (1935), которое отталкивается от супрематической живописи Малевича и его учеников — см. ниже).

Даже если упомянутый тезис Н. И. Харджиева, согласно которому поэзия футуризма вышла из живописи, относится преимущественно к периоду становления русского футуризма, то и в постфутуристическом творчестве обэриутов, начиная еще с дообэриутского времени, также наблюдается множество живых связей с изобразительным искусством². Так, Введенский еще в 1923 г. сотрудничал с группой художников в фонологической лаборатории при ГИНХУКе (Институте художественной культуры), руководимой поэтом-заумником старшего поколения Игорем Терентьевым, вместе с которым они читали художникам заумные «ряды слов», стараясь установить соответствие между текстами и их живописным выражением (возможно, какое-то отношение к этому имеет несколько более поздняя запись в записных книжках Даниила Хармса: «писали вещь — ряды»). Итогом подобных опытов явились, по-видимому, «таблицы речезвуков» Бориса Эндера, вошедшие в книгу А. Туфанова «К зауми» [Туфанов 1924], которые, в свою очередь, следует соотносить с таблицами М. В. Матюшина, иллюстрирующими цветовые изменения в русле его идеи «органической культуры».

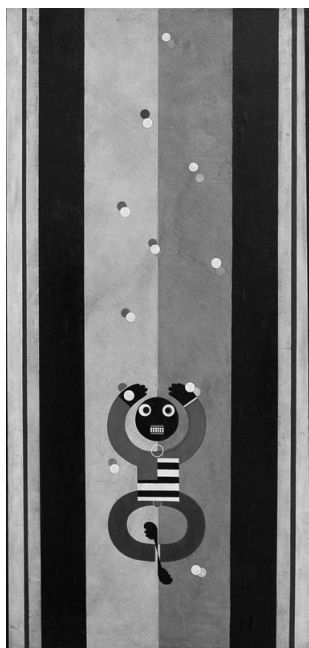
Творческими установками Михаила Матюшина и его школы «Зорвед» (теория расширенного до 360° восприятия пространства, «затылочного зрения» [Харджиев 1977: 159—187]; ср. заумное стихотворение Хармса того времени «Полька затылки» и позднейший мотив окна, открывающегося на голове персонажей — «Хню», «На смерть Казимира Малевича») была в большой мере инспирирована разрабатывавшаяся Туфановым программа упомянутого «Ордена заумников DSO»³. На «соприкосновения» «Ордена заумников» с группой «Зорвед» через художника Бориса Эндера указывал сам Туфанов в том же, только что цитированном письме. Эндер и Матюшин также сотрудничали с ГИНХУКом, где последний возглавлял Отдел органической культуры. Как и Малевич, как и Мансуров, Эндер сам писал заумные стихи.

2

Особо следует сказать о биографических и творческих связях обэриутов с «классиками авангарда» — прежде всего с Малевичем (см. ниже), его учениками и соратниками разных поколений, в т. ч. с Верой Ермолаевой и Львом Юдиным (о чем ниже

² Подобные связи наблюдались и в искусстве французского авангарда: обширный материал представлен в двух недавно вышедших томах — [Livres d'artiste 2013] и [Paroles peintes 2015].

³ «“Орден заумников” в Ленинграде возник после моего выступления в Ленинградском отделении Союза Поэтов в марте 1925 г. ... DSO — значение заумное: при ослаблении вещественных преград /D/ лучевое устремление /S/ в века при расширенном восприятии пространства и времени /O/. В ядро группы входят трое: я, Хармс и Вигилянский: Хармс и Вигилянский — ученики, постоянно работающие в моей студии», — пишет Туфанов в многократно цитировавшемся письме к неизвестному собирателю материалов о литературных группировках 20-х гг. См. также [Мейлах 1992: 17—19; Никольская 1987; Туфанов 1991].



Ил. 1. Павел Мансуров.
Американский житель.
Середина 20-х гг.
(раздел 2)

в связи с плакатом ОБЭРИУ). Хармс был дружен с заведовавшим Экспериментальным отделом ГИНХУКа П. Мансуровым (1896—1983): описывая интерьер комнаты Хармса, Вс. Петров вспоминает его «отличный портрет, написанный Мансуровым, старинную литографию, изображающую усатого полковника времен Николая I, и беспредметную картину в духе Малевича, черную с красным, про которую Хармс говорил, что она выражает суть жизни. Эта картина была написана тоже Мансуровым» [Петров 1990: 193] — речь идет, несомненно, о его картине «Американский житель» (ныне в Русском музее, ил. 1)⁴. После конфликта Мансурова с властью, подвергшей ГИНХУК разгрому, ему удалось, под предлогом сопровождения выставки, уехать в 1929 г. в Италию, потом во Францию, увезя с собой произведения обэриутов, перечисленные в записных книжках Хармса: «один печатный лист текстов Введенского, один — Дойвбера Левина, один — Вагинова и Заболоцкого и два — Бахтерева и Хармса», однако они не сохранились. Из Франции он по очевидным причинам уже не вернулся. В Париже Мансуров, по совету Маяковского, познакомился и сблизился с Робером и Соней Делоне, однако всю жизнь продолжал разрабатывать собственный стиль беспредметной живописи на вертикальных липовых досках. В архиве

Мансурова, хранящемся в галерее Сапоне в Ницце, есть издание нашего двухтомного издания Введенского с пометками художника. В 1995 г. в Музее современного искусства Ниццы, затем в петербургском Русском музее состоялась большая ретроспективная выставка с каталогом этого художника.

Из «филоновцев» обэриуты в особенности дружили с Татьяной Глебовой и Алисой Порет, написавшей о Хармсе воспоминания в присущем ей стиле *causerie mondaine*, несколько неадекватно отвергнутые его близкими [Порет 1980; 1989; 2012; 2013: 46—50, 62]; у Хармса имеется о Порет множество дневниковых записей (выдержки — [Порет 2013: 88—94]). Та и другая написали портрет Хармса — Глебова в 30-е гг., Порет, по фотографиям и, конечно, по памяти, уже после войны. В начале 1930-х гг. несколько фотографов — П. Моккиевский, А. Великанов, А. Шретер — снимали с участием Глебовой и Порет серии фотографий в старинном жанре «живых картин» по мотивам произведений живописи, а также

⁴ «Американский житель» — стеклянный чертик, плавающий в запаянной пробирке: игрушка, которой забавлялись на Вербной неделе.

театральных спектаклей и фильмов; в нескольких из них участвовал Хармс [Порет 2013: 39—90, ил. 2—3]. Единственный полномасштабный обэриутский вечер проходил одновременно с выставкой в Доме печати работ мастерской Филонова (МАИ — Мастерская аналитического искусства); сохранилось, в частности, гигантское совместное панно, разрезанное художницами на две половины: «Тюрьма», или «Мопр», Глебовой и «Люмпен-пролетариат» (название Филонова), или «Нищие и беспризорники», Порет (первая — в Музее Тиссен-Борнемисса, Мадрид; вторая, пройдя через несколько аукционов, осела, насколько известно, в московском частном собрании⁵, ил. 4). Вместе с филоновцем (до того прошедшим «витебскую школу», а в поздние годы замечательно разрабатывавшим библейские мотивы) Соломоном Гершовым и двумя другими молодыми художниками, Еленой Сафоновой и Борисом Эрбштейном (оба — ученики Петрова-Водкина; последний проведет остаток жизни в лагерях и в изгнании), Введенский и Хармс были в 1932 г. в курской ссылке (рассказ С. М. Гершова об этом записан: [Гершов, s. a.]). Еще один филоновец — Павел Кондратьев — стал адресатом и персонажем стихов Хармса — пародийной басни «Однажды господин Кондратьев / попал в американский шкаф для платьев» и стихотворения «Знак при помощи глаза» (1933). Глубоко оригинальный художник, в поздние годы Кондратьев некоторое время сотрудничал с так называемой новопетергофской школой (по месту жительства художников Владимира Стерлигова и его жены, соученицы Кондратьева по МАИ — Глебовой), противопоставившей супрематизму — принцип кривой, а квадрату Малевича — купол и чашу. Художники этого круга иллюстрировали детские книги обэриутов, которыми и те, и другие зарабатывали на жизнь. Что же касается самого мэтра — Филонова, — отношение к нему Хармса лучше всего выражено в строках его позднейшего стихотворения «Скажу тебе по совести, как делается наша мысль...» (28 июня 1931):

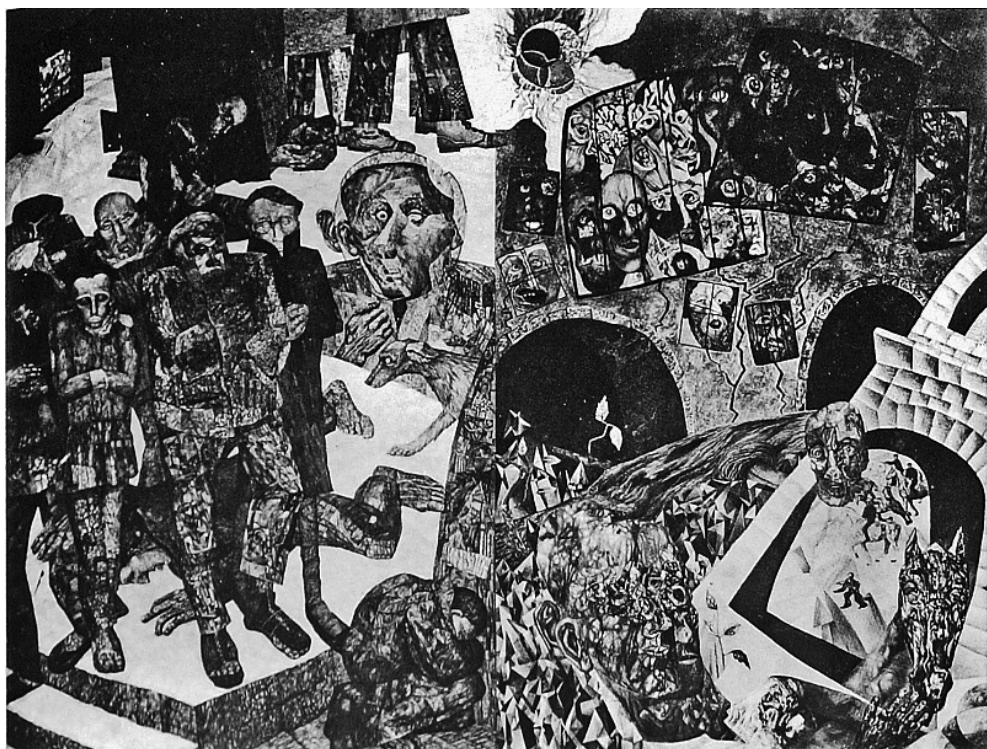
Ученые наблюдают из года в год
Пути и влияния циклонов,
До сих пор не смея гадать, будет ли к вечеру дождь.
И я полагаю, что даже Павел Николаевич Филонов
Имеет больше власти над тучами.

Конечно, обэриуты были знакомы с В. В. Лебедевым (1891—1967), в десятки годы участвовавшим в авангардном «Союзе молодежи», а в начале двадцатых — в «Объединении новых течений в искусстве»; до 1933 г. он был художественным

⁵ См. [Порет 2013: 104—105]. Подобная судьба постигла и другую совместную работу художниц под названием «Дом в разрезе» (1931), — забавно, что сама картина также была ими разрезана на две принадлежащие каждой из них половины, из которых сохранилась только глебовская, находящаяся в Ярославском художественном музее. Воспроизведения этой части картины, сопровождаемые обширными материалами, имеются в Интернете: https://vk.com/wall25409648_36719; <http://domvrazreze.ru>



*Ил. 2. Неравный брак. Даниил Хармс и Татьяна Глебова;
Даниил Хармс и Алиса Порет (раздел 2)*



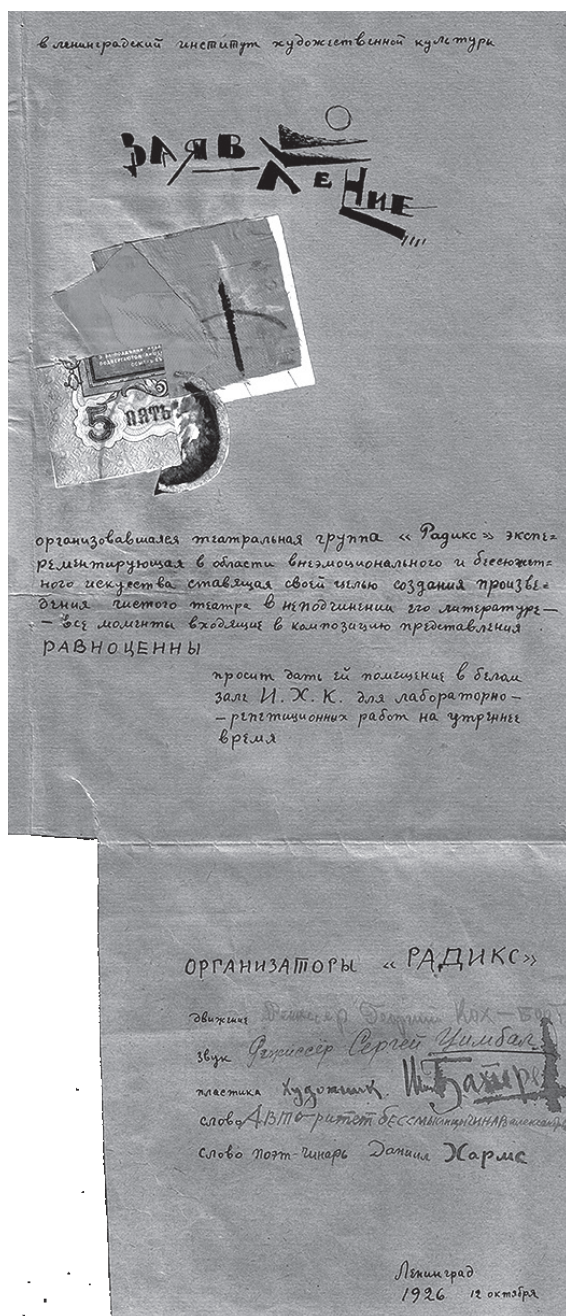
Ил. 3. Алиса Порет. Люмпен-пролетариат (Нищие и беспризорники);
Татьяна Глебова. «Тюрьма» (Мопр), 1927 (раздел 2)

редактором Детского сектора Госиздата, где печатались обэриуты. Но имя «худ. Лебедева», наряду с «худ. Акимовым» и «палеховскими мастерами», стоит в известном списке Хармса из его записных книжек, озаглавленном «Вот что плохо» (<1935>; Лебедева он мог не любить за вторичность его живописи, Акимова — за стилизаторство и излом).

Среди художников — друзей Хармса назовем также художницу по фарфору Рене О'Кеннель-Михайловскую (1891—1981), по происхождению — ирландку, парижанку, ученицу, а с 1912 по 1917 г. вторую жену Ивана Билибина; в записных книжках Хармса она фигурирует как Frau René [Мейлах 2006; О'Кеннель-Михайловская 1970].

Буквально каждый из обэриутов (кроме Введенского) посвятил по стихотворению всеми любимому Петру Соколову (а Хармс и Заболоцкий даже воспели его в своих стихах)⁶. В записной книжке Хармс 16 марта 1931 г. отметил: «Сидел

⁶ Соколов несколько раз подвергался репрессиям, и большая часть его произведений погибла. Этот художник был недавно буквально воскрешен благодаря недавней выставке в московской галерее Э. Галева и одновременно изданной книге [Соколов 2013].



Ил. 4. Заявление участников театра «Радикс» Казимиру Малевичу (раздел 3)

у П. И. Соколова, он писал с меня портрет». К тому же времени относится стихотворение Хармса «Короткая молния пролетела над кучей снега»:

Тут же открылось окно
и выглянул Хармс
а Николай Макарович и Соколов
прошли разговаривая о волшебных цветах и числах.
Тут же прошел дух бревна Заболоцкий
читая книгу Сквороды
за ним шел позвякивая Скалдин
и мысли его бороды
звенели...
.....
а Соколов молчал давно
уйдя вперед фигурой.
А Николай Макарыч хмурый
писал вопросы на бумаге
а Заболоцкий ехал в колымаге
на брюхе лежа
а над медведем Скалдиным
летал орел по имени Сережа.

Если в этом стихотворении рядом упоминаются Соколов, Заболоцкий и «Николай Макарович» / «Николай Макарыч» Олейников, то «красавец Соколов» присутствует также в вариантах небольшой поэмы Заболоцкого, герой которых носит имя Лодейников (имя персонажа не только навеяно именем Олейникова — обоих поэтов объединял интерес к, условно говоря, «натурфилософии жестокости», столь ярко выразившийся в этой поэме). Высказывалось соображение, что *Хню* — персонаж индивидуальной мифологии Хармса, героиня двух его стихотворений, «Хню» и «Вода и Хню», оба того же 1931 г., навеян висевшей у него картиной Соколова «Лесная дева», но это может относиться и к мифологии хармсоведения. Небольшая поэма «Лесная дева» есть у Хлебникова, но, так или иначе, образность и мотивы первого из них близки к «Лодейникову» Заболоцкого. Вероятно, к Соколову обращены и строки Хармса «милый мой человек по имени Петр» и «отойди от меня Пётр, отойди от меня человек по имени Пётр, отойди от меня мастер Петр» из позднейшего стихотворения Хармса «Колесо радости жена» (1933).

Оперирование понятиями, относящимися к изобразительному ряду, в высшей степени характерно для Заболоцкого, чья поэзия обнаруживает влияние различных художественных школ, прежде всего любимых им Филонова и Брейгеля. Стихотворение «Офорт» из «Столбцов» (1927) — своеобразная вариация на тему известной строки А. К. Толстого «Князь Курбский от царского гнева бежал» — как бы «описывает» некий рисунок в духе Шагала. Столь же живописно и изображение бегущего коня с удвоенным числом ног («Движение»), что напоминает картины

Бурлюка японского цикла, запечатлевающего серию последовательных движений персонажа в пространстве («Жница»). Любопытно, что и в своих теоретических построениях, вошедших в обзорную декларацию, Заболоцкий пользуется художественной терминологией, обычно применяемой к кубистической живописи или к филоновскому анализу. Так, он говорит о разбрасывании Введенским предмета — на части, действия — на составные, а о его лирике как о средстве «сдвинуть предмет в поле нового художественного восприятия». В особенности же это относится к его автометаописанию: «Н. Заболоцкий — поэт голых конкретных фигур, придвинутых вплотную к глазам зрителя. Слушать и читать его следует более глазами и пальцами, нежели ушами...» Это перекликается с упоминавшимся самоименованием Хармса заумного периода как «чинарь-взиральник», направления же, объединившего его с Введенским — как «Взирь Заумь», «Школа Чинарей Взирь Зауми» (таковы титульные названия тетрадей стихов, поданных Хармсом для вступления в Союз поэтов в 1925—1926 гг. [Жаккар, Устинов 1991]).

Связи поэзии Заболоцкого с живописью изучались еще в шестидесятые годы В. Альфонсовым [Альфонсов 1966/2006], а совсем недавно появилась интересная публикация И. Лоцилова с воспроизведением книжечки, содержащей одиннадцать «ксений» — шуточных экспромтов Заболоцкого, посвященных Г. Д. Левитиной и иллюстрированных тем же Петром Соколовым [Соколов 2013: 138—146].

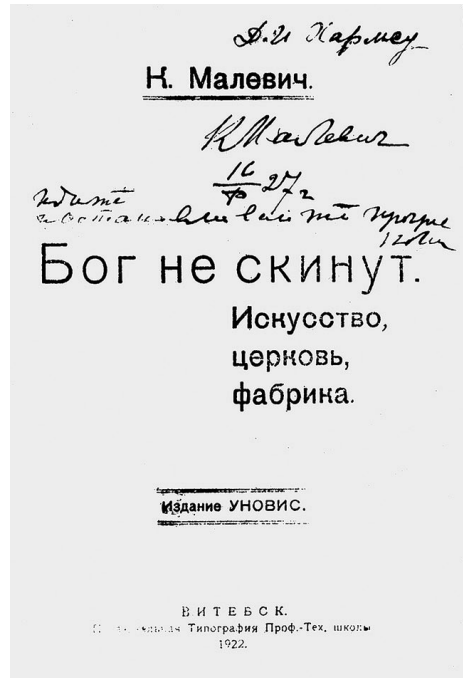
3

Но важнейшим для обэриутов и в особенности для Хармса было сближение с Малевичем, восходящее к 1926 г. Их отношения продолжались до самой смерти художника, а на его похоронах Хармс прочитал свое стихотворение «На смерть Казимира Малевича», которое было затем возложено на его «супрематический гроб». Обширные материалы об отношениях обэриутов с художником содержатся в изданном нами Собрании сочинений Введенского [Мейлах 1991, 1: 19—22], в том числе в специально тому посвященном *Приложении VI* [Введенский 1991, 2: 127—134]. Это последнее Приложение, целиком посвященное истории организованного чинарями театра «Радикс», включает, в частности, рассказы участников об обращении к Малевичу с просьбой предоставить им в ГИНХУКе помещение для репетиций коллективной пьесы «Моя мама вся в часах», каковую просьбу Малевич удовлетворил, и различные документы, в частности поданное Малевичу заявление-коллаж «в супрематическом стиле» (ЛГАЛИ. Ф. 4340 (ГИНХУК). Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 2; 9), а также протокол заседания, на котором оно рассматривалось.

Еще в 1980 г. нами была опубликована, а в 1988 г., затем в 1999 г. воспроизведена дарственная надпись Малевича на подаренной 16 февраля 1927 г. Хармсу и сохранившейся в его архиве книге художника «Бог не скинут» — «Д. И. Хармсу К. Малевич. 18 ф<еврля> 27. Идите и останавливайте прогресс» (ил. 5) [Малевич 1921; Введенский 1980, 1: XXX, примеч. 50; Хармс 1984—1988, 4: 225;

1999: 30] (в скобках заметим, что весной 2004 г. обэриутским спектаклем с этим названием Театр на Таганке отметил свой сорокалетний юбилей). Тогда дедикация представлялась лишь одним из парадоксов Малевича, и только публикация в новом веке его теоретических сочинений прояснила его глубинное значение. В трактате «Искусство» Малевич пишет: «...благо на земле можно достигнуть лишь при одном условии — это остановить мысль, остановить прогресс, остановить культуру. Только при этих условиях мы преградим дорогу уходящему каждый день от нас будущему, мы остановим появление вождей, собирающихся вести народ в обетованные земли, через прогресс или по обещанию Бога и его указаниям» [Малевич 2001: 255]. В примечании к этому пассажу, части сложного философского, социального и эстетического построения, А. Шатских приводит и приведенную дедикацию Хармсу, и подобную же, но более развернутую, сделанную пятью годами раньше (в апреле 1922 г. в Витебске) дарственную надпись Илье Чашнику, художнику, учившемуся у Шагала и немного у Эль Лисицкого, но ставшему одним из наиболее последовательным супрематистов: «Идите и останавливайте культуру. И. Чашнику. Культуре как верблюду трудно перелезть через ушко иглы, ибо она стремится умом, разумом и смыслом пройти в то, что не имеет ни разума, ни смысла, ни ума. Разумный или умный не войдет в безумного. К. Малевич. Витебск апрель 1922 г.» [Там же: примеч. 57]. Спустя два дня после полученного подарка Хармс пишет посвященное Малевичу стихотворение «Искушение», своего рода «сборный» экфрасис живописи Малевича: героини, напоминающие крестьянок великого художника и наделенные *многогранными руками*, существуют *в перспективе*, точнее, в нескольких измерениях, в одном из которых, периодически исчезая, они передвигаются в пограничном пространстве между интерьером и улицей.

На протяжении всех этих лет Хармс буквально одержим идеей созданию союза, который объединил бы все левые силы искусства в Ленинграде, и он, конечно, не мог недооценивать значения участия Малевича в таком союзе. Не оставляет он



Ил. 5. Дедикация Казимира Малевича Хармсу на его книге «Бог не скинут» (раздел 3)

мысли об объединении «всех левых сил в искусстве» и после закрытия ГИНХУКа в 1926 г., сигналом к которому явилась напечатанная в «Ленинградской правде» от 10 июня погромная статья автора с «говорящей фамилией» Серый, с не менее красноречивым названием «Монастырь на госснабжении». Несмотря на катастрофические события, Хармс вместе со своими товарищами ведет переговоры с Малевичем, который, согласно его же записи в декабре того же года под заголовком «Беседа с К. С. Малевичем», дает «Абсолютное согласие на вступление в нашу организацию». «Протокол» этих переговоров в тех же записных книжках Хармса отличается странной смесью бюрократизма (обсуждение количества членов в каждом из трех разрядов, или оснований для членства во втором из них, и одновременно — вопрос о «верховой власти») и игрового начала (в самом начале — обмен абсурдными фразами: «Сколько очков под Зайцем» — «мы: «Грамофон плавает некрасиво») [Введенский 1991, 2: 140].

Год спустя в тех же записных книжках Хармса мы находим «Повестку дня» заседания обэриутов в Доме печати 23 ноября 1927 г., включающую «доклад о текущих делах» (по-видимому, его собственный), первый пункт которого гласит: «1) Выработка принципов, объединяющих поэтов и художников». А в первой же фразе «Манифеста ОБЭРИУ», напечатанного в «Афишах Дома печати» в январе 1928 г. (№ 2), утверждается: «ОБЭРИУ (Объединение Реального Искусства), работающее при Доме печати, объединяет работников всех видов искусства, принимающих его художественную программу и осуществляющих ее в своем творчестве. ОБЭРИУ делится на 4 секции: литературную, изобразительную, театральную и кино». Видимо, потому, что группы художников с их непримиримыми противоречиями вовсе не стремились объединяться, пришлось добавить следующую, спасительную, фразу: «Изобразительная секция ведет работу экспериментальным путем, остальные секции демонстрируются на вечерах, постановках и в печати». Далее говорится, что «в настоящее время ОБЭРИУ ведет работу по организации музыкальной секции» (с этой последней было еще меньше успеха, хотя через Я. С. Друскина обэриуты имели связь с хорошо осведомленным М. С. Друскиным, его братом, секретарем Ленинградской Ассоциации современной музыки, просуществовавшей, однако, всего два года — с 1926 по 1928 г. По крайней мере, для спектакля «Моя мама вся в часах» Друскин предложил использовать музыку композиторов французской «Шестерки», а музыку для спектакля «Елизавета Бам» сочинил его соученик по Питершуле — Павел Вульфус). В списках приглашенных на вечер «Три левых часа» — имена Малевича, Матюшина, Мансурова и Филонова. Наряду с ними и ранее упомянутыми Ермолаевой и Юдиным, списки также включают имена Лебедева, Соколова, Суетина, Стерлигова [Мейлах 1987: 189].

Наконец, упоминавшийся в начале настоящей статьи проект сборника «Ванна Архимеда» с участием формалистов также включал материалы о живописи (в том числе учеников Малевича из ГИНХУКа) и графике которая должна была быть представлена (Филонов и Заболоцкий), а рубрика «Об искусстве» — «запад-

ные корреспонденции Малевича», который в то время совершал поездку в Польшу и Германию. Тем временем Малевич пишет К. И. Рождественскому из Варшавы: «Дорогой Рождественский, необходимо Вам найти чинарей и сказать им, чтобы они собрали свои стихотворения. Я хочу связать их с польскими поэтами...»⁷. А 22 ноября 1932 г., вскоре после возвращения из ссылки, Хармс записывает: «В воскресенье я был утром с Введенским на выставке всех художников⁸. Я там уже второй раз, и по-прежнему нравится мне только Малевич. И так отвратительны круговцы!»⁹

Здесь уместно упомянуть, что в годы становления ОБЭРИУ (1926—1929) его будущие участники не могли не соприкоснуться, в той или иной мере, со школой формализма и ее представителями¹⁰. Из ключевых моментов напомним, что списки книг в записных книжках Хармса 1925-го включают труды Шкловского, Тынянова, Эйхенбаума; в следующем году он посещал лекции на Высших курсах искусствознания (ВГКИ) при Институте истории искусств (кстати, соседствующих с ИНХУКом (Институтом художественной культуры), с которым обэриуты были тесно связаны и где проходили репетиции предобэриутского театра «Радикс» (см. ниже). В записных книжках Хармса сохранился план сборника «Радикс», теоретический отдел которого включает статью Шкловского о Хлебникове (в числе участников названы также Н. Л. Степанов, Б. Я. Бухштаб, Л. Я. Гинзбург). Напомним также, что в 1927 г. обэриуты (тогда еще — будущие) встречались в том же Институте истории искусств с формалистами и читали им свои произведения 28 марта 1927 г. состоялось скандальное, в традициях футуризма, выступление Введенского и Хармса, называвших тогда себя чинарями, на заседании литературного кружка Института истории искусств. наконец, в 1929 г. планировалось издание сборника «Ванна Архимеда» с участием тех и других. Хармс особенно ценил отношения с Б. М. Эйхенбаумом — именно последний был, наряду с Хармсом, инициатором этого несостоявшегося издания, его имя, вместе с именем Н. Л. Степанова, мы встречаем в списке приглашенных на обэриутский вечер «Три левых часа» (1928) в списке особо перечислены приглашенные участвовать в диспуте — среди них в рубрике «Литература» названы Степанов и Эйхенбаум¹¹. Идеи, общие с теорией и поэтикой формализма, легко отыскать в «Манифесте ОБЭРИУ», но они, что называется, давно уже «носились в воздухе». Наконец, в составлявшемся Хармсом в мае 1929 г. проекте сборника «Ванна Архимеда» в разделе «Проза» обозначены: «1. Каверин <...> 5. Тынянов. 6. Шкловский». Участие Тынянова

⁷ Текст письма был предоставлен нам К. И. Рождественским в 1990 г.

⁸ То есть на выставке «Художники РСФСР за XV лет» в Русском музее.

⁹ Общество «Круг художников» 1926—1932, преимущественно официальной направленности, предшествовавшее АХХР (1928—1932).

¹⁰ Подробности о связях и отношениях обэриутов с формалистами см.: *Мейлах М.* «Дверь в поэзию открыта...» // [Введенский 1993, 1: 22]; [Кобринский 2008—2009: гл. 4].

¹¹ См.: *Мейлах М. Б.* О «Елизавете Бам» Даниила Хармса (предыстория, история постановки, пьеса, текст) // *Stanford Slavic Studios*. 1987. Vol. 1. P. 189.

в этом разделе подтверждается относящимся к тому же времени письмом В. А. Каверина к Л. Я. Гинзбург в Москву, с добавлением: «В отделе критики лица, Вам отлично известные. Они (вместе с Вами) думают написать “Обозрение российской словесности за 1929 год”. Кроме того, будут участвовать Бор. Мих. <Эйхенбаум>, Юр. Ник. (Тынянов) и Виктор Борисович (Шкловский), к которому за этим делом просим мы Вас обратиться»¹². Есть основания полагать, что общение с этими людьми, которых Хармс хотел привлечь для сотрудничества в достаточно «левых» начинаниях, продолжалось и в тридцатые годы, когда о подобных начинаниях не могло уже быть речи.

4

Хармс, Бахтерев и Заболоцкий, который некоторое время учился у Филонова, были хорошими рисовальщиками (именно Бахтерев был автором «супрематического» коллажа на упоминавшемся заявлении Малевичу). Существует множество рисунков Хармса — от наиболее ранних, сопровождавшихся экфрастическими подписями на немецком языке, выполненными готическим шрифтом, и до позднейших — сегодня они изданы отдельной книгой [Рисунки Хармса 2006]. О любопытных опытах совместного или, по крайней мере, инспирированного Хармсом рисования рассказывает Алиса Порет [Порет 1980: 357; Гершов, s. a].

Заболоцкий, по восходящим к концу двадцатых годов воспоминаниям М. Синельникова, ему однажды заявил, что «свои стихи следует уважать. Переписывать их красиво», подкрепив свое утверждение демонстрацией нескольких «аккуратно сшитых им тетрадей. Хорошая бумага. Каллиграфический почерк. Все написано не чернилами, а тушью — текст черной, а начальные буквы красной. Это напоминало старинные рукописи» [Синельников 1984: 105–106]. Хармс украшал свои рукописи шрифтовыми каллиграммами в традиции футуристов, какие мы находим в их изданиях (например, книги Василия Каменского, Ильязда, Игоря Тереньтева) или на кубистических полотнах Ивана Пуни или Малевича (одна из таких каллиграмм — стихотворение «Ноты вижу вижу мрак» — стояла за стеклом в книжном шкафу, в котором Я. С. Друскин хранил архив ОБЭРИУ: ил. 6). В той же футуристической традиции исполнена печатная афиша того же вечера ОБЭРИУ «Три левых часа» в Доме печати, состоявшегося 24 января 1928 г. (ил. 7; афиша эта, сохранившимся в семье С. Цимбала, хранится ныне в петербургском Музее Ахматовой). О том, как готовилась афиша, вспоминает участник ОБЭРИУ, поэт Игорь Бахтерев:

Если бы не слаженные действия квартета: Заболоцкий — Хармс — Разумовский — Бахтерев, печатная афиша, да еще выпущенная двойным тиражом, вообще бы не появилась на рекламных стендах. Вместе с типографщиками мы, к их удивлению, выбрали вышедшие из употребления, однако красивые шрифты, вместе размещали текст,

¹² Гинзбург Л. Заболоцкий конца двадцатых годов [1984: 146].



Ил. 6. Хармс.
Каллиграмма стихотворения
«Ноты вижу вижу мрак»
(раздел 4)

Фонтанка, 21. **ВО ВТОРНИК**
24 января 1928 г.

ДОМ ПЕЧАТИ

В ПОРЯДКЕ ПОЯВЛЕНИЯ ТОЛЬКО ПО СРЕДСТВУ

ТЕАТРАЛИЗОВАННЫЙ ОБЭРИУТОВ

ТРИ ЛЕВЫХ ЧАСОВ

ОБЭРИУ—Обединение Реального Искусства.
Литература—ИЗО—КИНО—ТЕАТР.

Первый час. Вступление. Декларация Обэриу. Декларация Литературной Секции.
К. К. Вагинов Н. Ядровская
Продает Н. Заболоцкий Игр. Бахтерев
Стихи: Дима Хармс А. Введенский К

Второй час. Будет показано театральное представление
ЕЛИЗАВЕТА БАМ Текст Д. М. Хармса
Декларация и поэзия. И. Бахтерев.
Актрисы: Сабина, Барановская, Ветлицкая, Гера, Шварцман.

В ТРИ ЧАСА СРАЖЕНИЕ ДВУХ БОГАТЫРЕЙ
Текст: Александр Блок. Музыка: Александр Блок. Режиссер: Александр Блок.
Место: Обшар.

Третий час. Будет разыграно о путях кино—Александр Разумовский.
Кинематограф. Будет показан **ФИЛЬМ № 1-мяСОРУБКА**
Работы Александра Разумовского и Клементы Шварца.
В программе: **ДЖАЗ** Меланья Вурманова. Клементы Шварца. Меланья Вурманова.
«СРЯТЫЙ» Меланья Вурманова. Клементы Шварца. Меланья Вурманова.
Телевизионный вечер: Е. Пелин. Буржуазно-демократический вечер: И. Бахтерев. Юрий Салье.

ДИСПУТ ведет Обэриут Сергей Цимбал. который будет выразиться
о литературе не в то же время темы и красочности.
Начало в 7 1/2 час. веч. Готовьтесь к постановке
Цена билетов от 40 коп. до 2 руб. **КИНО** ПОСЛАНО БУДУ. **ЗОЛОТЫЕ РУССКИЕ**
Число Д. М. Хармса 90.

Ил. 7. Афиша обэриутского вечера
«Три левых часа» в Доме печати
28 января 1928 г.
(раздел 4)

даже вмешивались в дела расклейщиков: по предложению Николая, помещали по две афиши рядом — одна как полагается, другая — перевёрнутая [Бахтерев 1984: 93].

В записных книжках Хармса содержится перечень адресатов, которым была отправлена (или, скорее, должна была быть отправлена) афиша: Госиздат, Публичная библиотека, университет, книжные магазины, филармония, редакции, клубы и издательства, Союз поэтов; Промбанк, Севзапторг, Северосоюз, Губфин (последние — в поисках меценатов?). Сокращенный текст афиши был дважды опубликован в «Красной газете» (вечерний выпуск): № 21 и 23, 22 и 24 января 1928 г. (второй раз в перевернутом виде).

Помимо афиши, был также сделан недошедший до нас — словами того же Бахтерева — «впечатляющий плакат, сделанный по просьбе Заблоцкого художниками ГИНХУКа Верой Ермолаевой и Юдиным» (соратница и ученик Малевича с витебских времен, участника УНОВИСа — «Утвердителей нового искусства»); первая, находясь в Карлаге, в 1937 г. была приговорена к расстрелу и, по рассказу художника В. В. Стерлигова, вместе с партией заключенных была погружена «на баржу, плывшую по Аральскому морю, и всех высадили на каком-то песчаном острове» [Авангард... 1989], второй погиб в 1941 г. в первом же бою под Ленинградом). Оба были приглашены Хармсом на заседание ОБЭРИУ, намеченное еще на 24 декабря, однако сам плакат, по-видимому, по настоянию Заблоцкого, которому Юдин симпатизировал, был сделан перед самым вечером «Три левых часа». Вот как описывает работу над плакатом в своем дневнике Лев Юдин:

23 января 1928. <...> В это воскресенье (20 января. — *М. М.*) не поехал (в Сосновку. — *И. Карасик*) из-за плаката Обэриу.

Вот это событие! Впервые моя форма, моя собственная форма, которая была дана не по обязанности, а с любовью — вошла в жизнь и оказалась на высоте.

Очень приятно.

Приятно то, что сделали вещь просто, без мук и выдумывания. Опустили руку в карман, вытащили монетку и заплатили.

Белый снег.

Вчера показывал Бахтереву. <...> Куда тебе уловить хоть сотую часть того, что в этих листочках есть.

Того, что из них будет.

<...> Приятно работать с ВМ (*В. М. Ермолаевой*. — *М. М.*). Она отличный работник. Быстро, спокойно, без шума и драм. Полная противоположность мне.

Мы с ней хорошо сработались и понимаем друг друга с полуслова. <...>

Завтра вечер Обэриу.

Жду с нетерпением — пойду с удовольствием — уйду?

В Заблоцкого я влюбляюсь. Приятный малый. Он надежнее всех их.

P. S. Сегодня специально по морозу и ветру бегал смотреть, как выглядит наш плакат. Оказывается, эти черти еще не выпались его поставить.

Отзыв Терентьева:

— «Культурно и нагло.

То, что надо».

В точку. Но это со стороны зрителя. А делался так же просто и радостно, как и все¹³.

Плакат этот был установлен в день спектакля близ Дома печати, помещавшегося в Шуваловском дворце на Фонтанке — на Аничковом мосту, на углу набережной Фонтанки и Невского.

Причина всеобщего внимания к нему объяснялась не изыском шрифта, а блестящей композиционной находкой, — продолжает Бахтерев. — Плакат выглядел небольшой вырезкой из огромного, вернее сказать, исполинского плаката. Естественно, что на такую «вырезку» могли попасть только отдельные буквы-великаны, только обрывки многометровых слов. Они-то и служили фоном для наших афиш, казавшихся крохотными листочками [Бахтерев 1984].

И. Карасик комментирует, что «подобный прием “невмещающихся слов” использован в шрифтовом листе Юдина, хранящемся в ГТГ (РС-5764)», и что «Рождественский писал позднее, что плакат Юдина был сделан в “кубистических” традициях» [Рождественский 2006: 124]. По поводу же упоминаемого Юдиным несохранившегося «Белого снега» И. Карасик цитирует письмо К. И. Рождественского к М. А. Гороховой от 9 августа 1962 г.: «Я вспоминаю его плакаты. У него есть книжка — называется, кажется, “Белый снег”. Она не издана. Это станковая книжка. Это серия гуашей размером книж[ным]. Там есть листы “Белый снег” или ритм букв на черном фоне — белые буквы даны, кажется, наклонно. Лев увеличил эту страницу до метров 4 и на их фоне наклеил афишу — о спектакле, кажется, Терентьева». — Здесь Рождественский ошибся — видимо, потому, что незадолго до вечера «Три левых часа» (в апреле 1927 г.) в том же Доме печати Игорь Терентьев осуществил скандальную постановку «Ревизора» с декорациями учеников филоновской школы. Добавим, что на обэриутском вечере использовались знаменитые шкафы из этого спектакля (на одном из них восседал Хармс, читая стихи). Заметим попутно, что именно эта постановка, показанная в Москве в новой редакции в 1928 г., послужила материалом для пародийного описания спектакля «Женитьба» в романе Ильфа и Петрова «Двенадцать стульев».

В письме Заболоцкого Юдину от 28 июня 1929 г. тот просит сделать обложку к его «Столбцам» в духе описанного плаката к обэриутскому вечеру, с пояснением: «с виду будто бы ничего особенного, а приглядишься — и открывается совершенно новое дело» [Заболоцкий 1983—1984, III: 307]. По воспоминаниям Рождественского, «обложка Юдина была сделана в том же принципе: на белом поле стояло короткое, плотное, как из камня, монолитное слово “Столбцы”» [Рождественский 2006].

¹³ ОР ГРМ ф. 205, ед. хр. 5, л. 5, л. 5 об., л. 8—9 (выписки любезно предоставлены А. Марочкиной в 2005 г. и уточнены И. Карасик, подготовившей дневники Юдина к публикации [Юдин 2017: 183—186], ранее частично опубликованы И. Карасик [Карасик 2010: 234], которую цитирует К. Ичин (см. примеч. 2). См. также [Ермолаева 2009: 56].

Однако обложка Юдина не была принята издательством, как и проект Ермолаевой, в отличие от юдинского сохраненный Т. Б. Казанской (Русский музей, инв. № РС—12356, см. воспроизведение [Ермолаева 2008: 91, кат. № 168]): «здесь основной упор был сделан не на шрифт, а на воплощение образа города, который служил бы фоном поэзии Заболоцкого» [Рождественский, *ibid.*]. Об отношении Заболоцкого к проекту Юдина красноречиво свидетельствуют воспоминания того же Рождественского: «Заболоцкий подарил Юдину книгу с надписью: “Да здравствуют Столбцы № 1!”» [Там же], возможно тем самым обозначая свое — авторское — отношение к обложке изданного сборника, сделанной художником М. А. Кирнарским [Лошилов, Галеев 2013: 155]. Самому же Рождественскому принадлежит карандашный портрет Введенского конца 20-х гг., хранящийся в семье художника [Рождественский 2006: 530].

Наконец, Клементий Минц, кратковременный участник ОБЭРИУ, где он вместе с Александром Разумовским представлял эфемерную киносекцию, говорит в своих воспоминаниях еще об одной акции:

В один из вечеров на Невском проспекте, по соседству с Хармсом, прогуливался и автор этих строк, в ту пору встретивший еще только свою двадцатую весну. Он гулял в качестве живой рекламы. На нем было надето пальто — треугольник из холста на деревянных распорках, исписанного — вдоль и поперек — надписями... Все это привлекало внимание любопытных. Они старались прочесть все, что было написано на рекламном пальто. Я сейчас не помню всего, но кое-что осталось в памяти:

$2 \times 2 = 5$

Обэриуты — новый отряд революционного искусства!

Мы вам не пироги!

Придя в наш театр, забудьте все то, что вы привыкли видеть во всех театрах!

Поэзия — это не манная каша!

Кино — это десятая муза, а не паразит литературы и живописи!

Мы не паразиты литературы и живописи!

Мы обэриуты, а не писатели-сезонники!

Не поставщики сезонной литературы!

И еще раз на углу пальто, красными буквами: $2 \times 2 = 5!$

[Минц 2001]¹⁴.

Сценическое же оформление поставленной для этого вечера пьесы Хармса «Елизавета Бам» первоначально должен был делать художник Анатолий Каплан, чьи воспоминания об этом были посмертно опубликованы лишь в 1990, затем в 2003 г. [Сурис, 2003, 123—124], однако осуществил его Бахтерев с помощниками [Мейлах 1987: 181—183], возможно лишь продолжив работу, начатую Капланом:

¹⁴ См. о К. Минце и А. Разумовском: Шубинский В. Другая жизнь других обэриутов // Русская жизнь за 13 февраля 2013 г. URL: http://newkamera.de/shubinskij/vsh_o50.html

академические мэтры, по-видимому Г. С. Верейский или А. А. Рылов, не рекомендовали молодому художнику участвовать в левом начинании. До этого, в 1926 г., Бахтерев, согласно тем же его воспоминаниям, «делал эскизы будущего оформления» предобэриутского спектакля театра «Радикс» «Моя мама вся в часах» [Бахтерев 1984]. Что же касается Каплана, то много он позже вспоминал: «позднее, в своей работе художника-графика, я всегда ощущал... “дыхание” условно-реального искусства моих друзей-обэриутов, в частности, своеобразного поэтического мира стихов Д. Хармса, Н. Заболоцкого, А. Введенского» [Сурис 2003: 123—124].

В этой статье мы могли лишь кратко коснуться некоторых аспектов и фактов отношений обэриутов с художниками. Здесь нет возможности специально остановиться ни на сравнении обэриутской поэтики с художественными тенденциями современного им изобразительного искусства, ни, например, — более частный случай — на обэриутских экфразисах (выше упоминалось стихотворение Хармса как метаописания живописи Малевича, см. ниже о стихотворении Бахтерева «Знакомый художник»). Заметим только, что и здесь обэриуты имели предшественников в традиции русского футуризма, как, например, Хлебникова с его стихотворением «Татлин, тайновидец лопастей» (1916), восходящим к контррельефам художника. Отметим, однако, своеобразную, условно говоря, «живописность» многих произведений Введенского, вписывающуюся в эстетический контекст современного ему изобразительного искусства и достигающую вершины, кажется, в знаменитой «Элегии»:

Осматривая гор вершины,
Их бесконечные аршины,
Вином налитые кувшины,
Весь мир, как снег, прекрасный,
Я видел горные потоки,
Я видел бури взор жестокий,
И ветер мирный и высокий,
И смерти час напрасный.

То же можно сказать об описании комнаты в «Некотором количестве разговоров» (Разговор о воспоминании событий): «Тогда я сказал: (я помню) по тому шкапу ходил, посвистывая, конюх, и (я помню) на том комодe шумел прекрасными вершинами могучий лес цветов, и (я помню) под стулом журчащий фонтан, а под кроватью широкий дворец»; свидетелями же всего этого являются «картины и статуи и музыка». С острающей мотивировкой (обыгрывая многозначность слова, обозначающего и произведение живописи, и часть действия пьесы, и нечто увиденное) Введенский вводит в свои произведения различные «картины» — таковы ремарки в пьесе «Елка у Ивановых»: «На первой картине нарисована ванна» (в которой далее купаются дети), «на восьмой картине нарисован суд» (который действительно в этой картине происходит), «картина девятая... изображает события, которые происходят за шесть лет до моего рождения» (об *изображениях*

смерти, о ее чудачествах задумывается персонаж «Последнего разговора» Введенского¹⁵). В пьесе же «Очевидец и крыса» так описывается сцена убийства:

Все вбежали в постороннюю комнату и увидели следующую картину. Поперек третьего стола стояла следующая картина. Представьте себе стол и на нем следующую картину.

Воззясь на картину,
Грудецкий держал
В руке как картину
Кровавый кинжал.

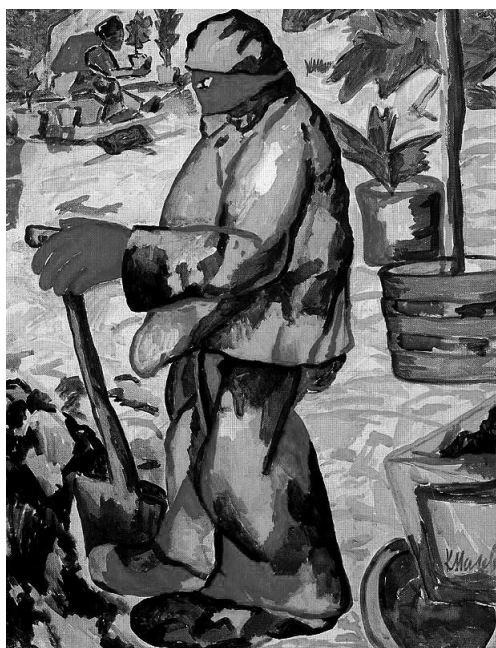
Если слово *картина* обыгрывается Введенским исходя из его многозначности, то слово *статуя* — исходя из его этимологического значения как чего-то неподвижного: вокруг *статуй* происходит «бегство в комнате» в пятом «Разговоре»; *стоит, опершись на статую*, и сам *обращается в статую* герой последнего произведения Введенского «Где. Когда».

Как рефлексы современной ему живописи выглядят такие описания Хармса из рассказов в цикле «Случаи», как: «Круглов нарисовал даму с кнутом в руках и сошел с ума» или «Лето. Письменный стол. Направо дверь. На стене картина. На картине нарисована лошадь, а в зубах у лошади цыган». Живописно-сюрреалистический облик воспетой Хармсом Подруги-музы, с буквами, цифрами и кругами, источенными на ее лице жуками-точильщиками, приводит на память живопись Магритта.

Автометаописанием «поэтики нанизывания» Игоря Бахтерева может в известном смысле служить строка *мазков бесцельное собрание* в стихотворении «Знакомый художник» (1935), которое отталкивается от супрематической живописи Малевича и его учеников (ил. 5). Стихотворение это, по-видимому, отчасти навеяно «крестьянскими» холстами Малевича начала 1910-х гг., задающими сквозной мотив «грубости» и «шершавости» — того, что упоминаемый в стихотворении ученик художника В. В. Стерлигов называл «шершавой эстетикой». Садовника, изображенного на холсте, *создал сундук* («младший брат» обэриутского *шкафа*, слово, со времен хармсовского *пейте кашу и сундук*, также весьма употребительное у обэриутов); и то и другое слова могут служить метафорой расширения художественного пространства *на плоскости утраченной квадрата*, то есть холста, на котором художник создает двумерное изображение (ил. 8). Координаты поэзии Бахтерева — преимущественно пространственные.

Садовник из этого стихотворения заставляет вспомнить по крайней мере две позднейшие картины Малевича — «Дачник» и «Плотник» (ил. 9); вторая из них (впрочем, дачник тоже наделен пилой и топором) вводит мотив «деревянного»: тут и *обструганный бревенчатый Малевич*, и *подрамники*, которые, словно науку,

¹⁵ См. ниже в статье «Материалы к поэтике Введенского» в этой книге, с. 572.



Ил. 8. Казимир Малевич.
Садовник, 1911 (раздел 5)



Ил. 9. Казимир Малевич.
Плотник, 1927 (раздел 5)

грызут его ученики, подобно тому как *календарь науки* жует садовник. Если садовник в этом стихотворении создан сундуком, женщину, гуляющую над поэтом (еще одна пространственная координата), создал *петух*, которого тоже можно видеть на картине «Дачник». Но предельные смыслы стихотворения, в том числе связанные со временем, отданы зауми.

Библиография

- Авангард, остановленный на бегу / Сост. Е. Ф. Ковтун et al. Л.: Аврора, 1989 (пагинация отсутствует).
- Альфонсов В.* Слова и краски. Очерки из истории творческих связей поэтов и художников. М., 1966 (2-е изд. СПб.: САГА: Азбука-классика, 2006).
- Бахтерев И.* 1984 Когда мы были молодыми (Невыдуманный рассказ) // Воспоминания о Заболоцком. 2-е изд., доп. М., 1984. С. 57—100.
- Введенский А.* Полн. собр. соч. / Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. Т. 1—2. Анн Арбор: Ардис, 1980—1984.
- Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. / Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. Т. 1—2. М.: Гилея, 1993. Т. 1—2.
- Гершов С.* «Быт у нас был жалкий...» // Новый мир. 2006. № 2. С. 121—122. URL: <http://www.d-harms.ru/library/vot-kakoy-harms-vzglyad-sovremennikov4.html>
- Гинзбург Л. Я.* Заболоцкий конца двадцатых годов // Воспоминания о Заболоцком (см.: Бахтерев И.). С. 145—156.
- Ермакова Л. М.* Слово и музыка // *Eadem. Речи богов и песни людей. Ритуально-мифологические истоки японской литературной эстетики.* Сер. «Исследования по фольклору и мифологии Востока». М.: Восточная литература РАН, 1995. С. 185—202.
- Ермолаева В.* Государственный Русский музей: Каталог выставки / Вступ. статья и сост. А. Н. Заинчковская et al. СПб.: Palace edition, 2008.
- Ермолаева В.* 1893—1937 / Сост. А. Заинчковская, И. Галеев; текст и коммент. А. Н. Заинчковской. М.: Галеев Галерея: Скорпион. С. 56.
- Жаккар Ж.-Ф., Устинов А. Б.* Заумник Даниил Хармс: Начало пути // *Wiener slavistischer almanach.* 1991. Bd. 27.
- Ершов Г.* Двойной портрет натурфилософа: Хармс, Заболоцкий // Рисунки Хармса (см. ниже). С. 308—318.
- Ершов Г.* Хармс и Порет: «Опыт с магдебургскими полушариями» // *Ibid.* С. 262—283.
- Заболоцкий Н.* Собр. соч.: В 3 т. / Сост. Е. В. Заболоцкая, Н. Н. Заболоцкий. М., 1983—1984.
- Ичин К.* Поэт и художник: книги для детей А. Введенского // Визуализации литературы. Белград: Филологический факультет, 2012. С. 152—191.
- Карасик И.* Лев Юдин: разноцветные истории // Русский комикс. Сб. статей / Сост. Ю. Александрова, А. Барзаха. М.: НЛЮ, 2010. С. 229—248.
- Кобринский А. А.* Даниил Хармс. ЖЗЛ. М.: Молодая гвардия, 2009. Гл. 4.
- О'Коннель-Михайловская Р.* Художник и человек // Иван Яковлевич Билибин. Л., 1970. С. 149—159.
- Лоцилов И. Галеев И.* Стихотворение Николая Заболоцкого «Дума» (1926): текст и контексты // Новый мир. 2013. № 6. С. 153—159.
- Малевич К.* Бог не скинут. Искусство, церковь, фабрика. Витебск: УНОВИС, 1922.

- Малевич К. Искусство // Малевич К. Черный квадрат. Трактаты и теоретические сочинения / Сост., статья, коммент. А. Шатских. СПб.: Азбука, 2001.
- Мейлах М. «Елизавета Бам» Даниила Хармса. Предыстория, постановка, текст // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1. 1987. P. 163—246.
- Мейлах М. (Mytho)poesis oberiutiana // Пятые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 36—38.
- Мейлах М. Обэриуты и живопись (заметки к теме) // Шестые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; М., 1992. С. 44—47.
- Мейлах М. Даниил Хармс: последний петербургский «денди» (заметки к теме) // Хармс-авангард. Материалы международной научной конференции «Даниил Хармс: авангард в действии и в отмирании. К 100-летию со дня рождения поэта». Белград, 2006. С. 7—29; *Russian Literature LX*. No. 3—4. 1 October — 15 November 2006. P. 411—439.
- Мицк К. Обэриуты. Публикация А. Мицк // *Вопросы литературы*. 2001. № 1. С. 277—294.
- Музыка и ритуал: структура, семантика, специфика. Материалы международной научной конференции / Отв. ред. Г. Б. Сыченко. Новосибирск: Изд-во НГК, 2004.
- Никольская Т. Л. Орден Заумников // *Russian Literature*. XXII (1987). No. 1. С. 85—96 (ошибочно под именем С. Сигея).
- Петров В. «Воспоминания о Хармсе» // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 189—199.
- Порет А. Воспоминания о Данииле Хармсе. Панорама искусств. Вып. 3. М.: Сов. художник, 1980. С. 345—359.
- Порет А. Записки, рисунки, воспоминания. М.: Барбарис, 2012.
- Алиса Ивановна Порет (1902—1984). Живопись, графика, фотоархив, воспоминания / Авт.-сост. И. И. Галеев. М.: Галеев-Галерея, 2013.
- Петр Иванович Соколов (1892—1937). Материалы к биографии, живопись, графика, сценография / Авт.-сост. И. И. Галеев. М.: Галеев-Галерея, 2013.
- Рисунки Хармса / Сост. Ю. С. Александрова. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2006.
- Рожественский К. И. Главы из книги воспоминаний. Встречи // Константин Рожественский. К 100-летию со дня рождения / Авт.-сост. И. А. Вакар, Т. Н. Михиенко. М.: ГТГ, 2006.
- Синельников И. Молодой Заболоцкий // Воспоминания о Заболоцком. 2-е изд., доп. М., 1984.
- Соколов Петр Иванович (1892—1937) // Материалы к биографии, живопись, графика, сценография / Авт.-сост. И. И. Галеев. М.: Галеев-Галерея, 2013.
- Сурис Б. Из воспоминаний Анатолия Каплана // Борис Сурис (авторский сборник). Теория и история искусства, эстетика. СПб.: Искусство России, 2003. С. 123—124.
- Толмачёв Д. Дадаисты в Ленинграде // *Жизнь искусства*. 1927. № 44 (1 ноября). С. 14.
- Туфанов А. «К зауми»: Фоническая музыка и функции согласных фонем. Пг., 1924.
- Туфанов А. Заумный орден // *Ушкүйники* / Сост. Ж.-Ф. Жаккар и Т. Никольская. Berkeley, 1991. (*Berkeley Slavic Specialities. Modern Russian Literature. Culture. Studies and Texts*. Vol. 27.)
- Харджиев Н. И. Маяковский и живопись. М.: Художественная литература, 1940.
- Харджиев Н. И. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970 (в соавт. с В. Трениным).
- Харджиев Н. И. К истории русского авангарда. *The Russian avant-garde* / Послесл. Р. Якобсона. Stockholm: Nylaea Prints.

- Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. / Сост. Р. Дуганов, Ю. Арпишкин, А. Сарабьянов. М., 1997.
- Харджиев Н. И.* От Маяковского до Кручёных. Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцев. М.: Гилея, 2006.
- Хармс Д.* Собрание произведений. Кн. 1—4 / Под ред. М. Мейлаха и Вл. Эрля. Vremem: K-Press, 1978—1988.
- Хармс Д.* Дней катыбр: Избранные стихотворения. Поэмы. Драматические произведения / Под ред. М. Мейлаха и Вл. Эрля. М.: Кайенна: Гилея, 1999.
- Юдин Л.* «Сказать — свое...». Дневники. Документы. Письма. Свидетельства современников / Сост. И. Карасик. М.: Русский авангард (РА), 2017.
- Livre d'artiste.* Выставка книг из собрания Марка Башмакова: каталог выставки. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2013.
- Paroles peintes.* Книги из собрания Марка Башмакова: каталог выставки / М. В. Балан, М. И. Башмаков. СПб.: Изд-во Гос. Эрмитажа, 2015.

4. ИЗ ИСТОРИИ ПОЭТИКИ

ПОЭТИКА ДАНИИЛА ЖУКОВСКОГО (В СОВАВТОРСТВЕ С С. В. ПОЛЯКОВОЙ)*

Среди отечественных работ по поэтике, ставших к настоящему времени классическими, труды Даниила Дмитриевича Жуковского, если бы они были доведены до конца и опубликованы, заняли бы, несомненно, выдающееся место. Его работы не только характеризуются оригинальностью и глубиной анализа, которые накладываются на великолепное знание поэзии, — они интересны и тем, что обнаруживают глубокую связь с авангардной мыслью той эпохи, когда они писались, — философской, психологической и эстетической. В частности, установка на интерпретацию психологии восприятия искусства как переживания, связанного с активацией сознания и преодолением его инертности и пробуждающего одновременно бесконечные ряды значений, позволяет определить поэтику Д. Д. Жуковского как «экзистенциальную», предвосхищающую достижения позднейшей, в том числе новейшей, философии и эстетики.

Даниил Дмитриевич Жуковский родился в 1909 г. в семье Д. Е. Жуковского, переводчика немецких философов (в течение некоторого времени он издавал в Петербурге журнал «Вопросы жизни»), женатого на поэтессе Аделаиде Герцык, которая, как и ее сестра Евгения Казимировна Герцык, была близка к Вячеславу Иванову¹. Семья Жуковских подолгу жила в Крыму (Судак), о котором сохранились воспоминания Д. Д. Жуковского, крайне интересные с точки зрения реконструкции

* Новое литературное обозрение. М., 1993. № 4. С. 27—45. Там же — публ. Т. Н. Жуковской главы «Элементы слова», с. 46—54. [Примеч. 2017 г.: Полная публ. книги «Слово — Образ — Звук» ею же — Филологич. записки. Вып. 32, ч. 2, 1914—1915. С. 393—588.]

¹ В 1910 г. были изданы «Стихотворения» Аделаиды Герцык (изд. А. С. Суворина, СПб.), сохранилось много неизданных более поздних ее стихов, интересных, в частности, в плане метрики. Е. К. Герцык, которая в течение некоторого времени жила на «Башне» у Иванова, оставила интересные воспоминания (Paris, 1973), где Иванову уделено большое место, и очень своеобразную книгу об Эдгаре По. [Примеч. 2017 г.: Ее «Стихи и проза». В 2 т. Опувл.: М.: Возвращение, 1993.]

детской психологии. В Судаче у Жуковских подолгу гостила поэтесса София Парнок, из соседнего Коктебеля нередко приходил Волошин.

Будучи математиком по специальности, Д. Д. Жуковский писал стихи и увлекался вопросами поэтики. В начале и в середине тридцатых годов он занимался разработкой своей собственной теории поэтики². Результаты его исследований вылились в две книги — «Слово — Образ — Звук», которая сохранилась в нескольких редакциях, и «Проблемы ритма»³. Обе книги остались незаконченными, но завершённые их главы позволяют оценить их как интереснейший вклад в теорию литературы и психологию искусства⁴. Книга «Слово — Образ — Звук» составляет, по-видимому, наиболее разработанную часть поэтики Жуковского. Характерно самое название этой книги, вытекающее из общей поэтической концепции

² Нам кажется уместным привести несколько строк из письма его брата Н. Д. Жуковского от 14 сентября 1974 г., проливающего свет на яркую личность этого одаренного человека:

Даниил Дмитриевич... поэзией интересовался с детства, писал стихи немного, знал наизусть не менее полутора-двух тысяч стихотворений... Он с детства писал то воспоминания, то — как ему представляются имена, то описания снов и др. У него была также склонность к математике и физике (у нас много было разговоров о красоте и гармонии математических построений, что нас очень восхищало). В Симферополе он окончил физико-математическое отделение Пед. института в 1930—1931 г. и затем преподавал математику и физику взрослым... Был арестован в 1936 г. в Москве, пропал без вести. После смерти Сталина дело прекращено за отсутствием состава преступления.

Одно время, в возрасте 12—13 лет, у брата было увлечение — он рисовал орнаменты. Сотни листков его орнаментов пропали, к сожалению. Помню, некоторыми восхищался Макс. Волошин... Вообще, все увлечения у брата были очень красочные. В раннем детстве, 5—8 лет, он играл в «арходку», вагон или повозку, двигающуюся по удивительной стране «патанаке», нечто вроде лабиринта. Можно было сидеть у окна «арходки» и без конца рассматривать новые и новые места «патанаки». Он был близок к восприятию тонкого мира...

Вы знаете, что кое-какие его записи сохранились (о детстве, о крымской природе, «вторая гряда»)...

³ Обе книги у Н. Д. Жуковского, которому авторы приносят благодарность за предоставленную им возможность работы с рукописями. Первая из двух работ была набело переписана Жуковским в переплетенную конторскую книгу in folio, сшитую из чистых канцелярских бланков. Заполненная часть книги составляет 183 страницы, тщательно переписанные и изредка дополненные вклейками. Один из ранних вариантов книги, дошедший в виде черновой неполной рукописи, ныне утраченной, принадлежал Н. В. Котрелеву.

⁴ Исходя из того, что идеи Д. Д. Жуковского остались, по-видимому, полностью неизвестными, мы предпочли использовать предоставленный нам объем для изложения дошедших до нас его работ, отложив пока их сравнительное изучение. Таким образом, мы воздерживаемся от последовательного анализа связей теории Жуковского с предшествовавшими отечественными работами по поэтике, так же как от попыток фиксации места ее в истории. Жуковский, несомненно, был хорошо начитан в области новой теории литературы (в дошедших до нас главах он, в частности, цитирует работы Гершензона, Белого, Якубинского, Тьяннова, Эйхенбаума). Однако собственная его теория выходит за пределы «чистой» поэтики, тяготея к синтетической модели восприятия искусства, основанной на новом понимании психологии (что сближает его работы с писавшимися примерно в то же время трудами Л. С. Выготского).

ее автора, отразившейся в уже достаточно нетривиальном определении поэзии, как оно дается в ее начале: «Стихотворение, в отличие от прозаического произведения, есть то, что требует звукового воплощения голосом». Одна из основных особенностей поэтики Жуковского как раз заключается в отказе от традиционной ориентации на определение природы поэзии через ритм (которому, как сказано, посвящена отдельная работа Жуковского) и в последовательной замене ее ориентацией на исследование артикуляционно-акустической материи стиха как основы поэтической семантики. Это положение ведет за собой далекоидущие следствия, намеченные уже в первой главе книги, озаглавленной «Элементы слова».

Определение Жуковским стихотворения как «высшего культа человеческого голоса» стоит в тесной связи с его пониманием поэзии как «восстановления слова», каждый элемент которого имеет смысл. Историю слов естественного языка Жуковский представляет как инволюцию к немотивированным знакам, сопровождающуюся «обеззвучиванием слова», его вырождением до понятий, которые перестают влиять на психику своей звуковой структурой. Такой инволюции, закрепленной не только изобретением письма, но и всей европейской традицией отвлеченного мышления, противопоставлено восстановление в человеческой речи «живых элементов слова, участвующих в звуке и влияющих на нашу психику» (ср. упоминаемую Жуковским аналогию, проводимую Волошиным скорее между поэзией и, например, «руганью», чем между поэзией и прозой). Эти элементы Жуковский распределяет по четырем категориям, обзор которых он начинает, как ни странно, с синтаксиса, понимаемого им как «обратимое превращение интонации в форму словосочетания», «первого фактора строки, напрашивающегося в сознании читателя на звуковое воплощение». Отсюда ясны необычайные возможности поэтического синтаксиса с его двумя основными тенденциями, экзогенной — сглаживающей, приводящей к «стройному однообразию» (здесь, по-видимому, речь идет в первую очередь о параллелизме всех видов) и эндогенной — деформирующей, направленной к «постоянным маленьким революциям в синтаксисе». Вторую категорию составляет фонетика, в интерпретации которой Жуковский исходит из «строгой осмысленности каждого фонетического элемента стиха, участвующего в его ассоциативной сети»⁵. К третьей категории относятся элементы ритма — «совокупности всех периодичностей стиха», выявленной в звуке, наконец, к четвертой — комбинации семантических элементов, составляющих область лексики, которая опять-таки играет в стихе «колоссальную роль в определении его интонации, “заражаясь”, так сказать, ненасытной

⁵ В этой связи Жуковский цитирует известную формулировку Л. Якубинского о звуках стихотворной речи, которые «окрашиваются эмоционально и всплывают в светлое поле сознания» («О звуках стихотворного языка»), но идет в «семантизации» фонетического материала еще дальше. Возможно, что это выражение восходит к французскому *surface de la claire conscience*, например у Пруста: «Достигнет ли это воспоминание, этот миг былого, притянутый подобным ему мигом из такой дальней дали, всколыхнутый, поднятый со дна моей души, — достигнет ли он светлого поля моего сознания? Не ведаю» («В сторону Свана» и в других местах романа).

жаждой звука от остальных звучащих элементов стиха». Таким образом, в звучащей участвуют все эти четыре элемента поэтического слова. По мысли Жуковского, особенность поэзии состоит как раз в том, что она не определяется принципом экономии, используя все средства одновременно, так что один элемент смысла выражается несколькими способами, тогда как в прозе рассмотренные элементы могут «начинать звучать по очереди в целом». Классификация элементов слова на четыре категории, будучи в значительной степени лишь «искусственным дроблением», тем не менее отражает некоторые независимые интенции поэтического развития, которые могут преобладать у различных поэтов или в различные эпохи.

Перечисленные элементы обладают одним общим свойством, а именно — способностью воздействия на психику через ассоциации, причем особенностью их воздействия как элементов стиха является их способность трансформировать заключенные в сознании предметно-понятийные (как бы «охватывающие настоящую жизнь») ассоциации в конкретно-чувственное переживание без предметной конкретизации. Другими словами, «психическое действие каждого элемента слова лучше всего охарактеризовать как какую-то всколыхнувшуюся струну душевной жизни, чувственной взволнованности, — лишь поверхность которой покрывается более или менее шаткой корой предметности», — но которая, однако, поддается исследованию только через посредство этой «предметной коры». Далее, приглядываясь к особенностям ассоциаций стиха, Жуковский отмечает их нестабильность, способность различных элементов ассоциироваться по-разному⁶. В этой связи он проводит любопытную (и отнюдь не тривиальную в эпоху, когда писалась книга) аналогию между словом с его элементами — латентными, спящими, непробужденными «атомами», и семенем, «пребывающим в анабиозе и несущим громадное количество генов — будущих свойств». Подобно тому как в результате скрещения доминантных и рецессивных генов мужской и женской клетки возможны различные варианты соответствующих признаков, за которые данные гены ответственны, — точно так же от того, в какие условия поставлено слово, с какими соседями его «скрестили», будет зависеть, какие «гены» воплотятся в нем, сделаются доминирующими, а какие останутся спящими, как лишние, ненужные поэту в данном случае. «Зеленая лестница законов Менделя вводит нас в круг этих вопросов», — замечает Жуковский.

Итак, «пробужденным геном» Жуковский называет как раз ту «каждый раз новую чувственно-предметную струну душевной жизни», о которой говорилось перед этим. Дальнейшее изложение первой главы организовано в соответствии с категориями генов, отвечающими разобранным элементам «живого слова». Здесь порядок несколько иной: сначала, на примере многочисленных поэтических цитат, разбираются «гены» лексические, причем упор делается на «свои гены», выделяемые во фрагментах, больших чем слово. Переходя к «генам»

⁶ Ср. в этой связи цитированное Жуковским замечание Ю. Тынянова о «слове-хамелеоне», не имеющем определенного значения («Проблема стихотворного языка»).

фонетическим, Жуковский отмечает особую трудность их интерпретации: определяя их, приходится, по его словам, переводить на язык представлений, улавливая и закрепляя понятиями, «весьма шагкую здесь предметную кору ассоциаций». Интерпретация может, однако, вестись с нескольких точек зрения, не только собственно звуковой (т. е. акустической), но и артикуляционной (т. е. непосредственно интонационной); в этой связи Жуковский ссылается на соответствующую интерпретацию Б. М. Эйхенбаумом **звукописи гласных фонем у Ахматовой**⁷ и даже, исходя из формы начертания букв, их графического рисунка. Наконец, многочисленные примеры иллюстрируют понимание Жуковским синтаксических «генов» как в первую очередь ответственных за интонацию.

Отделение простейших элементов слова, подчеркивает Жуковский, является делом исключительно кропотливым и сложным, поскольку членение может осуществляться неоднозначно и идти как угодно далеко; однако сам анализ и наша интуиция должны указывать, до каких пределов дробления можно доходить, не упуская из виду стоящие за «генами» предметные ассоциации. Еще более сложным представляется вопрос о происхождении «генов» или, иначе, вопрос о причинах пробуждения и вообще наличия в элементе данного «гена». «Откуда и как, — спрашивает Жуковский, — попали в слова и в звуки эти семена, готовые так пышно распусться при благоприятных обстоятельствах?» Самый удовлетворительный ответ мы находим в том случае, когда удастся выделить предметную ассоциацию, которая связывает элемент с общим представлением строки. Ограниченный материал дают некоторые, хотя и скудные, научные данные из области физиологии и психологии (область чувственной аналогии ощущений)⁸. Однако следует помнить, что «гены» могут возникать не только как индивидуальные особенности данного элемента, но и как продукт его постоянной связи с иными элементами, как результат переноса свойств одного элемента на другой, совершающегося по принципу как сходства, так и смежности (об этом подробнее см. в следующей главе). Наконец, новые «гены» могут возникать после того, как данный элемент заново прошел через художественное произведение, ибо там, во-первых, весьма интенсивно совершается перегруппировка «генов», как результат приобретения мыслью новых привычек, новых направлений, и, во-вторых, образ художественного произведения «вносит в психику всегда нечто абсолютно новое»⁹.

⁷ Эйхенбаум Б. М. Поэзия Анны Ахматовой. Опыт анализа. Пб., 1923. Некоторая необычная для Жуковского расплывчатость как терминологии, так и мысли в этом разделе извинительна, учитывая путь, который был проделан фонологией со времени Жуковского, и использование ее достижений в области поэтики.

⁸ Это замечание обнаруживает проявление у Жуковского ставшего традиционным со времени формалистов антипсихологизма, хотя и окрашенного в иные тона в его поэтике. Ср. в этой связи примеч. 18.

⁹ Роль заимствования как источника новых «генов» не может быть преувеличена в свете новейших исследований в области поэтики, цитации, шифровки, всякого рода вторичных реминисценций, как одной из универсальных поэтических моделей.

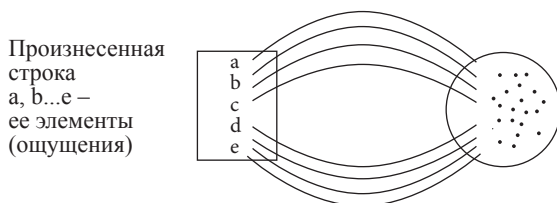
Поэтические «гены», как в заключение первой главы своей книги указывает Жуковский, есть не что иное, как скрытое богатство и сила слова. Если в изолированном слове «гены» присутствуют в «весьма слабой интенсивности», то оживление их осуществляется в творческом акте поэта, который способен их пробуждать «направлением своей внутренней устремленности», «разворачивая пружину своего волевого напряжения и шаг за шагом передавая его стихии слов».

Вторую главу своей книги Жуковский озаглавил «Форма и образ». Первые разделы представляют собой методологическое отступление, посвященное вопросу о «цельности» и «разделенности» в мире природы и психическом мире и связанное с проблемой расчленения на элементы поэтического слова. Опираясь на хорошо знакомые ему новейшие данные естественных наук, особенно физики и квантовой механики, а также на бергсониянскую философию, Жуковский склонен считать «дробление» мира, представление его как некоторой множественности лишь методом дискурсивного сознания, привносящего в познаваемый им мир некоторую имманентную целостность, понятие дискретности. Однако в пределах человеческой психики обе тенденции — к целостному переживанию и к категориальному расчленению в процессе познания — представляются известными реальностями, хотя последняя является свойством только сознания, но не познаваемого им объекта. Переходя отсюда к художественному переживанию, то простое и цельное, что в нем содержится, Жуковский определяет как образ, о котором он говорит как о точке, недостижимой средствами анализа, но в переживании данной. Образ этот при анализирующем разглядывании исчезает, распадаясь на ассоциации (в данном случае — ассоциации стиха), однако поскольку мы их различаем в общем переживании, то они также имеют некоторую психическую реальность и как элементы разделенные.

Первая особенность таких ассоциаций стиха состоит в их взаимной солидарности, которая выражается в том, что каждый элемент имеет смысл лишь постольку, поскольку он либо дополняет общее представление строки, либо принимает ее общую эмоциональную окраску. «Здесь происходит явление, обратное Вавилонскому столпотворению, которое есть обычный факт в наших разрозненных повседневных словах, где каждый элемент слова тянет в иную сторону и потому они не дают в сумме никакого эффекта», — замечает Жуковский. Вторая особенность стиховых ассоциаций заключается, напротив, в их различности, или качественной инаковости: каждая из них примыкает к общему центру, но примыкает с новой стороны, вносит в общее — единое — переживание новый элемент. Если можно говорить здесь о многообразии, то как об особом, лишь непосредственно интуитивно воспринимаемом понятии, которое можно только пытаться определить как «отсутствие всеобщей тождественности». Образ, в момент своего осуществления, включает в себя «все присутствующее в строке, но уже не как элементы» (такая структура образа имеет уже не только психологическое, но и гносеологическое значение).

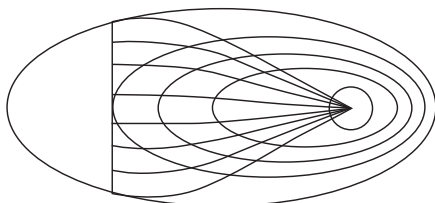
С целью сделать все сказанное более наглядным, автор рекомендует представить ассоциации стиха (как разделенные элементы) в виде пучка нитей, связанных с двух концов. Элементы эти объединены, во-первых, механически

смежностью в строке, и уже эта объединенность играет в восприятии слова огромную роль. Во-вторых, все элементы внутренне солидарны между собой, участвуя в возникновении образа строки. Эта их внутренняя связь организует для нас внешнюю рядоположность, служит ее внутренним оправданием, придает каждому звуку «смысл» и «значение». Так или иначе образ, следовательно, есть тот пункт, где, отправившись от внешнего центра и пройдя различные ассоциативные пути, наша мысль концентрируется снова.



Возникшее представление и образ

Эту схему, поскольку она может быть выделена нами, Жуковский называет *Формой Слова* в грубейшем смысле или *Формой Образа*. Качество образа, как цельности, зависит от нитей, обозначающих предметные ассоциации; выражаясь метафорически, можно сказать, что «каждая из предметностей своей стороной отшлифовывает его и оттачивает». Мир психических разделенностей действительно как бы складывается в некий порядок, образующий «форму, в которой отливается уже само Содержание, как неразложимое». В то же время возникновение образа в этой схеме можно символически обозначить расходящимися из внутреннего узла сферами. Если образ есть точка, возникающая где-то еще глубже, чем представление, то, с другой стороны, это есть сфера, которая как бы начинает расходиться из этой точки. Когда мы отдаемся чувственному восприятию, мы видим, как каждая ассоциация начинает действительно примыкать к самому образу и ее элементы в этот миг уже не суть элементы, а суть тот же образ. Сфера же, в конце концов, охватывает всю форму, включая и ощущения, ибо каждый звук, как ощущение, оказывается неразрывно связан с эмоцией образа, обуславливая собой его внутреннее многообразие. Поэтому не только форму можно представить себе облегающей образ, как содержание: в свою очередь, сам образ объемлет всю форму со всеми ее предметностями.



Есть основания полагать, что подобная схема не является принадлежностью одного только искусства, но имеет сходное значение и при иных психических процессах. В сущности, любая наша а п п е р ц е п ц и я вещи может быть представлена подобным же образом. Каждая апперцепция (сознательное, отчетливое восприятие) есть также «внутреннее оправдание смежности ощущений теми или иными связями».

Ту механическую рядоположность ощущений, которую строит художник, предлагая каждому зрителю или читателю «осмысливать» ее внутренним единством, удобно называть внешней конструкцией (т. е. **речь идет о рядоположности** самых поверхностных элементов сознания). В сущности, только во внешней конструкции и можно установить разделенность элементов, и только она одна и является формой, объемлющей и определяющей образ. Отходя от нее, ассоциации сливаются в неразложимый поток, который символически можно представить уже не отдельными нитями, а неким сплошным конусом или куполом, который «разветвляется на отдельные» лишь у самого основания. «Образ, как новый элемент знания», «творчество есть создание нового» — такие подзаголовки носят следующие разделы второй главы. В нашей психике новые ассоциации могут возникать по принципу сходства и смежности¹⁰. В ассоциации по смежности, представляющей собой лишь новую комбинацию заданных элементов, раскрывается «нетворческое, пассивное начало сознания, его инертность, предпочтение готовых путей». Ассоциация же по сходству есть прежде всего творческий акт с р а в н е н и я, нахождения общего между двумя единичными восприятиями. Он представляет собой некий психический факт, обладающий свойством вневременности — способностью распространяться, объединяя в одно несколько индивидуальных элементов, разбросанных во времени.

Ассоциации по сходству распадаются на два типа соответственно двум типам творчества, которые можно условно определить как «научное» и «художественное». В первом случае объединение двух элементов (или их сходных признаков) осуществляется посредством включения их в общую, заранее существующую идею. Ассоциации такого рода являются одной из необходимых посылок мышления логического и могут быть названы логическими ассоциациями. Новизна здесь преимущественно комбинаторная (ср. анекдот об открытии Ньютоном закона тяготения при виде падающего яблока), и ее творческая ценность определяется большим или меньшим многообразием комбинаций. Качественная инаковость элементов, которые могут вступать в комбинацию, представляется здесь не абсолютной, а относительной и переменной и зависит от состояния нашей психики. В самый момент установления связи эта инаковость начинает в какой-то степени изживаться, уступая место сходству. С другой стороны, могут быть созданы системы, включающие элементы, весьма несходные с точки зрения

¹⁰ Это разграничение, с его далекоидущими следствиями в поэтике Жуковского, может быть сопоставлено со значением этой оппозиции в работах Р. О. Якобсона.

других систем (например, элементы, относящиеся к различным наукам или к далеким отраслям одной науки при достаточном обобщении).

Частным случаем различия такого рода, значение которого возрастает при сопоставлении с методами современной культурной антропологии, представляется случай полярности обоих элементов. Комбинация по сходству полярных элементов воспринимается сознанием как особенно многообразная, таящая особые творческие возможности.

Среди ассоциаций по сходству ассоциации второго рода¹¹ сводятся к случаю, когда общее возникает в самый момент ассоциации, другими словами, заранее данная идея здесь отсутствует¹². Таков механизм всякой художественной мысли, всякого художественного восприятия. Именно таким образом и осуществляется связь между элементами строки стихотворения. «Входя в образ, — замечает Жуковский, — все элементы оказываются связаны помимо всех логических проследимых связей чем-то иным, неразложимо простым и новым». Связь эта не исчерпывается одной чувственностью, но в ней действительно обнаруживается новый элемент знания, которое осуществляется в переживании образа¹³.

Здесь встают вопросы: каков процесс возникновения образа в сознании? Как преодолевается в искусстве пассивное нетворческое начало сознания, его инертность? Другими словами: какими средствами заставляет художник читателя или зрителя пробудить в себе тот или иной образ?

Вопросы эти связаны с проблемой существования образа во времени. По мысли Жуковского, самая сложность строения произведений искусства, трудность их создания говорит о том, что нужно оказать какое-то сложное влияние на нашу психику, чтобы разбудить ее творческие силы. Можно предположить, что элементы, «составляющие» сложное целое, действуют в какой-то последовательности, все более обостряя переживание единства и простоты. Существует, по-видимому, какой-то мгновенно протекающий процесс, в котором все эти влияния как-то располагаются во времени и который претворяет, в конце концов, всю эту сложность в простоту.

Некоторый ключ к проблеме дает представление о форме, как оно дано в приведенном рисунке (см. выше). Обращает на себя внимание ее замечательное свойство, а именно — отсутствие свободных концов ассоциаций: они выходят из одной внешней области и входят все в один внутренний центр, как бы замыкая друг

¹¹ Как указывает Жуковский, в реальности ассоциации того и другого рода выступают в переплетении.

¹² Ср. в этой связи замечания О. Мандельштама о поэзии «наборщиков готового смысла» как лепоззии, высказанные в его «Разговоре о Данте» (М., 1967. С. 48).

¹³ За недостатком места мы вынуждены опустить весьма интересные соображения Жуковского об образе как психическом факте, одновременно единичном, конкретном и мгновенном, с одной стороны, и общем и сверхвременном — с другой. Образ, по мысли Жуковского, лежит в основе всей нашей системы знания и психической жизни.

друга. Это обстоятельство и лежит в основе теории Жуковского о психическом круговом следовании, о котором сейчас пойдет речь.

Говоря о единстве формы, Жуковский имеет в виду единство разделенных в ней элементов, объединяющихся в сложное целое. Психическое же единство, согласно Жуковскому, носит кольцевой, замкнутый характер, будучи основано на возвращении сознания ко всему предыдущему опыту, его воспроизведении, преодолевающим причинную природу линейного времени¹⁴. Это возвращение совершается через посредство «сверхвременной объединяющей идеи данного ощущения как первого общего». Первая, элементарная и основная «творческая монада» души есть в сущности некий «круг, возврат назад, возникший в “безвозвратном”, “беспамятном” временном потоке». Такое замыкание ряда явлений в единый внепространственный (а частично и вневременной) круг есть, как полагает Жуковский, элементарнейший вид того, что называется психическим единством. Примером же такого замыкания может служить не только всякая ассоциация, но и вообще всякая апперцепция ощущений, смежность которых мы внутренне замыкаем теми или иными связями, вносящими структурность, системность в изначальный хаос.

Когда кольцо психического единства становится единством многообразия, продолжает Жуковский, тогда оно вызывает какие-то особые психические действия¹⁵. Всякое осуществление в сознании кругового следования мысли всегда чем-то радует нас, вызывает интерес, волевой порыв, внимание, тем более сильные, чем большее многообразие, т. е. новизну комбинаций, заключает в себе этот круг. Это объясняется тем, что наше сознание есть область единства и что в него вложено врожденное стремление к самообъединению; психическое же круговое следование есть элементарнейший вид психического единства, как бы притягивающий сознание и будящий в нем этот инстинкт. Чем шире поле, охваченное нашим вниманием, тем более творческим является переживание единства. Огромный диапазон, в котором может развиваться этот процесс, несет в себе проблемы субъективных преломлений характеров, индивидуальностей, различных психических состояний и т. д. **Наконец, при многократном повторении данное круговое следование становится все менее действенной психической реальностью, оно автоматизируется и не задерживает больше на себе внимания.**

Интересен анализ процесса чтения, приведенный Жуковским с этих понятий. Уже элементарный круг ассоциаций на пути от звуковых и графических ощущений к представлениям оказывается достаточно заманчивым для гоголевского

¹⁴ Здесь Жуковский, несомненно, подходит к весьма общим моделям сознания, отразившимся, в частности, в универсальной мифологеме «вечного возвращения».

¹⁵ Так, при восприятии идей какого-нибудь писателя, — «чем менее похож будет ход наших рассуждений на ход рассуждений автора, тем более взволнует нас сходжение результатов». Под эту формулировку, указывает Жуковский, за пределами искусства лучше всего подходят системы, которые пытаются объединить наибольшее число явлений (Жуковский приводит примеры из области математики, физики и даже шахмат).

Петрушки из «Мертвых душ», которому «нравилось не то, о чем читал он, но больше само чтение, или, лучше сказать, процесс самого чтения, что вот-де из букв вечно выходит какое-нибудь слово, которое иной раз черт знает что и значит». Однако для более взыскательного читателя в каждом слове-понятии как-то присутствует целый ряд признаков и ряд индивидуальных представлений, включающихся в данное понятие. Эти сопричастующие представления становятся при произнесении соответствующего термина представлениями наготове, из которых «в светлое поле сознания» поднимаются лишь те, которые замыкают данный текст внутренней связью. Наше внимание всегда направляется к тем элементам, которые, дополняя уже данные в сознании, осуществляют психическое кольцо (здесь возможен, однако, огромный диапазон вариаций). Здесь важна мысль Жуковского об иерархии связей в любом, даже самом простом тексте, где их уже неопределенно большое количество¹⁶. В процессе чтения, как, впрочем, даже и в построении логического силлогизма, психическая деятельность не ограничивается элементарным единством как единичным кольцом. Мы всегда имеем дело со множеством замыкающих друг друга связей, с целым лабиринтом, имеющим множество точек пересечения, и чем сложнее, чем запутаннее этот лабиринт, тем он, по-видимому, привлекательнее для нашей мысли. Однако переход к высшему психическому единству, к художественному переживанию, можно представить как выявление среди огромного количества разветвлений и перекрестков двух основных доминирующих точек пересечения, и мы получаем форму, как она представлена на приведенном рисунке.

Форма, как область внутреннего пересечения всех ассоциаций, центр творческих замыканий, приобретает для нашего сознания какое-то особое качество. «Это есть, — говорит Жуковский, — некий чудовищный магнит нашей воли и внимания, или, быть может, точнее, — Мальстром, который заставляет нашу мысль кружиться все сужающимися вокруг какого-то центра кругами». Психическое круговое следование является источником специфической эмоции удовольствия, которая есть эстетическое переживание¹⁷, «являющееся величайшим

¹⁶ Эти идеи Жуковского можно связать с представлениями современной лингвистики об иерархичности смысловых уровней текста. С этих позиций самая степень осмысленности текста может быть описана с точки зрения возникновения и полноты указанных связей.

¹⁷ Здесь Жуковский справедливо указывает, что в восприятии искусства — на собственно эстетические переживания, восходящие к «психическому круговому следованию», накладываются иные мотивы, объясняемые как инстинктами и физиологическими потребностями, так и высшими интеллектуальными и нравственными побуждениями. Хотя подобные мотивы нередко как бы «переносят на себя центр тяжести», их необходимо отграничивать от эстетического переживания. Подобное разграничение имеет длительную историю в истории европейской эстетики, начиная от св. Фомы Аквинского с его высказываниями о незаинтересованном эстетическом наслаждении и кончая эстетикой Канта или Хейзинги. В характерном преломлении это же разделение фигурировало в русской литературной и художественной полемике второй половины XIX в.

двигателем мысли от самых низших проявлений интеллекта почти до самых высших, от упражнений в чтении гоголевского Петрушки до тончайших, удивительнейших логических, математических, шахматных и других построений».

Итак, форма, как высший вид психического единства, несет в себе наиболее интенсивное чувство удовольствия, которое, в конце концов, становится тождественным радости созерцания образа, ибо образ как «цельно-простое» есть продукт этого высшего единства психических раздельностей. Его следует определить как художественное переживание в отличие от эстетического. Уточняя эту несколько необычную перегруппировку терминов, Жуковский указывает, что художественное переживание включает в себя эстетическое как систему элементарных единств, представляя собой как бы высшую его ступень, где оно перерастает в качественно иной фактор¹⁸.

Главы третья и четвертая озаглавлены одинаково — «Процесс восприятия Слова». Первая из них содержит дальнейшую разработку вопроса о процессе возникновения образа, к которому автор уже подошел вплотную в конце предыдущей главы. В первом разделе, носящем подзаголовок «Процесс активации сознания», утверждается, что «каждое элементарное ассоциативное кольцо есть всегда результат творчества того субъекта, в котором оно реализовалось, ибо извне ему может быть преподнесена только внешняя сторона (смежность), которая лишь более или менее облегчит ему построение внутренней замыкающей ассоциации». Можно сказать, что поскольку созерцание образа есть всегда продукт внутреннего, личного творчества, то читатель в этом отношении является таким же творцом, как и поэт (о чем вряд ли приходится говорить), однако несравненно более детерминированным. Как бы то ни было, реконструкция процесса творчества поэта, если это вообще возможно, должна вестись с точки зрения читателя.

Как известно, по своеобразному закону инерции, царящему в психических явлениях, продолжает Жуковский, мысль обычно сочетается лишь в старые, автоматизированные комбинации; для возникновения же новых кольцевых единств нужна какая-то особая психическая сила, иное начало нашей психики¹⁹.

¹⁸ Жуковский делает здесь важное уточнение, замечая, что он специально избегает термина «красота», который наводил бы на неправильную ассоциацию идей, говоря о чем-то абсолютном, о каком-то объекте, который обладает «красотой», между тем как речь должна идти не об объекте, а о переживании как следствии особых психологических комбинаций. Правда, в главе, посвященной исследованию образа с гносеологической точки зрения (оставшейся ненаписанной), Жуковский предполагал, как указано тут же, рассмотреть образ как некий абсолютный объект, подобный платоновской идее, однако совершенно помимо психологического анализа, ибо, как он замечает, «если такое рассмотрение имеет гносеологический смысл, то психологически оно бесцельно».

¹⁹ Нельзя не вспомнить в этой связи ключевую опозовскую концепцию «выведения слова из речевого автоматизма» с вытекающей отсюда теорией «отстранения». Жуковский стремится вскрыть не только художественную специфику приемов, разрушающих автоматизм

То состояние, в котором проявляется действие этой силы, Жуковский предлагает называть творческой активностью сознания. Восприятие образа как высшая ступень творчества есть результат особо высокой творческой активности. Это заключается, по-видимому, в том, что в каждом представлении, ощущении и понятии, на которых сосредоточено внимание, начинает соприисутствовать большее количество элементов, чем обычно. Какая-то скрытая работа, приближающая эти элементы к полю сознания, делающая их «представителями наготове» (см. выше), распространяется несколько шире, чем обычно, начиная охватывать ассоциации все более обширные, извилистые и необычные. Внешне (в поле сознания) это проявляется в том, что благодаря более широкому и многообразному их кругу наше внимание производит более многообразный и оригинальный отбор кольцевых единств. Все сказанное приводит к замечательному выводу: всякое осуществившееся кольцевое единство (если оно несет в себе многообразие) способно разбудить в нас эти творческие силы и создать рассматриваемую активность сознания, обладающую способностью осуществляться в возрастающей последовательности (как мы бы теперь сказали, наподобие цепной реакции). Чем более активизировано сознание, тем с большей интенсивностью происходит самовозрастание на пути восприятия образа, от самых элементарных психических единств к самым высшим, через всю иерархию промежуточных ступеней.

Что же дает тот первый толчок нашей психике, после которого кольцевые единства, ежесекундно работающие в нашем сознании «на холостом ходу», начинают вырастать, возвышаясь до художественных переживаний? Очевидно, художник должен дать тем или иным способом средство для этого первоначального усиления. Жуковский склонен сводить все множество приемов, стимулирующих нарастание творческой активности, к двум общим принципам воздействия внешней конструкции на нашу психику: принципу необычных смежностей и принципу малых воздействий. Остановимся сначала на первом из них.

Принцип необычных смежностей вытекает из свойства обыденного сознания находить в любой смежности внутренние связи, в его априорной уверенности в том, что такие связи можно найти, что новое возможно связать с уже известным, что можно, так сказать, связать «все со всем»²⁰. Эта модель сознания, будучи проявлением его инертности, способна тем не менее оказывать помощь в пробуждении иной, творческой, силы. Необычные смежности рождают импульс интереса, который заключается в предвкушении найти новое, еще не открытое, но априори существующее многообразие, благодаря чему сознание уже несколько активизируется и оказывается способнее совершить более «длинную» и «трудную» связь,

сознания и выводящих его из состояния инертности, но и психические механизмы процесса их восприятия.

²⁰ У. Мазинг иронически называет современного человека, как выраженного носителя этой модели сознания, «wholistic homo loquax».

чем обычно. Дать необычную смежность значит скорейшим путем заставить нашу мысль осуществить новое кольцевое единство²¹.

Давая примеры необычной смежности слов, поэту необходимо помочь читателю сделать первые замыкающие связи, чтобы не успела угаснуть активность мысли, достигнутая самой необычностью смежности. В этих целях он выбирает не слишком «заношенное» слово, которое вдобавок означает неточное, логически неисследованное понятие, ассоциации которого могут действительно оказаться неожиданными; таким путем мысль получит сильный импульс и будет искать все новые и новые связи, что можно проследить на примере:

Тысячу раз опляшет Иродиадой
Солнце Землю — голову Крестителя²².
(Маяковский)

В общих чертах движение ассоциаций идет так: земля темна, и это вызывает представление о почерневшем лице умершего или смуглого аскета; все темное ассоциируется со смертью. Еще далее: Земля — потухшая планета, т. е. тоже образ смерти. Солнце же мыслится как живое, так как светло, ярко, раскалено. Красота Иродиады может ассоциироваться с ослепительностью солнца. Вспоминается, наконец, самый евангельский рассказ о том, как падчерица Ирода плясала у него на пиру и по наущению матери потребовала в награду голову Иоанна. По линии дробления понятия идет следующий ассоциативный ряд: неровности Земли смутно ассоциируются с неровностями лица и бугристостью черепа, солнечные лучи могут представляться протуберанцами, солнечная корона — волосами плясуньи. За этим следуют ассоциации, расширяющие отраженные в стихотворении факты: пляска Саломеи — примечательное событие (в смысле своих последствий), движение небесных светил, а особенно Солнца, тоже явление значительное. С эмоциональной стороны можно развернуть клубок «зловещих ассоциаций»: Саломея — зла, так как потребовала головы Крестителя, в солнце есть тоже нечто грозное, близкое к злему. Наконец, в самом слове *Иродиада* автор улавливает фонетически что-то смеющееся, злорадный или, может быть, безумный хохот; звук «а», имеющий, согласно Жуковскому, «ген» белого цвета²³,

²¹ Жуковский замечает, что на необычных смежностях часто построены анекдоты, остроты, что связывает их с проблемами смеха и улыбки. К этому можно добавить, что данный механизм смеха был исследован в несколько иных терминах Бергсоном в его исследовании «О смехе».

²² Автор отмечает, что птоломеевское представление в нашем обыденном сознании господствует до сих пор.

²³ Ср. различные примеры обсуждения закрепленных за фонемами цветовых ассоциаций (так наз. «цветового слуха») — в известном стихотворении Рембо «Voyelles» или в работах русских формалистов. Ср. также свидетельства В. Набокова в его автобиографическом романе «Другие берега». Общая критика теорий, касающихся синестетического восприятия отдельных звуков и их комплексов в связи с их семантизацией, содержится в книге Л. С. Выготского

может ассоциироваться с белыми зубами в раскрытом рту Иродиады. При предельном накоплении связей начинается воздействие ритма, звуков и всех остальных элементов строки. Звуковая периодичность и сочетание звуков оказываются соотнесенными с основными представлениями стиха новыми сходствами²⁴. Раскрытие этих новых единств, в свою очередь, является для мысли мощным активизирующим стимулом. И здесь ассоциации идут от более простых, «легких» к более сложным, т. е. от более осязаемых и грубых явлений, типа аллитерации, к более мелким и едва уловимым.

Высшим оправданием внешней рядоположенности элементов является образ. С момента возникновения образа оказывается, что все связи сливаются в некую простую цельность, метафора оказывается носительницей нового простого общего признака между двумя элементами; это же относится к каждому элементу слова, который связан со всеми прочими элементами логической связью, но, кроме того, тоже несет «простое новое». Итак, в одном переживании соприсутствует образ и как простое и высшее психическое единство, и как очень сложная комбинация психических отдельностей.

Однако активизация мысли не всегда достигается неожиданностью смежности. В случаях, где эта неожиданность сопрягаемых элементов отсутствует (а такие случаи как раз в искусстве преобладают), вступает в силу принцип малых воздействий²⁵. Хотя с известной точки зрения он прямо противоположен рассмотренному выше принципу, тем не менее не может быть от него строго ограничен. Осуществляется этот принцип малых воздействий следующим образом: *A* включает множество соприсутствующих в нем психических признаков *b*, *c*, *d*, *e* и т. д., которые возникают в сфере нашего внимания при появлении в нем *A*, но возникают лишь на пороге сознания как «представления наготове»; они автоматизированы, т. е. при благоприятной ситуации готовы потянуться за *A* в сферу внимания. Обычно далеко не все эти признаки нам нужны, и мысль поочередно использует их для создания комбинаций, сопрягая *B* с *b*, *c* и т. д. — в акте мышления они не возникают

«Психология искусства» (М., 1968. С. 91—93); см. там же в примеч. 25—28 (С. 515—616) примечания Вяч. Вс. Иванова и сводку новейшей литературы вопроса. В недавнее время спорные и сложные проблемы фонетической психосемантики тщательно исследовались П. Журавлевым в Калининграде с применением статистических методов.

²⁴ Необходимо указать здесь на принципы анаграмм — рассеянных в тексте сегментов ключевых слов, наделенных наибольшей смысловой значимостью. Принцип этот, открытый Ф. де Соссюром, в последнее время неоднократно применялся при исследовании поэтических текстов в отечественной литературе.

²⁵ Ср. сходные мысли, высказанные в ином контексте Л. С. Выготским: «...различие между гениальным художником и совершенно точным копиистом его картины всецело сводится на бесконечно малые элементы искусства, которые принадлежат к соотношению составляющих его частей, то есть к элементам формальности. Искусство начинается там, где начинается чуть-чуть — это все равно что сказать, что искусство начинается там, где начинается форма» («Психология искусства». Указ. соч. С. 54—55).

единовременно. Если же *A* окажется в окружении ряда других элементов — ощущений *B, C, D, E, F* и т. д., каждый из которых будет ассоциироваться с теми же признаками, т. е. *B* с *b, C* с *c* и т. д., сознание, ощущая возможность кольцевых связей со всеми этими элементами, принуждено охватить их все сразу. При этом в сети ассоциаций может возникнуть новизна и многообразие, даже если каждая ассоциация автоматична, а каждое следующее кольцо не несет с собой ничего нового: смежность ассоциаций и пересечение их в одном пункте способны дать новые комбинации.

На базе подобного мыслительного принципа в искусстве рождается типичное: ведь обнаружить типичное — значит найти элемент, являющийся центром ряда различных связей, и поставить его в такие условия, чтобы эти связи осуществились. Наиболее частой формой типичного в поэзии является синекдоха, поскольку замена целого частью возможна потому, что часть типична для представления о целом. Для целого синекдохи избирается обычно сложное понятие, замена которого частью дает возможность установить новый общий признак этого понятия. Однако в стихотворной строчке дело обстоит несколько сложнее. Ее центральное представление *A*, так сказать, грубо-элементарно и дается грамматико-лексическим смыслом фразы. Смежными с *A* элементами *B, C, D, E, F* и т. д. выступают почти неуловимые оттенки смысла слов, но еще большую роль играют звуки и ритм, которые легко вступают в связь с *A*. Важно выявить то, как эти фонетико-ритмические элементы ассоциируются с центральным представлением. Это снова возвращает нас к проблеме «генов». Звуки здесь по преимуществу ассоциируются не со звуками, а со зрительным представлением и эмоциями; ассоциации же подобного типа принадлежат к разряду художественных (т. е. не могут быть преобразованы в силлогизм), раскрывающих новые сходства, новые простые единства. Это как будто противоречит сделанному выше выводу, что художественная мысль требует для своего возникновения подготовки сознания, активизации, для которой эти ассоциации и нужны. Отсюда автор делает крайне интересный и парадоксальный вывод, что в иных случаях художественная мысль начинается с логической. Это замечательное по многим причинам явление интересно еще и потому, что феномен художественного творчества до известных пределов становится доступным анализу.

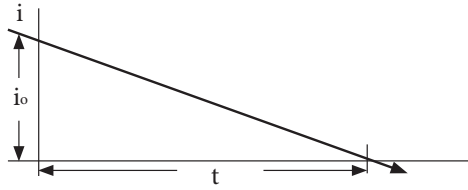
Установив эту особенность художественного сознания, автор считает необходимым внести поправки в свою основную схему активизации мысли. Так как уже в числе первых ассоциаций могут возникнуть ассоциации художественного типа, логично предположить, что они не осознаются и близки к ассоциациям автоматическим, т. е. осуществляются без предварительного активизирующего импульса. Поскольку начало психической жизни — это постепенный подъем неосознанного до степени сознательного, автоматически-подсознательные связи после многократных повторений достигнут своей высшей точки и воплотятся в интенсивное ощущение, осуществляя акт творчества. На этих путях рождается образ, затем понятие, которое вследствие автоматизации ассоциаций снова спустится в подсознание, хотя свойства его при этом резко изменятся.

Оба принципа мышления — принцип необычной смежности и малых воздействий — существуют обычно бок о бок. В стихе, например, они постоянно соседствуют, так как помимо метафор и сравнений существует множество малых связей со звуками и другими составными частями строки, а синекдоха не только выявляет типичное, но несет в себе и принцип необычных смежностей — сознание должно активизироваться, чтобы уловить целое, спрятавшееся за частью. Эмоция создает почву для рождения образа, ибо в конечном итоге образ возникает именно в ней, и поэт располагает средствами вызвать эту эмоцию в читателе. Элементами такого чувственного влияния оказывается возглас, точнее интонация вообще, гиперболы, лексические элементы, обозначающие душевные переживания, резкие фонетические и синтаксические эффекты. Здесь автор делает чрезвычайно тонкое наблюдение, устанавливая, что всегда, даже вопреки тому, что поэт может внушить читателю эмоции печали, горести и т. п., в восприятии стиха доминирует эмоция радости, даже восторга²⁶. Самое важное место в смысле эмоционального воздействия принадлежит интонации, не устает подчеркивать Жуковский. Когда эмоция воплотилась в голосе, образ и интонация начинают взаимно усиливать и углублять друг друга. Интонация позволяет читателю прибавлять от себя все новые и новые элементы, не предусмотренные поэтом и обогащающие его текст. Этот тезис возвращает нас к основной мысли Жуковского о роли артикуляционно-акустической стороны стиха, с которой он начинает свое исследование.

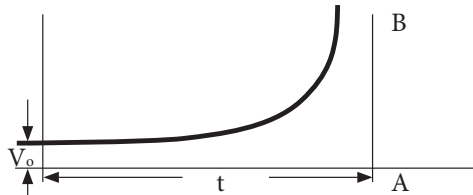
IV глава продолжает предшествующую, толкуя ту же тему, и носит то же заглавие — «Восприятие слова». Выше автор с качественной стороны рассмотрел процесс восприятия; здесь он обращается к изучению его со стороны количественной. Творческое восприятие основано на ускорении работы мысли. Такая необычная быстрота работы мысли отражается, естественно, на качестве ассоциативных связей — они все менее и менее поддаются логическому определению и постепенно теряют свою отчетливость: взволнованная, сильным импульсом активизированная мысль в своем стремлении вперед теряет осознанность ассоциаций, иными словами: процесс ускоренного мышления — это постепенный уход в подсознательное, под которым автор вместе с С. Франком понимает бесконечно малое познаваемое. При этом необходимо не упускать из виду, что в процессе нарастания творческой активности мысль переходит к подсознательной творческой работе, но при этом не становится автоматичной, даже если она начала свой путь в русле принципа малых воздействий (так как первые ассоциации и здесь все же попадают в поле сознания), а не с четко осознаваемых представлений. Рассматривая степень

²⁶ Ср. снова соображения Л. С. Выготского о «двойном выражении эмоций» как общем механизме искусства и его теорию катарсиса («Психология искусства». Гл. IX—X). См. там же, на примере пушкинских разборов, замечания о «двух противоположных чувствах», заключающихся в истинном строе любого пушкинского стихотворения (с. 280). С этим прекрасно согласуется замечание Жуковского: «В этом смысле искусства: силой формы заглушить все остальные человеческие эмоции, точнее, объединить, покрыть их общей эмоцией осуществления высшего единства».

осознанности представлений как величину, можно придать приведенному Жуковским определению Франка математическое толкование; положим, что процесс восприятия ограничен конечным промежутком времени; тогда можно сказать, что степень осознанности стремится к нулю по мере приближения к концу этого промежутка и начиная с какой-то вполне определенной величины i_0 , нормальной для бодрствующего состояния данного субъекта. Графически эта зависимость может быть выражена, если откладывать степень осознанности i по вертикальной оси, а время t — по горизонтальной.



Но гораздо интереснее зависимость между временем и скоростью мышления, которая уже без всяких оговорок может быть применена к процессу малых воздействий. В отличие от степени осознанности скорость мышления возрастает, и этот процесс можно себе представить в виде графика, где скорость мышления v , а время t .



Следует при этом учитывать следующее: 1) с приближением к концу промежутка времени скорость мысли стремится к бесконечности, т. е. асимптотически приближается к некоторой вертикали AB ; 2) кривая должна иметь начало в определенной точке вертикальной оси, представляющей нормальную скорость мышления данного субъекта v ; 3) в пункте v кривая еще продолжает оставаться параллельной оси t .

Таким образом получаем функцию

$$v = f(t),$$

которая интересует нас в границах

$$V \leq t \leq \tau$$

и должна удовлетворять условиям

при $t = 0$; $v = 0 \quad dv / dt = 0$

при $t = \tau$; $v = \infty \quad dv / dt = \infty$

$$\int^t f(t)dt = \infty$$

Скорость мышления в каждый данный момент прямо пропорциональна уже возникшему числу ассоциаций. Это вытекает из следующих посылок: 1) активность мысли прежде всего получает импульс от возрастания собственной активности и 2) чем большую сферу охватила мысль, тем больше пунктов для новых расширений, количество которых увеличивается в геометрической прогрессии.

Сама же скорость мышления возрастает более, чем в геометрической прогрессии, и существуют еще добавочное ускорение и добавочная скорость, характеризующие область психических явлений, т. е. в процессе возникновения кольцевых единств активность мысли возрастает не пропорционально количеству уже возникших единств, но интенсивнее. Можно говорить в этой связи еще об одной величине — о степени интенсивности переживания, о степени «взволнованности» при восприятии. По мере ослабления степени осознания эта величина увеличивается.

Далее Жуковский переходит к анализу поэтического словаря и дает свежее и интересное объяснение пристрастию поэтического языка к тому, что обычно принято называть «поэтизмами». В предилекциях поэтической лексики автор с убедительностью обнаруживает стремление использовать трудно поддающиеся определению понятия, слова (типа *дым, туман, мрак*), уводящие в бесконечность, скрывающие предметы, сообщающие им «таинственность» и тем самым обеспечивающие незаметный уход из поля зрения, а потому и из поля сознания. Примером другой, сходной по своей функции со специфически «поэтической» лексикой, особенности поэтического языка является проступающая в нем тенденция к употреблению множественного числа в словах, как будто бы и не требующих подчеркивания их множественности (вроде мн. ч. *росы, зарницы*)²⁷. Множественное число дает наиболее непосредственный повод к дроблению понятия и обнаружению многообразия направлений его объема (один из способов развития ассоциативной сети), т. е. тоже открывает путь для ухода мысли в бесконечное. Такие «лазейки в бесконечное» могут даваться в поэтической строке и другими способами.

Так Жуковский с математических позиций подходит к пониманию бесконечности, содержащейся в художественном произведении. Но это не единственный из возможных подходов. Слова стихотворной строчки, будучи одновременно знаками понятий и элементами формы образа, дают возможность увидеть, как в них

²⁷ Этот феномен, вслед за Р. О. Якобсоном, истолковывается в новейших работах по поэтике с точки зрения актуализации в поэтической речи языковых категорий, в том числе грамматических. См. об этом: *Мейлах М. Б.* Семантический эксперимент в поэтической речи // *Russian Linguistics*. 1974. I. № 3/4. С. 271—276. Пункты 8, 9.

понятие множественности приобретает чувственный оттенок, превращается в эмоцию, в восторг переживания единства бесконечного многообразия. Понятия в нашем сознании связаны друг с другом, и рождение одного сопровождается появлением зародышей новых понятий, которые в свою очередь образуют новые завязи, неизбежно возникающие из первых. Этот процесс удобнее всего проследить на понятии числа; наиболее тесно с понятием числа связано понятие величины и неограниченной множественности, т. е. бесконечности. Понятие величины определяется в тот момент, когда оно начинает использоваться при сравнении двух качеств (предположим, одно качество выражено сильнее, определеннее, ярче другого), а понятие бесконечности, т. е. нарастания множества, — в тот момент, когда к нему уже применяют термин «очень большое число». Связь между понятием бесконечности и художественным переживанием можно уловить, выделив из этого переживания понятие множественности и, наоборот, когда нам станет очевидно, что понятие множественности помогает восприятию образа. Из обеих этих точек мы подходим к определению художественного переживания как переживания бесконечности. Слова строки, являясь одновременно и знаками понятий и элементами формы образа, дают возможность увидеть, как в них понятие множественности, т. е. понятие количественное, снова приобретает чувственный оттенок, превращаясь в эмоцию восторженного переживания бесконечности, точнее единства бесконечного многообразия.

Остановимся теперь на второй черте художественного переживания, на его бесконечности. Здесь речь пойдет о гиперболе, которая самым непосредственным образом указывает на связь понятия числа как величины с художественным переживанием. Жуковский подробно развивает свою оригинальную теорию гиперболы; новым в ней является и самое определение гиперболы и, главное, ее функции в поэзии. То, что понятию числа сопутствует эмоция, — факт в достаточной степени интересный, и на нем автор считает необходимым остановиться специально. Начать с того, что гипербола не преувеличение, как ее обычно определяют, а высокая дифференциация качества в сторону его увеличения. Она раскрывается как прием предваряющего действия эмоции, когда мы имеем дело с ощущениями — сильное ощущение легче концентрирует на себе внимание. Но пока мы говорим о побочных функциях гиперболы, не раскрывающих ее более глубокую сущность. Чтобы проникнуть в нее, надо вспомнить общий закон душевной жизни, который сформулировал Франк, — «количественное различие в психических процессах есть вместе с тем и качественное»; причем, как показал Бергсон («Время и свобода воли»), реальным для сознания оказывается прежде всего изменение качественное. Количественные же деформации представляют лишь вторичную реальность, которая нами искусственно привносится и накладывается на первую. Таким образом, гиперболу точнее можно дефинировать как наложение количественных изменений на качественные: оперируя величиной, поэт заставляет читателя увидеть изменения в сущности понятия, т. е. изменение качественного характера. Гипербола, при взгляде на нее с количественной стороны, свидетельствует об увеличении уже

присущего понятию, старого качества, с точки зрения первоначальной реальности психических процессов она осуществляет переход от старого качества к новому. Новое же в психике есть образ, а потому гипербола непосредственно указывает нам на него. Сущность того, что поэт вкладывает в гиперболу, примерно такова — «я пережил нечто новое и указываю тебе на это»; заставить же увидеть новое — цель всякого художника.

Есть известные основания считать, что гипербола дает нам возможность увидеть образ и принимает участие в создании формы. Возьмем в качестве примера гиперболу «исступленно-синее небо». Здесь усилено качество цвета, которое мы представляем себе как качественный переход от более слабых оттенков синего к более интенсивным и, наконец, к предельно интенсивному. Сущность гиперболы в том, что она «творит» новый, предельный цвет, т. е. такую синеву, которая отличается от всех прежде виденных. Необходимо отметить, что последний иерархический переход к представлению об исступленной синеве читатель должен осуществить самодично, т. е. вообразить его, а не взять из опыта. Работа припоминания иерархии оттенков синего и их сопоставление в момент восприятия строки почти полностью скрыты от нас и протекают на самом пороге нашего сознания. В гиперболе подспудно присутствует некая множественность элементов-припоминаний, из которых составляется постепенность изменений. Множественность же элементов, из которых каждый следующий все более приближается к образу, это уже форма, и их помощь в роли создания образа становится очевидной. Но содержащаяся в гиперболе форма чрезвычайно бедна: она может быть выражена только с помощью дробления понятия, содержащего лишь одно несколько видоизменяющееся качество. Образ же возникает только в точке пересечения множества различных качеств. Но в гиперболе в силу особенностей словесного материала наличествует и некоторое качественное содержание. Мы убедимся в этом, рассмотрев строки Волошина:

Шел по расплавленным пустыням,
По непротоптанным тропам,
Под небом исступленно-синим.

Избрано определение *исступленный*, а не безумный, небывалый, необыкновенный, ибо, как, очевидно, казалось поэту, только сочетание *исступленно-синий* могло подвести с качественной стороны к тому же образу и прежде всего к яркому небу знойной пустыни, на которое, может быть, даже глазам больно смотреть. Каждый эпитет, обладающий известным гиперболизирующим свойством, обладает и известными побочными качествами. В случае особенно богатых гипербол побочные качественные оттенки выражены отчетливее. Органически слитые с гиперболой, побочные качества повышают смысловой диапазон гиперболы, создавая условия для того, чтобы заключенная в ней количественная бесконечность могла модифицироваться в качественную. Особенно в этом смысле перспективны гиперболы, выраженные сравнением, где усиление качества достигается сравнительной степенью, вроде следующих строк С. Парнок:

Мы грохотом окружены,
И в этом городе огромном
Страшной, пронзительнее грома
Нам дуновенье тишины, —

где содержится чрезвычайное богатство многообразия (объединение противоположностей), раскрывается неистощимый источник представлений вокруг таких понятий, как тишина, наступившая после грохота, и неожиданные звуки после тишины, которые столь же легко переступят границы, очерченные словами с т р а ш н ы й и п р о н з и т е л ь н ы й.

В ходе предшествующего исследования было установлено, что все элементы строки могут и обычно посылают не одну, а ряд ассоциаций. В частности, от лова исходит великое множество ассоциаций и из них всех складывается «пробужденный ген» слова. Когда мысль стремится охватить возможно большее количество фактов, она использует все элементы слов, имеющихся в контексте, и все возможные их значения. Однако все же возникший «ген» слова всякий раз нов, и эту его особенность следует искать во взаимоотношениях ассоциаций. Самые «легкие» первые ассоциации, с одной стороны, самые яркие, а с другой — автоматичные. Далее постепенно возникают все более смутные и все менее автоматичные ассоциации. Качественный облик «гена» зависит в первую очередь от «камертона» первых и особенно отчетливых ассоциаций, и всякая перестановка в последовательности ассоциаций оказывает влияние на «ген» слова. Это очевидно из примера:

Много их сильных, злых и веселых,
Убивавших слонов и людей,
Погибавших от зноя в пустыне,
Замерзавших на кромке вечного льда,
Верных нашей планете,
Сильной, веселой и злой.

(Николай Гумилёв. Мои читатели. 1921)

В слове злой в данном контексте пробужден новый «ген», который выставляет «злое» в привлекательном виде: вместе с поэтом читатель испытывает симпатию к злым, о которых идет речь. Но вместе с тем более обычное значение слова з л о й не утратилось, а лишь отступило в тень. Каждое слово в стихе явится, таким образом, скоплением наложенных друг на друга метафор, из которых многие находятся уже на пороге сознания.

Звук, подобно слову, тоже посылает множество ассоциаций, но обычно мы улавливаем самую первую. Это позволяет осмыслить психологическую сущность «пробужденного гена». Поскольку слово психически связано с образом, оно становится носителем его свойств, и, выделяя «ген» слова, мы невольно захватываем и образ. Но тогда определить ассоциации оказывается невозможным: ведь образ неопределим и может быть охарактеризован лишь смутно с чувственной

точки зрения. В постижении образа принимает участие весь запас накопленных ощущений и представлений, но его качество зависит от порядка, в котором устанавливаются все формы сознания. С точки зрения временной, этот порядок — последовательность, с психологической — постепенное убывание автоматизма ассоциаций.

На этом месте рукопись обрывается — арест в 1936 г. и гибель не дали Д. Д. Жуковскому закончить книгу. Из оглавления, приложенного к последнему варианту рукописи, на основе которой сделан настоящий реферат, вырисовываются неосуществленные замыслы автора, предполагавшего написать раздел «О субъективных ассоциациях стиха», которым должна была завершаться гл. IV, а также еще три главы: «Образы природы и искусства» («образы живописи, простейших форм, красок, запахов, созерцаний природы» и т. д.), «Образ с гносеологической точки зрения» (об основной мысли этой главы некоторое представление дают авторские указания, приведенные в примечаниях) и, наконец, «Жизнь и эволюция образа» (возникновение образов, возникновение понятий, общие представления и их рост, постепенная утрата восприятия индивидуальности вещей). В другом варианте оглавления последняя глава была снабжена подзаголовком «Картина развития мира сознания»; по-видимому, две последние главы были отведены философской интерпретации поэтики.

Оглавление, однако, заканчивается пометой: «Написано несколько глав о ритме». Выше указывалось, что Жуковский сознательно, в соответствии с основной ориентацией своей поэтики, вынес обсуждение проблемы ритма в отдельное исследование, которому мы надеемся посвятить специальную заметку. Сейчас укажем только, что в своем понимании ритма Жуковский исходит из представлений о времени, сформировавшихся под влиянием современных ему идей, в том числе эйнштейновских (речь идет, в частности, о подходе к проблеме времени с точки зрения субъективного переживания). При этом Жуковский, конечно, не рассматривает ритм как простое преобразование метра²⁸, включая в понятие его то, что он называет «образным ритмом», а также целую иерархию вторичных ритмов, образуемых фонетическими, семантическими и синтаксическими элементами.

В заключение остается сказать, что составители этого реферата стремились возможно точнее следовать мысли автора и, насколько это было осуществимо, воспроизводить и самоё его манеру изложения. Но из-за недостатка места почти полностью пришлось исключить стихотворные разборы Жуковского, а это, к сожалению, обеднило реферат, тем более что разборы его сделаны обычно с большой тонкостью и глубиной понимания стиха, для человека, не достигшего еще и 25 лет, не менее удивительных, чем способность возвести то стройное и своеобразное здание, каким является теоретическая часть книги «Слово — Образ — Звук».

²⁸ Такое понимание было преодолено еще в работах Андрея Белого, Ф. Сарана, В. М. Жирмунского и особенно К. Ф. Тарановского.

5. ИЗ ИСТОРИИ ПЕРЕВОДА

ИВАН АКСЕНОВ — ПЕРЕВОДЧИК ЕЛИЗАВЕТИНЦЕВ

Кардинал пригласил Бена Джонсона и, осыпав его отборными цветами французской любезности, свел разговор на свое знаменитое произведение: вольный перевод Вергилия. «Я сказал ему, что его перевод — дрянь», говорит фанатичный приверженец вольного перевода.

Иван Аксенов. Бен Джонсон.

Елизаветинцев Аксенов переводил и о елизаветинцах писал на протяжении всей своей жизни. В первый том «Елисаветинцев» (тогда еще через «с»), готовившийся Аксеновым во время Первой мировой войны и вышедший в 1916 г., вошли его переводы пьес Дж. Форда «Как жаль ее развратницей назвать», Дж. Уэбстера «Белый дьявол» и С. Тернера «Трагедия атеиста» [Аксенов 1916]. Вскоре был почти подготовлен и второй том (см. ниже), который в условиях революции издан не был и вышел лишь посмертно [Аксенов 1938]; он уже носит модернизированное название «Елизаветинцы». Сюда вошли еще три пьесы в переводах Аксенова: «Красотка с запада» Томаса Хейвуда, «Укрощение укротителя» Джона Флетчера и «Добродетельная шлюха» Томаса Деккера (первоначально состав замысливался иным¹). Сборник носит подзаголовок «Статьи и переводы» и открывается обширными статьями Аксенова, перепечатанными из двухтомника Бена Джонсона, вышедшего в начале тридцатых годов в почтенном издательстве «Academia» под его же редакцией. Статьи эти, посвященные жизни и творчеству драматурга, не вполне, однако, уместны в «Елизаветинцах», где нет ни одной пьесы Джонсона (на что было указано единственным, в отличие от первых «Елисаветинцев», вызвавшим множество откликов, рецензентом — [Наумов 1938: 105]). Хейвуду и Деккеру посвящена достаточно подробная статья, написанная в 1932 г., Флетчеру же — совсем

¹ См. письмо С. П. Боброву от 5 сентября 1916 [Аксенов 2008, I: 107].

короткая, относящаяся к 1932—1935 гг. — смерть, очевидно, помешала Аксенову ее завершить.

Что же касается двухтомника Джонсона, — в него, наряду с упомянутыми статьями, вошли пьесы «Сеян» и «Вольпоне» в переводах Аксенова, а также пьесы, переведенные другими переводчиками, в том числе «Алхимик» в переводе Пастернака [Аксенов 1931—1933]. Аксеновские переводы пьесы Бомонта и Флетчера «Царь и не царь» («Король и не король») и шекспировского «Отелло»² остались неизданными. Кроме того, Аксенов снабдил предисловием и, по всей вероятности, сильно отредактировал своеобразный «Вариант комедии о Вольпоне» («Мое. Змеиный клубок») Германа Вечоры, восходящий к пьесе Стефана Цвейга по мотивам Бена Джонсона [Вечора 1934]. В те же тридцатые годы, помимо многочисленных шекспироведческих журнальных публикаций, энциклопедических статей (в том числе о Томасе Киде в Литературной энциклопедии, о Шекспире в БСЭ), рецензий на спектакли, Аксенов издал свои лекции и доклады, читанные в Высших театральных и Высших художественных мастерских, в Экспериментальных театральных мастерских Мейерхольда и ГАХНе в конце двадцатых годов³, дав книге стилизованное название «Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии, в которых говорится о медвежьих травлях, о пиратских изданиях, о родовой мести, о счетных книгах мистера Генсло <...>» [Аксенов 1930]; в этой книге также немало говорится о елизаветинцах. Им же уделено значительное внимание в работах, вошедших в посмертный сборник статей «Шекспир» [Аксенов 1937] — издание, обозначенное как «часть первая», однако она осталась единственной изданной. Перу Аксенова принадлежат, наконец, аннотированный каталог шекспировских персонажей [Аксенов 1935а] и либретто оперы «Гамлет» для композитора Черемухина.

И в десятые годы, когда вышла первая книга его переводов, и, уже по другим причинам, в тридцатые обращение к елизаветинцам, очень мало переводившимся не только на русский (за вычетом бальмонтовских переводов Марло), но и на другие языки, и в России так же мало исследовавшимся⁴, представлялось чем-то весьма экзотическим: в европейском культурном сознании их затмил гениальный младший современник — Шекспир. Вольно или невольно возникает вопрос — почему of all things Аксенов избрал именно елизаветинцев, которых переводил в тяжелых условиях войны и к которым нимало не потерял интереса и в последующие десятилетия? Попробуем приблизиться к ответу на этот вопрос, подойдя к нему с точки зрения экзистенциально-биографической, затем под углом поэтики.

² РГАЛИ. Ф. 1013. Оп. 1. Ед. хр. 11.

³ См.: Программы лекций и конспекты докладов [Аксенов 2008, I: 87—96].

⁴ Практически единственным специальным русским исследованием по истории елизаветинского театра, причем раннего, являлась книга [Стороженко 1872], к 1916 г. выдержавшая, однако, четыре издания.

1

В послесловии Аксенова к «Елизаветинцам» проскальзывает мысль, что работа над переводом помогала ему забываться во время войны, а С. М. Мар в биографии покойного мужа добавляет: «даже в горячке Гражданской войны Аксенов не расставался с елизаветинцами. Именно в это время он переводил Бен Джонсона, <...> наиболее любимого им»⁵. Добавим — вероятно, не в меньшей степени работа над елизаветинцами помогала Аксенову «забываться» и в дальнейшем — в условиях советского террора, когда к «кровавой драме» стали напрашиваться новые исторические параллели. «Если бы Вы знали, как у меня руки чешутся на Джонсона и как я подавлен сознанием, что меня от него отделяют Деккер и Гейвуд! — восклицает Аксенов в одном из фронтовых писем Боброву. — Боги мои! Подумать, что никто не знает Вольпоны [sic]!»⁶. Хотя, как следует из писем Боброву, перевод «Белого дьявола» был сделан по крайней мере до начала мобилизации, драму Тернера «Трагедия атеиста» и оставшуюся неизданной пьесу Бомонта и Флетчера «Царь и не царь» Аксенов «переводил на войне», где готовился переводить и другие пьесы⁷, там же держал корректуру первого тома «Елизаветинцев»⁸, собирался переводить Джонсона⁹, просит Боброва прислать ему пьесы Отвея, Деккера и Бена Джонсона¹⁰.

Характерные для ряда драматургов-елизаветинцев «кровавые» мотивы отметили, конечно, все рецензенты переводов Аксенова. Так, А. А. Смирнов говорит об «эффектных ужасах и жестокости» «кровавой трагедии» [Смирнов 1916]. Спустя два десятилетия почти теми же словами — «экстравагантные мотивы, например, кровосместительная тема», «необъяснимое тяготение ко злу абсолютно честных людей», «крайний цинизм» — пользуется в своей рецензии на второй выпуск «Елизаветинцев» и В. Наумов [1938: 100, 103].

Даже при том немногом, что мы знаем о биографии Аксенова, было бы чрезвычайно соблазнительно усмотреть (и усматривалось!) некоторое сродство его личности и с перечисленными мотивами, и с эстетикой, и, шире, — с философией елизаветинской драмы, предвосхищающей драму барокко с ее «поэзией случайности и судьбы» [Наумов 1938: 100]. «Он острый человек. Не без цинизма. В Киеве пошел на казнь Багрова — убийцы Столыпина. А потом говорил: “это было менее интересно, чем я ожидал”»¹¹. Легенда эта, кстати, получила продолжение в наши

⁵ [Мар 1937] — см. [Аксенов 1937: 195 и Аксенов 2008, II: 295].

⁶ Письмо С. П. Боброву от 13 сентября 1916 [Аксенов 2008, I: 110].

⁷ Письма С. П. Боброву от 4 апреля, 1 мая, 22 августа и 5 сентября 1916 [Аксенов 2008, I: 67, 76, 102, 107].

⁸ Письмо С. П. Боброву от 21 сентября 1916 и мн. др. [Аксенов 2008, I: 111].

⁹ Письма С. П. Боброву от 1 мая и 22 августа 1916 [Аксенов 2008, I: 78 и 102].

¹⁰ «...даже отложил штудирование Вебстера и обедался Джонсоном». Письмо С. П. Боброву от 4 апреля 1916 [Аксенов 2008, I: 109].

¹¹ [Данин 1997: 236]. См. также [Аксенов 2008, II: 315 и примеч. 63, 64, с. 408—409].

дни: мне довелось слышать от одного эрудита, что Аксенов был черносотенцем — заключение, сделанное лишь исходя из факта присутствия Аксенова на этой казни (заметим, факта, известного лишь с его собственных слов). Действительно, зрителями казни были в большинстве своем черносотенцы, но едва ли молодой тогда Аксенов разделял их идеологию (как и какую-либо идеологию), и скорее всего получил возможность присутствовать на казни как офицер. Однако вирусом антисемитизма он был заражен не в меньшей степени, чем его земляк Булгаков — об этом свидетельствуют многочисленные высказывания Аксенова в его письмах Боброву.

Фраза «это было менее интересно, чем я ожидал» перекликается, кстати, с целой россыпью аксеновских комментариев по поводу казней. Так, в не издававшейся при жизни Аксенова программной статье «К беспорядку дня... Введение в поэтику» он замечает по поводу казни Людовика XVI: «“Тем хуже для фактов”, говорила одна упрямая королевская голова, пока не встала перед фактом собственного усекновения»¹². Точно так же маршал Бирон, приехавший к королеве Елизавете за помощью по поводу восстания Герцога Овернского, получает от нее «совет, как известно, очень картинный» в форме головы ее фаворита графа Эссекса; вскоре после того был казнен Генрихом IV и сам Бирон, «поэтому наиболее интересным пунктом земного шара для лондонцев в 1603 году была Гревская площадь, и за происходящим на ней следили с большим вниманием». — Все это в послесловии (Envoi) к «Елизаветинцам», включающим аксеновский перевод пьесы Форда «Как жаль ее развратницей назвать» о кровосмесительной любви брата и сестры, казненных на том же эшафоте¹³. Мотив казней переходит и в книгу Аксенова об Эйзенштейне¹⁴, на что обращает внимание в своем очерке Вадим Гаевский: «Аксенов пишет о том, как “трагедия Девятьсот пятого года, развернувшая самые кровавые свои страницы на территории тогдашней Латвии <...>, жестоко поранила чувствительного семилетнего ребенка”». И цитирует далее:

Не случайно внимание будущего артиста остановилось на книге, которая была в доме, но которая раньше не замечалась. Большой альбом гравюр на меди, как их было принято резать в конце восемнадцатого и в начале прошлого века, озаглавленный «Знаменитые казни», сделался любимым спутником вечеров тогдашнего Эйзенштейна. Бесконечное количество раз пересматривал он закрепленные добросовестным резцом подробности истязаний Равальяка, мучений Дамьена и терзаний Картуша. Потрясающие эпизоды физической боли человека, которые он ставит в поворотных моментах зрительной фабулы своих картин, идут именно от этих ранних впечатлений¹⁵.

Что касается все той же фразы Аксенова — «оказалось не так интересно, как я ожидал», — она, как и другие приведенные пассажи, несет на себе отпечаток

¹² Аксенов И. К беспорядку дня... Введение в поэтику [Аксенов 2008, II: 35].

¹³ Аксенов И. Envoi (послесловие к [Аксенов 1916]) [Аксенов 2008, II: 9—10].

¹⁴ [Аксенов 1991; 2008, I: 398—479].

¹⁵ [Гаевский 2007: 397; Аксенов 2008, I: 407—408].

аксеновского дендизма, который, с поправкой на эпоху, Аксенов продолжал культивировать и в советские годы — то, что, Д. Данин, встречавший Аксенова в доме С. Г. Кара-Мурзы, наряду с «ледяной невозмутимостью» именуется «вертикальностью торса» (см. примеч. 11). Налет дендизма можно почувствовать и во фронтальном описании войны как драки, «где можно убить одного-другого немца», ради чего Аксенов и его товарищ проделывают 120 километров и, к их разочарованию, опаздывают¹⁶.

Наряду с авантурными элементами, опять-таки близкими елизаветинской драме, в биографии Аксенова отчетливо просматривается его всеобъемлющий нонконформизм. Согласно «Автобиографии» Аксенова, он еще молодым офицером в 1907 г. был судим после бунта саперного батальона, который он как будто поддержал, месяц провел в тюрьме, затем был отправлен служить в Сибирь (вина его не была доказана [Аксенов 2008, II: 336]), где «соединил военную службу с выращиванием роз и чтением»¹⁷. Характерно его замечание в одном из писем — «О скитаниях жалеть не надо — это я очень люблю»¹⁸. Одиозная часть его биографии начинается с разрыва с традициями потомственной дворянской военной семьи и переходом из действующей армии в Красную (что подразумевает измену присяге), затем в течение нескольких лет активную в ней деятельность (о чем немного ниже), в частности занимая высокий пост в ВЧК (Всероссийская чрезвычайная комиссия) по борьбе с дезертирством [Гельперин 1992: 41—42], с ее неизбежно карательным уклоном.

Трудно представить себе такого человека, как Аксенов, в роли убежденного коммуниста. Можно предполагать, что его короткая коммунистическая карьера складывалась в какой-то мере ситуационно и скорее является выражением его анархических установок, и действительно, только что опубликованная и уже нами цитировавшаяся переписка с Сергеем Бобровым это подтверждает. После периода всяческой неустроенности Аксенов получает в конце 1916 г. место начальника Управления инженеров Румынского фронта¹⁹ и после Февральской революции входит в Исполнительный комитет Совета солдатских и офицерских депутатов²⁰; избран председателем исполкома Яско-Сокольского гарнизона и председателем военно-революционного комитета Штаба армий Румынского фронта [Гельперин 1992: 41—42]. Вместе с ним красный бант повязывает новый главнокомандующий генерал Щербачев, в дальнейшем, однако, изменивший ориентацию и благополучно эмигрировавший²¹. Революционный оптимизм Аксенова в то время, несмотря

¹⁶ Письмо С. П. Боброву от 1 мая 1916 [Аксенов 2008, I: 77].

¹⁷ [Мар 1937; Аксенов 2008, II: 294].

¹⁸ Письмо С. П. Боброву, февраль 1917 [Аксенов 2008, I: 132].

¹⁹ Письмо С. П. Боброву от 22 декабря 1916 [Аксенов 2008, I: 127].

²⁰ Письмо С. П. Боброву от 19 апреля 1917 [Аксенов 2008, I: 143].

²¹ Там же; см. примеч. 628, с. 544.

ни на что, «остаётся без колебаний»²², однако аргументация его восхитительна. Он предлагает Боброву послать товарищу Ленину привет от «Центрифуги» — «он, кажется, проповедовал что-то весьма анархическое, что именно, не знаю, но как храброму человеку сочувствую»²³. Он советует не платить Ленину «злом за зло», а «пригласить в наш журнал (не в каждый номер, разумеется, но пусть напишет что-нибудь поанархичнее, грамоту Вы наведете и хорошо будет) [Гельперин 1992: 41—42]. — «А кто это, Вы говорите, убивал всех котелковичей и цилиндровичей в Петербурге? Ленин или Церетелли [sic]? Чернову выбили два вставных зуба и теперь же преподносят ему целую челюсть из чистого золота с брильянтами, а на каждом зубу надпись: борцу за... и т. д.»²⁴. Сам Аксенов «записался в партийном списке анархистом и просил о допущении черного флага в шествие... но солидности ради... решил ограничиться красным без надписи»²⁵. Еще один аргумент в пользу революции — «И Коллонтай красивая женщина и хорошо одевается, дай ей Бог здоровья»²⁶. В октябре 1917 г. он сетует, что «изо всех буржуев, которые читают наши книги, не найдется ни одного, который убил бы этого облезлого индюка (т. е. Керенского. — М. М.). Надеюсь, что это случится». Керенскому, «этому левому имитатору Николая II», Аксенов предпочитает «кого угодно, Ленина, Коллонтай, Каледина, Родзянку»²⁷.

Все эти замечания лишь вкраплены в гораздо более важные для Аксенова сюжеты — художественные, поэтические, издательские и т. д., и дела политические скорее представляют для него интерес, пользуясь его же выражением, «*ad maiorem gloriam Centrifugae*»: «Какого бы нам буржуя ограбить для Ц.Ф.Г.?» — «Товарищу по комитету», командированному в Петербург, «поручено найти какого-нибудь гнусного баржа на предмет центрифугального обобраяния». — «...Наша анархическая организация во многом напоминает блаженную Ц.Ф.Г. — вселяет во всех большое почтение, страх и трепет, имея за собой... гм — текущий счет ЦФГ»²⁸. В то же самое время, когда Аксенов, словами из написанной его женой биографии (в 1937 г.!), «выявил себя большевиком» и «стал организатором первой большевистской ячейки» в войсках Румынского фронта [Мар 1937: 195], в главе IV писавшегося в то же самое время романа «Геркулесовы столпы» (с характерным названием «Паралипоменон») он дает, по справедливому замечанию Н. Адаскиной, «пародийную картину революции»²⁹, достойную, добавим, Салтыкова-Щедрина. В письмах Боброву того же времени он насмехается над солдатами, которые считают его сильным марксистом; недаром впоследствии Берковский заметит в своей

²² Письмо С. П. Боброву от 3 апреля 1917 [Аксенов 2008, I: 140].

²³ Письмо С. П. Боброву от 12 апреля 1917 [Аксенов 2008, I: 142].

²⁴ Письмо С. П. Боброву от 8 августа 1917 [Аксенов 2008, I: 145].

²⁵ Письмо С. П. Боброву от 19 апреля 1917 [Аксенов 2008, I: 143].

²⁶ Письмо С. П. Боброву от 12 апреля 1917 [Аксенов 2008, I: 142].

²⁷ Письмо С. П. Боброву от 28 октября 1917 [Аксенов 2008, I: 151].

²⁸ Письма С. П. Боброву от 17 сентября и 10 октября 1917 [Аксенов 2008, I: 148—149].

²⁹ [Аксенов 2008, II: 226—233 и примеч. 97, с. 396].

рецензии на шекспироведческий труд Аксенова, что марксистский метод тот употребляет с иронией: «ирония направлена и на предмет, и на собственный метод» [Берковский 1930: 230]. Но в следующем году Аксенов, как уже упоминалось, служит заместителем председателя комиссии ВЧК по дезертирству, а в 1919-м — «начальником *политотдела* обороны побережья Черного моря, а затем начальником *политотдела* 47 дивизии» ([Аксенов 2008, II: 308, 336]; курсив наш. — М. М.). О том, что спустя три года Аксенов выходит из партии, в известных нам источниках упоминают, кажется, только авторы одного из некрологов — его фронтовые соратники-коммунисты, этот прискорбный факт всячески при этом стараясь смягчить: «В 1922 году переутомленный и болезненный И. А. механически выбыл из рядов ВКП(б), *оставаясь неизменно непартийным большевиком*» ([Там же]; курсив наш. — М. М.).

Резюмируя, — недолгая коммунистическая эпопея Аксенова, как и ряда других авангардистов, совершавших, словами Набокова, ошибку, смешивая левизну в политике и левизну в искусстве, отражала его установки не столько «идейные», сколько, наоборот, совершенно «безыдейные», а именно нонконформистские и анархические. За свою коммунистическую эпопею Аксенов поплатился арестом и четырехмесячным пребыванием в румынской тюрьме, где подвергался пыткам, затем был обменен на румынских военнопленных, а по пути из плена в Москву арестован казацкими повстанцами — снова черты авантюрного романа! [Аксенов 2008, II: 336]. Но еще в большей степени и, к сожалению, не без оснований (служба в ВЧК по борьбе с дезертирством) Аксенов за эпопею эту расплачивался репутацией чекиста. Это, в частности, отражено в воспоминаниях Б. Зайцева о том, как к Бердяеву «затесался и *большевик один, Аксенов*». Д. Кузьмин-Караваев и жена Зайцева «ругали его ужасно», так что Зайцев стал ее упрекать: «Ты с ума сошла, — ведь он донести может! Подводишь Николая Александровича» (т. е. Бердяева, которому эта сцена «доставляла большое удовольствие») ³⁰. А Н. Адашкина цитирует письмо Иванова-Разумника Андрею Белому в связи с работой Аксенова в театре Мейерхольда в двадцатые годы, где тот упоминается как «...некий футурист, *чекист, драматург Аксенов...*» ([Аксенов 2008, I: 18]; курсив наш. — М. М.).

Нельзя не заметить, что многие пассажи Аксенова в его работах о елизаветинцах можно читать как его собственное метаописание. Так, о Хейвуде Аксенов сообщает, что тот происходит из среды сквайров — «некрупных, но крепких помещиков, издавна сидевших на своей земле», и воссоздает «образ строгого, хотя и деликатного джентльмена, ровного в своем поведении, сдержанного в своих поступках <...> быстро укрощающего свое негодование и беспощадного к тем, кого он по здравому и всестороннему обсуждению признал заслуживающими наказание»; далее он говорит о корректности поведения и самообладании как главной добродетели героев Хейвуда [Аксенов 1937: 138—140, 148]. Говоря о патриотизме Хейвуда, он подчеркивает, что тот находился в гуще политической борьбы своего

³⁰ [Зайцев 2008: 200; Аксенов 2008, II: 303].

времени, и, исследуя его словарь, прослеживает его эволюцию в направлении пуританизма, а воздействие его пьес сравнивает с той «агитацией особого рода», какую сам он наблюдал на первых представлениях горьковской пьесы «На дне». В контексте той же политической борьбы упоминается казнь (снова *казнь!*) Карла Стюарта [Аксенов 1937: 163—165]. Говоря о Бене Джонсоне, о поисках им норм поведения личности, Аксенов утверждает, что у того она «перерастала в понятие верховной ценности — блага человеческого общества, которому приносилось в жертву личность» [Там же: 148, ср. 29]. «Нрав» Сеяна, героя переведенной Аксеновым одноименной пьесы Джонсона, обусловлен «непомерным развитием честолюбия, дерзости и надменности — свойств, хорошо знакомых самому автору, — в своем герое он исправлял, прежде всего, свой собственный нрав». У Деккера же Аксенов отмечает его почтение к власти и соблюдение им стоического спокойствия [Там же: 168].

Заклучим этот раздел цитатой: «Ренессансный имморалист, человек из трагедий елизаветинских драматургов — недаром Иван Аксенов их переведил» [Елисеев 1997: 281].

2

Не только те мотивы елизаветинской драмы, от которых мы пробовали протянуть нить к некоторым моментам биографии Аксенова, но и характерное для нее культивирование всевозможных психологических эксцессов — все это представляется созвучным поэтике экспрессионизма, шире — вообще модернизма (ср. многим позднейший «театр жестокости» Антонина Арто). Это также могло быть одной из причин обращения к елизаветинцам чуткого к новым художественным веяниям Аксенова. Так, Брюсов в своей рецензии замечает, что театр елизаветинцев — «квинтэссенция насилия и жестокости», а пристрастие их «к экстравагантности, к рискованным сюжетам» (с мотивами кровосмесительства, мести, братоубийства, с «присущими персонажам необузданными порывами злобы») — служит «некоторой связью их творчества с мотивами “Центрифуги”» [Брюсов 1916: 5]. Эйзенштейн же в посвященном Аксенову «Эссе об эссеисте» замечает: «В елизаветинцах прекрасна их несправедливость. Их частность. Диспропорция и асимметрия. <...> То, что мне нравилось в *ацтеках*, в *Пикассо*, в *Вебстере*, нравилось мне и в Аксенове»³¹ (курсив наш. — М. М.). Отметим попутно, что четыре из шести пьес, вошедших в оба сборника «Елизаветинцев», носят парадоксальные названия, а именно: «Как жаль ее развратницей назвать», «Белый дьявол», «Укрощение Укротителя» и «Добродетельная шлюха». А В. Гаевский, говоря о спектакле Мейерхольда «Великодушный рогоносец», связывает этот наделенный «разрушительной силой» «жестокий фарс», «не совсем приличный даже для нынешних дней», с постоянным интересом Аксенова, переводчика пьесы Кроммелинка,

³¹ [Эйзенштейн 1963: 405; Аксенов 2008, II: 311—312].

к елизаветинцам, «разрушителям всех средневековых норм», а от декораций к спектаклю Любви Поповой и дружбы с ней Аксенова переходит к его книге о Пикассо, «разрушителю всех живописных устоев» [Гаевский 2005: 401].

Если в собственно увлечении Аксенова елизаветинцами можно найти элементы его личностного сродства с материалом, то его переводческий метод весьма специфичен и обнаруживает несомненную связь с его авангардистскими футуристическими установками. Тот же Брюсов отмечает «пристрастие переводчика к крайностям», замечая, что тот «с излишней настойчивостью» стремится «держаться как можно ближе к тексту, поэтому многие стихи тяжелы, а иные даже не сразу понятны» [Брюсов 1916: 5]. А. А. Смирнов находит перевод Аксенова «необыкновенно точным» — «но за счет литературности и даже грамотности, при слабом владении стихом», и в качестве примера указывает в своей рецензии несколько языковых аномалий, которые он называет «гримасами»: «повидиму», «чрезвычайно», «вдал», «некого», «не то — убийцы отрекусь», «глашатым», а также несколько непонятных фраз [Смирнов 1916: 3]. Близка к этому и оценка еще одного рецензента: «Русский перевод, к сожалению, нельзя признать удовлетворительным. Пытаясь сохранить размер подлинника, переводчик, в угоду форме, часто так искажает русский язык, что без оригинала невозможно добиться полного смысла; затем неправильная расстановка слов в стихах, неуклюжие неологизмы, странная манера расстановки знаков препинания — все это очень портит работу г. Аксенова» [М-ко 1917: 262]. Более подробно анализирует язык перевода В. М. Жирмунский [1917: 271—272]:

Переводчик основательно поработал над трудностями подлинника. Чувствуется внимание к слову, борьба со словами, желание вплотную подойти к оттенкам передаваемой словесной формы, к ее художественной насыщенности и напряженности; безусловно, русские «Елисаветинцы» отличаются своеобразной поэтической действительностью, иногда почти адекватной английским. К сожалению, ложные поэтические теории явились причиной существенных недостатков книги г. Аксенова. Переводчик стремится к простым, коренным словам, к синтаксической упрощенности и лапидарности; он избегает описательных выражений и сложных согласований с помощью союзов. Следуя односложности английских слов, он пытается втиснуть в строку или предложение как можно больше значительных по смыслу речений. Эта синтаксическая скупость часто делает его перевод непонятным.

Сам же Аксенов по выходе книги писал Боброву: «Побаиваюсь от <нрзб.> за вольность речи»³². «От кого» «побаивался» Аксенов — остается тайной, но можно предположить, что или самого Боброва, или, возможно, Брюсова. Переводы Аксенова вызывали, кстати, критику и Боброва, смотревшего корректуру в Москве и вносившего в нее поправки (не всегда удачные³³).

³² Письмо С. П. Боброву от 4 апреля 1916 [Аксенов 2008, I: 67].

³³ Письмо С. П. Боброву от 21 сентября 1916 и мн. др. [Аксенов 2008, I: 111].

«Вольность речи», «значительное число неудачных мест» Аксенов объясняет тем, что это «дело естественное при сравнительной новизне этого рода работы». Он ссылается на «соблюдение числа и движения стихов» (о чем ниже), а также на то, что «книжка толстовата» (!). Однако, сетуя, что Бобров не указывает ему в письмах на конкретные погрешности, Аксенов замечает, что это помогло бы ему их избегать, за вычетом тех, которые делались сознательно. Под вынужденными, а не сознательными «неудачами» Аксенов, по-видимому, имеет в виду всевозможные языковые нарушения и абберации, которые, как мы видели, он связывает с «соблюдением числа и движения стихов», а на самом деле являются следствием буквализма и калькирования английского синтаксиса. К этим своим аргументам Аксенов возвращается постоянно. В другом письме Боброву он поясняет, что «перевод сделан размерами подлинника» с сохранением числа стихов его <и> по возможности их логического движения (т. е. переносы и пр.). Размер «условный русский 5 стопный (в публикации письма — 5 строчный. — М. М.) ямб, с подвижной цезурой и переменными окончаниями». Аксенов, однако, оговаривает, что «воспроизвести в точности английский белый стих с его паузами и анакрусами не решился, да и трудно за это взяться, потому что вопрос о тогдашнем чтении стиха недостаточно разработан — есть основания предполагать элизии, несуществующие теперь, и стяжения, о которых можно только догадываться...» [Там же].

Непременное «сохранение числа стихов» оригинала, т. е. утвердившийся в дальнейшем известный принцип эквиритмии³⁴, представляется, для того времени, самоограничением, идущим вразрез с предшествовавшей практикой перевода английских драматических произведений, написанных белым стихом. Необходимость уложить русскую фразу в прокрустово ложе соответствий оригиналу, написанному на языке, который отличается более короткими словами и аналитическим языковым строем, требует известной компрессии языкового материала и у неопытного переводчика влечет за собой элементы деформации языка перевода на лексическом и синтаксическом уровнях — ту самую «вольность речи», за которую «побаивается» переводчик. На замечания Боброва Аксенов отвечает: «Те сокращения, о которых Вы пишете, вызваны желанием сохранить число стихов и число понятий каждого стиха. Впрочем в разговоре мы говорим и “смотря как...” и “смотря”... Форд и Вебстер часто сокращали самые слова вроде “па-сушьте = послушайте” <...> когда мне было свободней и стих не был начинен образами и понятиями, как колбаса (особенно у Вебстера проклятого), например у Тернера, я давал им

³⁴ Свидетельством остроты полемики по поводу эквиритмии в связи с подготовкой Собрания сочинений Шекспира в середине тридцатых годов служит цитируемое ниже письмо А. А. Смирнова к Каменеву. Смирнов даже считает нужным приложить к письму специально изложенные аргументы *О применении эквиритмии при переводе Шекспира*. Этот листок он просит сохранить, чтобы его аргументация в защиту эквиритмии как «необходимого метода при переводе Шекспира, но с известнейшими ограничениями», «могла быть в какой-нибудь мере использована при дискуссиях, которые, как я предполагаю, еще будут в мое отсутствие в издательстве по вопросу о методе перевода Шекспира» [Щедрина 2008].

свободу от сокращения» (там же — об употреблении «южно-русского акцента» как поэтической вольности либо как соответствия ирландскому и шотландскому акценту у комических персонажей)³⁵ (Аксенов несколько наивно называет «сокращениями» достаточно редкие упрощения при имитации устной речи). В более широком плане, объясняя в конце «Envoi» — **послесловия к первому тому «Елизаветинцев»** — свои переводческие принципы в тех же терминах, что и в письме Боброву, Аксенов замечает, что недостатки его труда ему виднее, чем кому-либо из будущих судей, и что этими недостатками он особенно дорожит, не привлекая к своему оправданию обстановку, в которой ему приходилось работать (т. е. находясь в действующей армии — см. об этом выше, однако, по здравому смыслу, перевод подобных текстов, требующих знания исторических реалий, текстов, само понимание которых нередко вызывает трудности, вообще немислим в той глубокой провинции, где воевал Аксенов, не имея доступа к библиотекам, справочной литературе и т. п.).

В том же, последнем параграфе «Envoi», помимо все тех же повторяющихся доводов о сохранении в переводе числа стихов подлинника — всюду, а «движения стиха» — почти всюду, к этим последним словам Аксенов делает несколько противоречащую вышесказанному оговорку: «почти всюду *в пределах возможности синтаксического согласования русского и английского текстов*» (курсив наш. — М. М). Но «неудачи» — «вольности» — «недостатки» — «слабости» и т. д. — перевода проистекают именно из того, что нарушаются языковые возможности согласования текстов оригинала и калькирующего его перевода (подробнее — ниже)!

Сравним фрагмент второй картины первого действия пьесы Уэбстера «Белый дьявол» в оригинале, подстрочном переводе и в переводе Аксенова, на непонятность которого указал в своей рецензии еще В. М. Жирмунский [1917: 272]:

Текст	Буквальный перевод	В переводе Аксенова
<i>Bracciano:</i> Excellent creature! We call the cruel fair: what name for you That are so merciful?	Прекраснейшее создание! Жестоких мы называем справедливыми, какое же имя дать тебе, столь милосердной?	Дивное созданье! Жестокие — богини, нам назвать Кем — добрую?
<i>Zanche:</i> See, now they close.	Смотри, они сближаются.	Близки.

Как видим, эквиритмичность перевода Аксенова достигается в данном случае за счет внушительной компрессии: во втором стихе опущен смысловый глагол, замененный именной предикацией, опущены союзы, устанавливающие синтакси-

³⁵ Письмо С. П. Боброву от 25 сентября 1916 [Аксенов 2008, I: 112].

ческую связь между главным и подчиненным предложениями, а также местоимение *тебя*, указывающее на объект. В последнем же стихе смысловый глагол заменен предикатом в форме краткого прилагательного, местоимение также опущено. Наконец, местоимение *кем* неправильно употреблено вместо вопросительного слова *как*. Минимальная форма, при которой эти две фразы, все равно обедненные, наполнились бы смыслом, это нечто вроде: «Жестоких дам мы именуем богинями, *как же* нам назвать *тебя*, милосердную?» или «*Если* жестокие дамы для нас — богини, *как* нам назвать *тебя*, милосердную?» (в другом случае в придаточном условном придаточном предложении с глаголом в форме императива Аксенов нектати добавляет частицу *бы*: *...целомудренный отказ / Имей бы силу успокоить пылкость / его исканий...*).

Приведем другие примеры деформирующей языковой компрессии при переводе, ставящем задачу во что бы то ни стало следовать «числу стихов подлинника» и «движению стиха» (все примеры — из «Белого дьявола» Уэбстера).

1. *Злоупотребление синтаксически несогласованными инфинитивами:*

О, не родить! (в значении: было бы лучше, если бы я тебя не родила!);

Число их [шпионов] увеличилось. Иным / *Сойти* за честных (в значении: иные могут даже сойти за честных людей);

...но сроком / оно [условие] на сутки, ты по вечерам / возобновляй. Нет — *вздернуть* (в значении: если нет, то будешь вздернут);

Пойдем *забыть* (Come, I'll forget him... — «come» тоже передано буквально).

2. *Злоупотребление несогласованными деепричастиями:*

С тобой, *приехав*, не видался брат? (но приехала собеседница, а не брат).

3. *Злоупотребление формами творительного падежа:*

Вы своего добились. Я — *мишенью* (т. е. «я служу мишенью»);

поп — *вором* (churchmen turned to revellers).

4. *Неправильное управление:*

война у нас и герцога Флоренции (вместо: между нами и герцогом Флорентийским); «мячи в теннис» (вместо: теннисные мячи);

вам был жесток... (вместо: к вам...);

грех в крови был / и ей плачу (вместо: и ею...);

стада из диких уток;

обряд последний о моей любви; *по отношению* убийства; беду к беде придав.

5. *Синтаксические славянизмы* (приведем цитированное Т. Потницевой остроумное замечание Ивана Грузинова о том, что язык перевод Аксенова — это «смесь Третьяковского с Маллармэ»):

работать *счастью* (в значении «способствовать счастью», ср.: работайте Господеви);

...умоляя Зевса / да Феба *оскопят* (в значении «чтобы Феба оскопили»);
 Но скрой, молно, да *сохранишь* себе / Двойное княжество, что затеваешь / Раз-
 вод (в значении: «...ради того, чтобы сохранить...»).

6. *Эллипсы — местоимения:*

ты по вечерам / возобновляй [его, т. е. договор];
 — Выплюнь яд. — [Он] не нужен мне (см. другие примеры в пассаже из Уэб-
 стера выше);

глагола:

С тобой не лягу я отныне. Этим / [клянусь] Кольцом венчальным;
 Ты выглядишь добрей, чем надо кату. / Ты — он (т. е. «ты есть таковой»);

служебных слов:

в случае, [если] сторонник / Брачьяно там окажется;
 Не все ль мое — твое? *Детей имею?* (т. е. «разве я имею детей?»).

7. *Неправильные формы слов:*

обмену, самоотвержный, взамену; в первый год моей *команды*, (т. е. **коман-**
дования); *сводничанье*; отравная аптека; куриная торговка (*poulterer*); вас и вашу
помощь (в значении «помощницу», т. е. служанку).

8. *Неправильные ударения* (слишком вызывающие, чтобы считать их «поэти-
 ческими вольностями»):

прошу вас, сударь, изменить диАлект;
 дела бы к обещаниям прилОжить;
 уедем / в ПадУю

9. *Неологизмы:*

скрупулы (*by scruples* — по крупицам);
ликорн, при существующем, но более длинном слове «единорог»;
Варварей / за подлый суд его бы называть (*barbary*, о Риме);

10. *Порядок слов:*

Присоединяюсь / К твоим желаньям *в матери молитве*.

Заметим также, что, при всем своем эквиритмическом ригоризме, несколько стихотворных пассажей Аксенов перевел прозой (но так, возможно, было в изда-
 нии, которым он пользовался) и оставил незарифмованными некоторые рифмован-
 ные в оригинале стихи.

Однако, помимо «превратностей метода», Аксенова нередко подводит недо-
 статочное знание английского языка. *Brother in law* (зять) он переводит как ‘на-
 званный брат’; *dutchwoman* (голландка) как ‘датчанка’, *scholar* (студент или уче-
 ный) — как ‘школьник’; *I pray for them* (я за них молюсь) — ‘я на них молюсь’;

to racket away — как ‘поставить на ракету’ (путая с *rocket*, путает также *thy* и *thou*, *deeds* и *death*, *course* и *corps*, *prey* и *pray* — переводя *The wolf may prey the better* — ‘тем легче волку *когтуть*’ как ‘волк *мольбе* доступней’). *Away with her* (‘довольно ее’ или ‘о ней’) переведено буквально: — ‘вон с нею’. *A-ship-board* — вовсе не «абордаж», как у Аксенова, а просто ‘на борту корабля’. Восклицания *Come*, *Dear my Lord*; *O, my horror*; богохульное ругательство *God's death* и эвфемистическое *Ud's death* он буквально переводит соответственно как ‘пойдем’, ‘милый герцог’, ‘о, мой страх’, ‘Бог умер’. Не отождествив редкого слова *rushes* — нечто вроде старинного половика, — Аксенов переводит *...should break his neck... I the ruches* (‘мог сломать шею на [мягкой] подстилке’) как ‘Свернул затылок... *В рюше* был’. Смысл иногда меняется до противоположного: *I don't care* (т. е. ‘мне все равно’) — ‘не хочу терять’, или же до фантастического: *stones we give hawks for physic* (камни, которые дают ястребам для здоровья) — ‘камни из большой печенки’. Другие примеры:

...And to the use of nature well applied / High gifts of learning (‘он [молодой герцог] счастливо добавил к *природной* одаренности высокие дары *ученья*’) — у Аксенова: «...украшив устремлением научным / к *познанию природы*»;

Well, take your course. — My honorable brother! (‘Что ж, иди своей дорогой. — Мой почтенный брат!’ Первое полустихие обращено к Изабелле, второе — к входящему герцогу) — у Аксенова: *Вы лихо травите, почтенный брат*.

Некоторые непонятые пассажи превращаются в переводе в полную бессмыслицу:

And in the cold grave leave us in pale fear — (‘и бледные от страха [дети] оставляют нас в холодной могиле’) — у Аксенова: *в холодный гроб роняют бледный страх*.

Но несправедливо было бы не упомянуть и таких удач, как употребление старинного названия «птичий клей» для омелы, «солнопек», «светноносящий бог» (о Фебе), «дом обращения» для падших женщин (*house of convertites*); удачные неологизмы — «испороченный рог»; «собор мировладык» (*thy gods / that govern the whole world*); «мозг ртутью разгложен», да и множество удачных стихов, как, например, *Как будто чорт / проверил сходство своего портрета*.

Буквализм переводов Аксенова проявляется и в их метрике, в отношении которой М. Л. Гаспаров пользуется определением «ритмический буквализм» [Гаспаров 1990]. М. Г. Тарлинская, однако, убедительно доказала, что ямб переводов Аксенова — более расшатанный, чем ямб елизаветинский — в нем снята часть ограничений английского стиха: «...он передал непривычные особенности английского ритма не точно, а преувеличенно, гипертрофированно» [Тарлинская 1996: 148].

Остается заметить, что теми же особенностями отличаются и другие переводы Аксенова. В переводе из Ронсара («К Елене») мы найдем: *И, притворствуя сон, ты, лица обаянье / На чело мне клоня...*, или *Хоровода среди на цветущие*

травы / Нас веля восседать, / ни одна, ни Прокрида не считает себя правой / Места нам не отдать [Аксенов 2008, II: 287].

«Авангардистский» элемент в переводах Аксенова, выраженный в напряженности словесного материала и тенденции к языковой деформации (само название «Центрифуги» восходит к идее «разрушения материала при сильных вращениях»), оказался, несомненно, в какой-то мере конгениален новаторской поэтике елизаветинцев — недаром В. М. Жирмунский писал: «русские “лисаветинцы” отличаются своеобразной поэтической действительностью, иногда почти адекватной английским» [1917: 272]. Порождаемый взятыми на себя переводчиком ограничениями, на практике гипертрофируемыми и доводимыми до абсурда, преувеличенный буквализм, и словесный, и ритмический, создает, как минимум, сильный остраляющий эффект. Эту установку почувствовали и Брюсов в приведенном отзыве, и А. А. Смирнов, который, приведя примеры языковых нарушений и «фраз, смысл которых невозможно понять» (как, например: *Обоих уложил священный тис / В могилы малой должную награду или Моей ли скорби превышать иные / Быть беспримерной?*), — задает вопрос: «Что это, только беспомощность или сознательный вызов читателю под девизом “Центрифуги”?» [Смирнов 1916: 3]. Расчет на шокирующий эффект усматривает в переводах Аксенова и М. Л. Гаспаров [1990: 55]. Между тем провокационный характер перевода отмечен и в изящнейшем окончании «Envoi»: «то, что заставляет меня любить слабость моего труда — это надежда на неудовольствие кого-либо способнейшего, раздражению которого я буду обязан освобождением от трудной и ответственной обязанности продолжить настоящую серию»³⁶.

Заметим в заключение, что множество раз говоря о своих переводческих принципах с точки зрения технической, в своих работах Аксенов уделяет крайне мало места их поэтике. В «Envoi» (послесловии к «Елизаветинцам») упоминается, что их «художническая армада» «за какие-нибудь *двадцать пять лет* [...] использовала все возможности родного наречия», а последний их период отмечен «блестящей риторичностью, огромным, чисто словесным искусством» [Аксенов 1916: 278]. В позднейшей газетной статье «О кудрявой речи Шекспира» Аксенов ставит вопрос о характерном для драматургов-елизаветинцев и частично унаследованном Шекспиром «пестром, запутанном, кудрявом и несуразном стиле», который он, упрощая проблему, объясняет тем, что в эпоху запоздавшего в Англии Возрождения стили, выработанные в других странах, были «свалены в одну кучу»; по этому поводу он также вспоминает «ясную и темную манеру трубадуров» (которых он, кстати, ошибочно датирует XI, а не XII—XIII вв. [Аксенов 1933]). Это дает нам право вспомнить об одном необычном переводческом опыте, сопоставимом с аксеновским, однако несравненно более удачном. Речь идет о переводе С. В. Петровым «Жизнеописаний древних и наиславнейших провансальских пиитов...» Жана де

³⁶ [Аксенов 1916: 282—283; 2008, I: 11]. По мнению рецензента, «нужно сознаться, что такое оправдание или объяснение по меньшей мере странно» [М-ко 1917: 262].

Нострада [Жан де Нострам 1993]. Учитывая, что сам Нострам (брат знаменитого астролога) писал на языке XVI в., **опираясь при этом на провансальские биографии трубадуров XIII—XIV вв.**, Петров стилизовал язык своего перевода под язык XVII—XVIII вв., производящий, по замыслу, тот же остраниющий эффект, какой на носителей современного французского языка производит текст XVI в.

Несмотря на цитировавшиеся авторитетные рецензии, приветствовавшие аксеновских «Елизаветинцев» 1916 г., **хотя и с оговорками и скорее как первую попытку перевода корпуса редких текстов** (в единственной, как уже говорилось, рецензии на второй выпуск, что в условиях конца тридцатых годов неудивительно, собственно перевод не анализируется вообще), репутация его переводов осталась весьма невысокой на фоне высочайшего уровня, достигнутого ко времени Второй мировой войны русской школой поэтического перевода. Но и тогда, в начале двадцатых, в уже цитированном по другому поводу письме Иванов-Разумник писал Андрею Белому: «Аксенов, которого я знаю только по плохим “Елизаветинцам” и футуристической “Медее”...» [Аксенов 2008, I: 18]. Характерным образом, даже лаконичное издательское предисловие к «Елизаветинцам» Аксенова 1938 г. **заканчивается осторожным предостережением**: «В помещаемых переводах сохранены без изменений отдельные обороты и выражения, не свойственные нашему литературному языку, но характерные для “елизаветинцев”» [Аксенов 2008: 6].

На утвердившееся отношение к переводам Аксенова указывает и «естественный отбор»: в послевоенных изданиях, подготовлявшихся А. А. Смирновым (написавшим, как мы помним, рецензию еще на первых «Елизаветинцев») и А. А. Аникстом, **они не перепечатывались. Крайне настороженное к ним отношение** прекрасно вырисовывается из недавно опубликованного письма (от 1 ноября 1934 г.), **направленного Смирновым, редактором готовившегося в середине тридцатых годов Собрания сочинений Шекспира, к Л. Б. Каменеву, в то время директору** издательства «Academia»:

Я узнал сейчас от Г. Г. Шпета, что заключен договор с И. А. Аксеновым на перевод «Виндзорских кумушек» для V тома Шекспира. Я в свое время не возражал против участия Аксенова, но в письмах и личных беседах с Вами, А. Н. Тихоновым и Г. Г. указывал, что, поскольку эта пьеса входит в том, коего первым редактором намерен я, я ставлю обязательным условием предварительное представление Аксеновым образцов. — Это вызвано теми необыкновенными странностями, которые я обнаружил не только в его «Елизаветинцах», но и в обоих томах Бена Джонсона (прилагаю, как образец, выписку нескольких листов из II тома). **Если и Виндзорские кумушки окажутся переведенными таким же способом, я окажусь как редактор в невозможном положении, особенно, принимая во внимание предшествующие отношения мои с ним, когда в «Елизаветинцах», например, помимо прочего, он просто игнорировал все мои указания.** Я готов допустить, что И. А. Аксенов способен изменить свой переводческий метод, но для этого мне необходима гарантия, что у него есть готовность к этому [Щедрина 2008].

А пересылая копию этого письма Г. Г. Шпету (которого Аксенов в письмах жене называет Шпетюга), Смирнов добавил: «Милый Г. Г., сделайте так, чтобы мы остались хозяевами положения. Спасите Шекспира *от дилетантских экспериментов!*» ([Там же]. Курсив наш. — М. М.). Заметим, что и к шекспироведческим штудиям Аксенова, хотя и содержащим множество интересных мыслей, однако затронутым вульгарным социологизмом, специалисты относились скептически, как это видно из приведенной Д. Даниным реплики М. А. Кара-Мурза, жены театроведа С. Г. Кара-Мурзы: говоря о «театроведческом соприкосновении» Аксенова с ее мужем, она замечает: «Вы же заметили, как они подсмеиваются над “вкладами в отечественную шекспиологию”»³⁷.

Понятным образом, и Смирнов, и Аникст избегали включать в свои издания пьесы, существующие в переводах Аксенова, а если включали, то обращались к другим переводчикам. Так, в 1956 г. «Красотка с запада» Томаса Хейвуда вышла под редакцией Смирнова отдельным изданием в переводе П. Мелковой [Хейвуд 1956], ею заново сделан и перевод «Вольпоне», вышедший отдельным изданием в 1954 г., затем перепечатанный в сборнике пьес Бена Джонсона под редакцией того же Смирнова [Бен Джонсон 1960], потом в антологии «Английская комедия XVII—XVIII вв.» (1989)³⁸. Не включены переводы Аксенова ни в двухтомник Бомонта и Флетчера (1965), снова под общей редакцией Смирнова, где перевод «Укрощения укротителя» принадлежит Ю. Корнееву, несмотря на то, что в переводе Аксенова пьеса не только вышла во вторых «Елизаветинцах», но и шла во многих театрах. Нет переводов Аксенова и в сборнике «Младшие современники Шекспира» (1986) под редакцией Аникста. Единственная перепечатка перевода Аксенова относится к новейшему времени, но лишь в качестве дополнения к роману Людвиг Тика «Виттория Аккоромбона» на тот же сюжет, изданному в серии «Литературные памятники»³⁹; публикация сопровождается статьей Т. Потницева (<http://www.ozon.ru/context/detail/id/1905681/> «Драма Дж. Уэбстера “Белый дьявол”») ⁴⁰. Перевод, несомненно, включен как единственный существующий, а заказывать новый в современных условиях, по-видимому, не представлялось возможным.

Возможно, с годами Аксенов и сам молчаливо склонялся к признанию недостатков своих переводов уже не просто как «слабостей». Переводы, вошедшие во все три издания, делались им преимущественно в годы войны и революции. Более того, в двухтомник особенно им любимого Бена Джонсона он включил

³⁷ [Данин 1997: 236] // [Аксенов 2008, II: 315]. Обыгрывается название книги Аксенова «Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспиологии...» (1930).

³⁸ Заметим, что вскоре после выхода первых «Елизаветинцев» в Петрограде вышел перевод пьесы Бена Джонсона «Эписин, или Молчаливая женщина», в переводе Я. и Р. Блох (Пг., Петрополис, 1921), а год спустя после выхода аксеновского двухтомника Бена Джонсона А. Гвоздев издал в том же издательстве «Academia» свой перевод «Заговора Катилины» со своей вступительной статьей и комментарием [Джонсон Бен 1934].

³⁹ [Тик 2003: 209—345].

⁴⁰ [Потничева 2003: 369—396].

переводы других переводчиков и не спешил печатать второй том «Елизаветинцев», опубликованный лишь посмертно (впрочем, предисловие к тому — статью о Хейвуде и Деккере — он написал в 1932 г., тогда же перевел пьесу Флетчера, статья же о последнем осталась незаконченной за его смертью).

Еще одно красноречивое свидетельство — рецензия Аксенова на изданный в 1934 г., ставший затем классическим перевод «Гамлета» М. Л. Лозинского, к которой в пору было бы поставить эпитафию «победителю ученику от побежденного учителя» (Лозинский, разумеется, учеником Аксенова никогда не был, но с точки зрения принципов перевода самого Аксенова можно считать его неудачным предшественником). Создается впечатление, что Аксенов с удивлением убеждается: переводчику, придерживающемуся тех же принципов, что он сам (соблюдение числа стихов и до известной степени следование за синтаксисом оригинала), и которыми он, Аксенов, извинял свое насилие над русским языком, без подобного насилия удастся обходиться! Как достижение, Аксенов отмечает «сохранение», на практике — умеренное следование за английским синтаксисом, а также метод «передачи нескольких стихов одним понятием» (что является преувеличением). В целом характер перевода он характеризует как «книжно-кабинетный» (т. е. искусственный). Его оценки напоминают оценки его собственных «Елизаветинцев» (а иногда с ними совпадают дословно): «некоторая напряженность словесного материала», «нагруженность понятиями каждого слова», «мозаичность стиля строки», «непривычная последовательность и сочетания слов». Подобно тем давним рецензентам, Аксенов также замечает, что несправедливо было бы требовать совершенства от первой попытки, которую он, тем не менее, приветствует как «грандиозную» [Аксенов 1934]; не сказано лишь, что перевод «Гамлета» Лозинского — достижение и поэтическое. А в следующем году, за полгода до своей смерти, в статье, посвященной постановке в МХТ-2 «Испанского священника» Флетчера, о переводе его Лозинским Аксенов отзывается как о «прекрасном» [Аксенов 1935].

Так или иначе, поправку к отношению, справедливо утвердившемуся к переводам Аксенова, могли бы внести мысли, высказанные о нем Эйзенштейном, который пишет о его «односторонности» и «асимметричности», роднящей его с елизаветинцами. Говоря о его творчестве как эссеистическом *par excellence*, Эйзенштейн замечает:

В эссе же субъективная односторонность и личное искажение оригинальностью и парадокс ценятся выше объективной истины и степенью приближения к ней. Аксенов оставался субъективным, предпочитая односторонность. [...] Но отказать [ему] прав<e> на стиль и на субъективное искажение — нельзя. Преступным было бы выдавать это за объективность и за полную картину. Оригинал бунтовал бы вместе с критикой против автора. Пусть это читается как перевод с англоманского мышления⁴¹.

Эти слова в высшей степени применимы и к переводам Аксенова. Но то, что приемлемо в эссе, допустимо ли в переводах?

⁴¹ [Эйзенштейн 1963: 406; Аксенов 2008, II: 312].

Библиография

- Аксенов 1916 — Елисаветинцы. Вып. 1. М.: Центрифуга.
- Аксенов 1930 — Гамлет и другие опыты в содействие отечественной шекспирологии... М.: Федерация.
- Аксенов (ред.). 1931—1933 — Бен Джонсон. Драматические произведения: В 2 т. М.; Л.: Academia.
- Аксенов 1933 — *Аксенов И. А.* Кудрявая речь Шекспира // Литературная газета. 1933. № 42.
- Аксенов 1934 — *Аксенов И. А.* Новый перевод «Гамлета» [рец. на пер. М. Лозинского] // Литературная газета. № 8. 12 февраля, 1934. С. 4.
- Аксенов 1935 — *Аксенов И. А.* Комедия Дж. Флетчера об испанском священнике, как она была сыграна в первый раз актерами МХТ II [рецензия] // Театр и драматургия. 1935. № 3. С. 15—21.
- Аксенов 1935а — *Аксенов И. А.* Лица и характеры Шекспира // Театр и драматургия. 1935. № 8. С. 12—19; № 9. С. 43—46.
- Аксенов 1937 — *Аксенов И. А.* Шекспир. Статьи. Ч. 1. М., 1937.
- Аксенов 1938 — *Аксенов И. А.* Елисаветинцы. Статьи и переводы. М.: Гослитиздат, 1938.
- Аксенов 1991 — *Аксенов И. А.* Сергей Михайлович Эйзенштейн. Портрет художника. М., 1991. Перепечатано — см. [Аксенов 2008, I: 398—479].
- Аксенов 2008 — *Аксенов И. А.* Из творческого наследия. Т. I—II / Сост., авт. вступит. ст. и коммент. Н. Адаскиной. М.: RA, 2008.
- Английская комедия XVII—XVIII веков. Антология. Сост. И. В. Ступников. М.: Высшая школа, 1989. (Сер. «Библиотека студента-словесника».)
- Берковский 1930 — *Берковский Н. Я.* А. Аксенов. Гамлет и другие опыты... [рецензия] // Звезда. 1930. № 3. С. 230—232.
- Бомонт и Флетчер. Пьесы: В 2 т. Т. 1 Библиотека драматурга. М. Л.: Искусство, 1965.
- Брюсов 1916 — *Брюсов В.* Елисаветинцы... Вып. 1. [рецензия] // Русские ведомости. № 235, 1916 (12 октября). С. 5.
- Вечора 1934 — *Вечора Г.* Мое (Змеиный клубок). Вариант комедии о Вольпоне. М.: Гослитиздат, 1934.
- Гаевский 2005 — *Гаевский В.* 2005. Задушенный крик. Иван Аксенов и Абрам Эфрос // *Гаевский В.* Книга расставаний. Заметки о критиках и спектаклях. М.: РГГУ, 2007. С. 394—403.
- Гаспаров 1990 — *Гаспаров М. Л.* Буквализм словесный против буквализма ритмического // *Quinquagenario Alexandri II'ušini oblata* / Отв. ред. М. Шапир. М., 1990. С. 53—62.
- Гельперин 1992 — *Гельперин Ю. М.* Аксенов И. А. // Русские писатели, 1800—1917: Биографический словарь. М., 1992. Т. 1. С. 41—42.
- Данин 1997 — *Данин Д.* Бремя стыда. Книга без жанра. М.: Моск. рабочий, 1996; [Аксенов 2008, II: 315—316].
- Джонсон 1921 — *Джонсон Бен.* Эписин, или Молчаливая женщина» / Пер. Я. и Р. Блох. Пг.: Петрополис, 1921.
- Джонсон 1934 — *Джонсон Бен.* Заговор Катилины / Пер., ст. и коммент. С. П. Гвоздева. М.: Academia, 1934.

- Джонсон 1954 — *Джонсон Бен*. Вольпоне, или Хитрый лис. Комедия в пяти актах / Пер. с англ. и примеч. П. В. Мелковой. М.: Искусство, 1954.
- Джонсон 1960 — *Джонсон Бен*. Пьесы / Вступит. статья, примеч. и ред. переводов с англ. А. Смирнова. М.; Л.: Искусство, 1960. (Сер. «Библиотека драматурга»).
- Елисеев 1997 — *Елисеев Н.* 1997. Досуги библиографа // Постскрипtum: Литературный журнал. 1997. Вып. 3 (8). С. 281—295. [Раздел: «Кто такой А.?»]
- Жан де Нострадам 1993 — *Жан де Нострадам*. Жизнеописания древних и наиславнейших провансальских пиитов, во времена графов Прованских процветших / Пер. С. В. Петрова // Жизнеописания трубадуров / Изд. подгот. М. Мейлах. М.: Наука, 1993. С. 259—338.
- Жирмунский 1917 — *Жирмунский В. М.* И. А. Аксенов. Елизаветинцы. Выпуск первый... [рецензия] // Северные записки. Январь 1917. С. 270—272.
- Зайцев 2008 — *Зайцев Б. К.* 189 Литературные портреты: Н. Бердяев // Знамя. № 10. 2008. С. 189—202; [Аксенов 2008, II: 303].
- М-ко 1917 — *М-ко Д.* И. А. Аксенов. Елизаветинцы. Выпуск первый... [рецензия] // Исторический вестник, т. СXLVIII, год издания 38-й, 1917. № 4. С. 260—262.
- Мар 1937 — *Мар С. Г.* Биография Ивана Александровича Аксенова — [Аксенов 1937, предисловие; Аксенов 2008, II: 295].
- Младшие современники Шекспира 1986 — Младшие современники Шекспира / А. А. Аникст (ред.). М.: Изд-во Моск. университета, 1986.
- Наумов 1938 — *Наумов В.* «Елизаветинцы»... [рецензия] // Литературное обозрение. 1938. № 13—14. С. 99—106.
- Потницева 1986 — *Потницева Т.* Драма Дж. Уэбстера «Белый дьявол» // [Тик 2003: 369—396].
- Смирнов 1917 — *Смирнов А. А.* Елизаветинцы... Вып. 1. [рецензия] // Русская мысль (Критическое обозрение). 1917, январь. С. 2—3.
- Стороженко 1872 — *Стороженко Н.* Предшественники Шекспира. Т. I. Лили и Марло. 4-е изд., М., 1916.
- Тарлинская 1996 — *Тарлинская М. Г.* Ритмический буквализм? О том, как Иван Аксенов переводил елизаветинцев // Славянский стих. Стихovedение, лингвистика и поэтика. Сб. статей. М., 1996. С. 147—155.
- Тик 2003 — *Тик Людвиг.* Виттория Аккоромбона / Изд. подгот. И. В. Карташова и др. М.: Наука, 2003. (Сер. «Литературные памятники»).
- Хейвуд 1956 — *Хейвуд Т.* Красотка с запада / Ред. А. А. Смирнов. М.: Искусство, 1956.
- Щедрина 2008 — *Щедрина Т.* Четыре письма Л. Б. Каменеву, или Роль Густава Шпета в переводах Шекспира... // Новое литературное обозрение. 2008. № 92.

6. ЕЩЕ О ПОЭТИКЕ ОБЭРИУ

МАТЕРИАЛЫ К ПОЭТИКЕ ВВЕДЕНСКОГО*

Не будет преувеличением сказать, что поэтика Александра Введенского, чьи произведения начали издаваться полвека тому назад, а спустя меньше пятнадцати лет вышли Полным собранием, остается малоизученной. Именно этот упрек делает в своей статье, содержащей пронизательный реальный комментарий к одному таинственному стихотворению Хармса, Л. Флейшман, говоря о «неприложимости выработанных в последние годы (даже на базе авангардистской поэтики) научных средств для описания определенной части обэриутского творчества»¹. Однако содержание самого понятия «обэриутское творчество» представляется весьма расплывчатым. Помимо глубоких различий между поэзией, с одной стороны, Хармса и Введенского, с другой — Заболоцкого, не говоря уже о Вагинове, надо заметить, что собственно обэриутский период (1927—1931) всего их творчества никак не исчерпывает. Если свои лучшие стихи Заболоцкий действительно написал, будучи обэриутом, то наиболее значительные произведения Введенского и Хармса относятся к тридцатым годам — годам наиболее тесного общения с Я. С. Друскиным, Н. М. Олейниковым и Л. С. Липавским², каждый из которых оставил литературное наследие, еще подлежащее осмыслению. Вместе с тем термин «поэзия обэриутов» не является бессодержательным: общие черты поэтики Введенского, Хармса и Заболоцкого, в дальнейшем разрабатывавших собственные пути в искусстве, форми-

* *Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. / Под ред. М. Мейлаха, В. Эрля. М.: Гилея, 1993. Предисловие: Т. 2. С. 3—54 (цитаты даются по этому изданию); *Мейлах М.* Семантический эксперимент в поэтической речи // *Russian Linguistics*. 1974. I. № 3/4. С. 271—276 и статьи, указанные в примеч. 4.

¹ *Флейшман Л.* Об одном загадочном стихотворении Хармса // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1. 1987. P. 247—258. Очевидно, однако, что метод поиска исторического подтекста может оказаться плодотворным применительно лишь к немногим текстам Хармса и вовсе неприменим к Введенскому.

² См. вступительную статью к 1-му тому издания: *Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. М.: Гилея, 1993.

ровались именно в обэриутский период, и, кроме того, сам термин настолько к ним «прирос», что оторвать их от него, кажется, уже невозможно.

Поэзия и Введенского, и Хармса в силу известной своей эзотеричности пользовалась до сих пор несравненно меньшим вниманием исследователей, чем хармсовская проза, которой посвящено несколько диссертаций, сборник статей и множество отдельных работ. Укажем немногие монографические исследования творчества Введенского — «Звезда бессмыслицы» Я. С. Друскина³ и книгу автора этих строк, из которой опубликованы лишь фрагменты⁴, многочисленные комментарии Я. С. Друскина и Т. А. Липавской⁵, статьи Б. Улановской, Б. Ванталова, П. Неслухова, Б. Констриктора — в основном остаются неизданными.

Заметим, наконец, что принадлежащие Заболоцкому характеристики поэтики Введенского обэриутского времени — одна в декларации ОБЭРИУ, другая, более ранняя, в полемическом «Открытом письме...» — хотя и говорят о «столкновении словесных смыслов» как об основной черте его поэтики, тем не менее чересчур импрессионистичны и субъективны, чтобы служить каким-либо ориентиром в этой весьма сложной области.

В данной статье мы не претендуем на системное описание поэтики Введенского, предлагая взамен очерк его творчества, в котором мы, однако, делимся нашими наблюдениями над особенностями его поэтического метода. Мы надеемся, что наблюдения эти помогут читателю, по выражению самого Введенского, «приоткрыть дверь в его поэзию».

Минуя ранние, гимназические стихотворения и стихи, посланные Блоку, первые сохранившиеся «авангардные» произведения Введенского — *10 стихотворений...*, *Парша на отмели*, *ПоЛоТЕРам...* — могут быть определены как эксперименты в русле, условно говоря, некоего постфутуризма. Они характеризуются бессюжетностью, известной семантической неупорядоченностью, умеренным обращением к зауми, восходящим к футуристической традиции, с которой Введенский, напомним, непосредственно соприкасался, сотрудничая с Игорем Терентьевым, и затем — с поэтом-заумником Туфановым, наконец, использованием элементов орфографии и графики. Речь идет о «фонетическом» написании слов, шрифтовых экспериментах, сводящихся, впрочем, к использованию заглавных букв в духе футуристических книг десятых годов, потом — тбилисских изданий Терентьева или Ильи Зданевича. Из элементов, перспективных для позднейшего

³ Друскин Я. С. Звезда бессмыслицы // «Сборище друзей, оставленных судьбою»: «чинари» в текстах, документах и исследованиях: В 2 т. М.: Ладомир, 2000. Т. 1. С. 323.

⁴ Мейлах М. Шкап и колпак: Фрагмент обэриутской поэтики // Тыняновский сборник: Четвертые Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1990. С. 181—193; *Четыре описания* Александра Введенского: Заметки к построению обэриутской онтологии // Вестник новой литературы. 1991. № 4; Русский довоенный театр абсурда: К пятидесятилетию пьесы Александра Введенского *Елка у Ивановых* // Ново-Басманная, 19. 1990. С. 356—365; О поэме Александра Введенского *Кругом возможно Бог* // Эхо. 1978. № 2. С. 137—141 и др.

⁵ Липавская Т. А. «Пять или шесть» и другие работы.

творчества Введенского, можно отметить семантически несоединяемые сочетания типа *рукомойники и паства*. В этих же текстах встречаются модели бессмыслицы, создаваемые путем подстановок, легко определяемых с помощью контекста, как, например, *комар здесь пеших не подточит* (вместо очевидного «носа не подточит»), и случаи нарушения грамматической правильности, как во фразе *старенькая наша дедушка*. В мрачном бессолнечном мире этих стихотворений — среди гниющих досок, каких-то непонятных сломанных предметов, пахнущих керосином и плесенью, — обитают всевозможные — *мошенники голенькие, карлики, рожки мухомориные*, — нищие духом существа, от которых протягивается нить к более позднему хармсовским «недочеловекам».

В следующей группе стихотворений 1925—1926 гг. и поэме 1926 г. *Минин и Пожарский*, подписанных *Чинарь — авторитет бессмыслицы*, указанные элементы зауми и графики постепенно уступают место более четкой ориентации на семантический эксперимент (декларация ОБЭРИУ, в своей поэтической части, как уже говорилось, составленная Заболоцким в конце 1927 г., от зауми резко отмежевывается). Один из опытов в этом направлении — употребление словесных рядов, организованных в плане выражения, члены которых переходят в процессе порождения от некоторой первоначальной осмысленности к бессмыслице. Этот прием, имеющий большое значение в позднейшем творчестве Введенского, возникает у него именно в этот период и идет от низших языковых уровней и вне четкой дифференциации, как в случае заумных рядов (например, *зубр арбр урбр хлрпр крпр трпр*), не выходя за пределы согласованных форм слов типа *КУМА ФОМА петрА попА, туман тимпан веспасиан*. Роль порождающей матрицы в эволюции подобных рядов к бессмыслице может играть аллитерация, рифма, параллелизм любого рода и т. п. В наших примечаниях к текстам Введенского мы выделили довольно большое число таких моделей, иллюстрацией которых в позднейшем его творчестве может служить пример из «Четырех описаний»:

*Я сидел в своей гостиной,
я сидел в своей пустынной,
я сидел в своей картинной,
я сидел в своей старинной,
я сидел в своей недлинной
за столом.*

Чаще всего первые члены таких рядов являются осмысленными, последующие же падают в абсурд. Такие модели, в предельных случаях приводящие, собственно, к семантическому распаду, имеют в поэзии Введенского концептуальное значение, дискредитируя устойчивые механизмы языка и обусловленного им сознания.

В стихотворениях этого периода, который Я. С. Друскин условно называет атематическим, он выделяет некую «абстрактную схему» или «скелет темы». Первое из них — «Галушка», где выявляются мотивы, определяющие все дальнейшее творчество Введенского, формулированные самим поэтом как «время, смерть

и Бог». Стихотворение открывается своеобразным причитанием, вводящим тему смерти, «окончателности» времени (*не спит последний час*) и неизбежности эсхатологической катастрофы (*далекий чеха склеп / теперь плывет на нас / спасайся Арзамас... хрипит наш мир...*). Впервые в этом же стихотворении появляется, опять же в эсхатологическом контексте, слово *Бог*. Мотивы и образность этого круга текстов довольно постоянны и в остранинном виде включают разного рода национальные, социальные и исторические реалии. Функции этих реалий, предстающих в обесмысленном контекстами виде, смыкаются с основной функцией собственно бессмыслицы у Введенского, которая может быть определена как разрушение устойчивых представлений о мире и обусловленных моделей сознания. В этих стихотворениях Введенский продолжает развивать намеченные ранее семантические поиски, преимущественно в области столкновения элементов, несовместимых по смыслу — составляющих оппозиции (*брюхатая девушка, молча гаркнул*) либо, что интереснее, категориально разнородных (*мох и бот<т>ичелли, пасекой икает, можжевеловый карман, пеннеголовый*).

В этих стихах Введенский тяготеет к созданию особого смыслового мира, приобретающего некоторую самостоятельность в его поэзии. Эффект бессмыслицы, как правило, порождается в этом и позднейших текстах благодаря сочетанию семантических единиц без прямой связи в плане содержания, как, например, во фразах *трещотками брели музеи* или *обедают псалмы по-шведски*. Это заметно, в частности, на примере такого сочетания, как *слепая армия*, в сопоставлении с сочетанием *слепой городской*: городской, исполняющий свои обязанности, не может быть слепым с точки зрения здравого смысла, тогда как к «армии» «слепота» неприложима вообще, или разве только метафорически, чего здесь явно нет. Внутренняя семантическая замкнутость таких моделей бессмыслицы обнаруживается, в частности, в их принципиальной необратимости при попытках их возвести, с позиции здравого смысла, к некоторым исходным правильным (с этой позиции) фразам. Так, оказывается, что сочетание *шерстяные пузатые балерины* («Елка у Ивановых») не порождается попросту из некоторого высказывания, соответствующего принятым представлениям о балеринах, именно из-за элемента *шерстяные*. В самом деле, если здравый смысл не допускает, чтобы балерина была пузатой, то он уже никак не может предусмотреть, чтобы она не была шерстяной. Фраза: *нянька укладывает спать отца, превратившегося в детскую косточку* — принципиально отличается от семантически более «благополучной» фразы: «нянька укладывает спать отца, превратившегося в ребенка». Аналогичным образом предложение: *Тогда он сложил оружие и, вынув из кармана висок, выстрелил себе в голову* — несводимо ни к какой исходной семантически правильной фразе, не говоря уже о таком сложном приеме, как *лакей был в морде как ливрей*. Такая несводимость, не допускающая непосредственной трансформации, и составляет отличительную особенность поэтического языка Введенского.

Собственно, важнейшим объектом критики Введенского являются самые свойства языка, его универсальное сомнение переходит на форму высказывания

как таковую. Характерно в этой связи появление в стихотворении *ОСТРИЖЕН скопом Ростислав* имеющей глубокие архаические корни вопросно-ответной формы, повышающей мерность поэтического пространства и также оказавшейся перспективной в дальнейшем творчестве Введенского (ср.: хотя бы *Сутки*). Подобно тому, как бессмысленное объяснение — например, *день — это ночь в мыле* — ставит под сомнение возможность какого-либо объяснения вообще, так и бессмысленные ответы на осмысленные (либо тоже бессмысленные) вопросы (*это акушеркин шаг? / нет это верблюжьи гамаши*) как бы «ставят под вопрос» самую возможность порождения осмысленного (или представляющегося таковым) текста. Самое упоминание категории «объяснения», «изъяснения» влечет за собой распад коммуникаций — так, в «Галушке» немедленно вслед за словами *в течении лета изъяснился* следует заумь *зубр арбр урбр* и т. д., а в «Елке у Ивановых» в ответ на просьбу *всё объяснить* мальчик, хотя и годовалый, но говоривший до этого чрезвычайно разумно, «впадает в детство» и начинает бессвязно лепетать.

Часто ответ делает невозможным самая форма вопроса, особенно при обсуждении ключевых вопросов жизни, смерти или времени, например *куда умрешь? и что сожрешь?* Эти же особенности обнаруживаются на примере серий тавтологических вопросов, какие задают друг другу участники позднейших *Некоторого количества разговоров*: *Я видел сумасшедший дом. — Что ты говоришь! Я ничего не знаю. Как он выглядит? — Выглядит ли он? Кто видел сумасшедший дом? <...> Такой ли он именно?* и т. д. Сходное значение имеют такие внутренне противоречивые или тавтологические высказывания, как *человек, который жил в собственном ногте; скажи себе на ухо* и т. п., или же усечение придаточного предложения при сохранении синтаксических структур — *Задумался о том* или *Она прощалась так, что. Вот так* в последней пьесе Введенского «Где. Когда». Актуализация грамматических категорий, вообще характерная для поэтического языка, доходит у Введенского до нарушения их грамматической правильности. Примеры подобного рода весьма многочисленны. Заслуживает внимания настойчивое подчеркивание синтаксической структуры бессмысленного предложения, особенно в тавтологических высказываниях типа: *Если я и родился, то я тоже родился; если я и голова то я тоже голова* и т. д. *Когда он приотворил распухшие свои глаза, он глаза свои приоткрыл* («Где. Когда») или же в таком предложении, как: *А перед ним утес, / который чем овес спасет, / тем был и титулован*. Подчеркнутая грамматическая правильность таких предложений тем более выявляет их семантическую неправильность и логическую абсурдность. Представляется, что, дискредитируя механизмы языка, Введенский ставит опыт, призванный исследовать возможности детерминированного сознания, и стремится не столько к восстановлению его нормальных функций, сколько к изучению их состоятельности в более глубоком плане. Однако Введенский идет гораздо дальше, создавая с помощью разрабатываемого им поэтического языка собственный мир, собственную, если можно так выразиться, внекатегориальную систему, — мир, в котором время

(и всё, что во времени) предстало бы «освобожденным от оков языка»⁶. Приведем в этой связи некоторые дальнейшие замечания О. Г. Ревзиной, которая пишет:

У меня создалось впечатление, что Введенский — интуитивно или сознательно — отталкивался от следующего комплекса идей: язык и то, что создается с помощью языка, не должен повторять информацию, поступающую к нам от любезно предоставленных нам природой органов чувств: зрения, слуха, осязания и т. д. Искусство, воспроизводящее в языковой форме те же комплексы ощущений и представлений, которые мы получаем через другие каналы информации, не есть настоящее искусство. Вспомним, что такой же подход в живописи был свойственен В. Кандинскому, который специально подчеркивал, что живопись, воспроизводящая то, что мы видим, мертва, она лишена смысла и не затрагивает души людей, на нее взирающих. Таким образом, Введенский очень высоко ценил роль языка как особого средства коммуникации. Что же дает нам это средство? В нем самом, в человеческом языке скрыто не только тривиальное отображение форм жизни, заданных нашим восприятием ее, но в нем скрыты и новые формы, которых мы не знаем и не представляем их, и они-то, эти новые формы, и есть истинное искусство, дающее возможность полноценно использовать язык как средство познания, воздействия и общения. Чтобы эти новые формы обнаружить, мы должны выявить те правила, которые управляют тривиальной поэзией, отказаться от них и открыть таким образом пространство для нового мирознания. Надо перестроить, например, правила отрицания. В нашем привычном языковом механизме почти не существует отрицательных сущностей. Не читать, не говорить, не понять — это лишь указание на несуществование соответствующих действий. Для Введенского же «не понять» — это положительное понятие, смысл которого должен быть раскрыт. Мы должны отказаться от тех сочетаемостей живого и неживого, действий и объектов, которые заданы нам формами обыденного сознания. Лишь тогда — вне привычных глагольных управлений, вне заданного для каждого объекта способа действий и состояний — мы сможем частично проникнуть в иной, созданный самим языком и отвечающий, возможно, внутренним потребностям души человека, новый мир»⁷.

Эти замечания, как нам кажется, отчасти объясняют направление эволюции творчества Введенского в отношении бессмыслицы: если в его ранних произведениях бессмыслица ощущается как нарушение привычных семантических связей, то в более поздних она воспринимается уже как способ фиксации более глубокого и точного смысла. Характерным образом Я. С. Друскин приводит высказывание Введенского, считавшего себя в поэзии «предтечей», о том, что применительно к искусству следует говорить не «красиво — некрасиво», а «правильно — неправильно».

⁶ Ревзина О. Г. Качественная и функциональная характеристика времени в поэзии А. И. Введенского // *Russian Literature*. 1978. Vol. VI. № 4. P. 397—401.

⁷ Из письма Я. С. Друскину от 26 июля 1974 г. Благодарим О. Г. Ревзину за любезное согласие процитировать это письмо.

Некоторый свет на поэтическую функцию таких связей бросают некоторые высказывания Введенского в «Разговорах» Липавского о том, что он «посягнул на понятия», на исходные обобщения: «Я усумнился, что, например, дом, дача и башня связываются и объединяются понятием здание. Может быть, плечо надо связывать с четыре... И я убедился в ложности прежних связей, но не могу сказать, какие должны быть новые». Подобным образом в письме Хармсу из курской ссылки Введенский пишет: «Получил твое умное, в том смысле, что глупое, письмо. Потом вот еще какой ты неграмотный — разве слово “непрерывно” пишется так, как ты его пишешь? Ты его пишешь так: “вчера я гулял”, — ну что в этом общего со словом “непрерывно”. Слово “непрерывно” пишется так: однажды; потом семерка, потом река...»

В произведениях 1927—1928 гг. — «Седьмое стихотворение» и «На смерть теософки» появляются особенности, наиболее полно развитые в последующие годы. Период 1929—1930 гг., в отличие от предыдущих, хорошо представленный, можно считать началом зрелого творчества Введенского. В стихотворениях этого времени происходит оформление поэтического универсума Введенского. Этот универсум, имеющий космическую протяженность в звездах и небесах, включает всю землю с ее морями, реками, горами, покрытую травами, кустарниками и деревьями и населенную животными (среди них, в частности, значимые и у других поэтов круга Введенского — Заболоцкого с его «Школой жуков», Олейникова с его знаменитым «Тараканом» — насекомые; прослеживаются связи этих мотивов с поэзией капитана Лебядкина у Достоевского). Все участники этого *собрания мирового*, одушевленные и неодушевленные, воспринимаются Введенским, так сказать, *sub specie temporis*. Речь не идет, однако, попросту о том, что они существуют, как и все, во времени, — они являются самим временем, его интимным выражением и воплощением — *и звери те же часы, — звери время сидит над вами. Время думает о вас, и Бог*. Точно так же герой последнего произведения Введенского принимает деревья за минуты, а дубы спрашивают его, *который час*; постоянно связываются со временем кусты (кустарники). Точно так же отождествляется со временем море (*море время сон одно*). Природа этого мира, существующего во времени (*Всё это временно у нас*) и являющегося самим временем, обрекает его на *худую жизнь* в состоянии распада и неприкаянности:

нету кровя нету дна
и вселенная одна
(«Снег лежит...»)

мир немного поредел
и в пяти шагах предел
(«Зеркало и музыкант»)

Такое состояние мира определяется его богооставленностью, безраздельно предающей его во власть времени:

Деревья с глазами святых
качаются Богом забытые
(«Кругом возможно Бог»)

Бог Бог где же ты
Бог Бог я один
между слов держат кусты
ходят венчики картин
(«Суд ушел»)

Проблема значения мира, любого его феномена⁸ и понимания их постоянно ставится в поэзии Введенского. Мотивы установления значения, выяснения смысла, понимания-непонимания, пронизывающие такие стихотворения этого периода, как «Две птички...» или «Значенье моря», в позднейшем произведении «Потец» приобретают сюжетообразующую роль — оно целиком строится на выяснении значения этого слова. Человек

...ищет мысли в голове
чтоб всё понять и объяснить
(«Зеркало и музыкант»)

Но мир, который существует во времени, и сам есть время, непостижим с помощью мысли, ибо, как утверждает Введенский в неоконченном трактате, за которым закрепилось условное название «Серая тетрадь», *наша человеческая логика и наш язык не соответствует времени ни в каком, ни в элементарном, ни в сложном его понимании. Наша логика и наш язык скользят по поверхности времени. Тогда непонимание времени и, как следствие, всего существующего есть шаг к некоторому его пониманию. Это проясняет гносеологическую функцию бессмыслицы у Введенского, с одной стороны, как дискредитирующей «нашу человеческую логику и наш язык», критикующей концептуальное восприятие человеком мира⁹, с другой — являющейся шагом в то, что он называет широким непониманием — необусловленным взглядом на мир вне детерминированных механизмов сознания.*

Постижение мира через мысль вносит в него категории *измерения, численности, числа* (особенно в стихотворении «Пять или шесть»). Так, море, само являющееся временем, при попытке установить его значение («Значенье (!) моря», ниже — *и море ничего не значит*) наполняется числами (*и море также круглый ноль... оно покорно тем же числам*) и категориями:

⁸ Ср., в соположении с мотивом времени: *Перед каждым словом я ставлю вопрос: что оно значит, и над каждым словом я ставлю показатель его времени.*

⁹ Выше уже говорилось о «распаде коммуникаций», следующем немедленно за словами со значением объяснения. Толкования словаря — по Введенскому — пример нелепости: *и время стало как словарь / нелепо толковать.*

и вижу сотни категорий
как рыбы плавают в воде

Человек веселый Франц меряет звезды. Народы меряют землю, *неумный человек заносит* результаты измерений в *таблицы*, или *человек находит части / он качается от счастья*. *Частица, часть* — еще одно ключевое слово Введенского — мир *рассыпается*, *начинает мерцать*, *рассекается* и *дробится*:

Не разглядеть нам мир подробно,
ничтожно все и дробно.
Печаль меня от этого всего берет

Человеческие мысли, будучи не в состоянии охватить мир, выходят из головы и начинают вести самостоятельное, независимое от человека существование: *мысли крадутся в могилу* («Кончина моря»); *мысли мысли не мешаю вам пастися между тем* — говорит Кант в «Зеркале и музыканте».

Тема кризиса, неадекватности и вообще необходимости пресечения дискурсивного мышления реализуется в одном из сквозных мотивов поэзии Введенского — мотиве безголовости: *Нам больше думать нечем — у него отваливается голова*.

Категории понимания, установления значения через мысль противостоит загадочное понятие *превращения* слова — орудия мысли — в *предмет*:

и слово племя тяжелеет
и превращается в предмет
(«Две птички...»)

что таинственным образом связывается с категорией окончательного *превращения предметов* — эсхатологического конца мира, в котором происходит его воссоединение с Богом. В этом взгляде проясняется значение для Введенского смерти, как наиболее окончательного (и потому единственно реального) из всех событий:

здесь окончательно
Бог наступил
хмуρο и тщательно
всех потопил

Эсхатологические концовки определяют большинство произведений этого периода, причем они начинают связываться уже не непосредственно с самой смертью, а с неким засмертным существованием («Человек веселый Франц...»). Такая «двуступенчатая эсхатологическая ситуация» четко оформляется в следующей по времени за этой группой произведений поэме «Кругом возможно Бог», о которой надобно сказать подробнее.

Поэма, написанная в 1931 г., **знаменует, вместе с пьесой «Куприянов и Наташа»**, новый этап творчества Введенского. Более ранней поэтике нанизывания повторяющихся мотивов здесь противопоставляется поэтика сюжетообразующая.

Меняется самое оформление текста — Введенский обращается с этого момента к нормативной пунктуации, более соответствующей этой новой поэтике.

Поэма открывается таинственной сценой «вознесения цветов» (примыкающей к мировой традиции «Пролога на небесах»). Сюжет ее — посмертное странствие героя (в данном случае — казненного) — обнаруживает отдаленную связь с имеющим глубокие корни в европейской литературе жанром запредельного хождения:

Спустите мне, спустите сходни,
Пойду искать пути Господни.

«Тот свет», вопреки ожиданиям Фомина, сам по себе мало отличается от этого (— *Не затем умирал, чтобы опять все сначала*). Его смерть — это еще только первая ступенька на *путях Господних*, хотя она уже и обнаруживает настоящее имя Фомина, до того обозначавшееся буквой *Эф*. В своем посмертном странствии он попадает то на собрание мировых пошляков у Стиркобреева, то к ненасытным стареющим красавицам (эротическая тема специально разрабатывается Введенским в «Куприянове и Наташе»). Все это говорит о характерной для поэтического универсума Введенского, уже знакомой нам определенно двуступенчатой эсхатологической модели, реконструируемой также из других его произведений. Согласно этой модели, естественная смерть еще не вырывает человека из царства обусловленности и времени (— *Неужели время сильнее смерти?* — «Куприянов и Наташа»). Словами Фомина:

...в нашем посмертном вращении
спасенье одно в превращении.

Настоящее огненное преображение этого мира (*превращение предметов*), которое составляет также тему таинственного более позднего стихотворения «Гость на коне» и предсказано еще в начальном диалоге Эф с летающей Девушкой, наступает только с вмешательством Бога:

Тема этого события
Бог посетивший предметы. Понятно.

Огненное преобразование мира, *накаляемого Богом*, есть *новое царство, особый рубикон*, — это *хуже чем сама смерть, перед этим все игрушки*. Состояние же мира до Божественного вмешательства, когда Бог отсутствовал или молчал — *Богиня Венера мычит. / А Бог на небе молчит* (ср.:

Деревья с глазами святых
качаются Богом забытые.
Весь провалился мир.
Дормир Носов, дормир),

— мира, который понемногу *проваливается* или *рассыпается*, и есть настоящее царство смерти, на троне которого восседают *гордые народы*, пришедшие затем, чтобы *мерять землю* (однако лишь через ее отражение в зеркале), и провозгласившие человека *начальником Бога*. Их апологии дискурсивного мышления (*все предметы, всякий камень... занес в свои таблицы / неумный человек*) и антропоцентрического утилитаризма (— *Если создан стул, то зачем? Затем, что я на нем сижу и мясо ем*) Фомин сначала пытается противопоставить картину необусловленной реальности:

Господа, господа,
а вот перед вами течет вода,
она рисует сама по себе.

Подобно Иову, Фомин прозревает окончательно лишь после преобразившего мир Божественного посещения, оставившего от гордых научных представлений народов только *кончики идей* в клюве воробья, и его последняя молитва есть признание абсолютного монизма: — *Быть может только Бог*.

Поэтику Введенского здесь по-прежнему определяет скептическое отношение к формам мышления, выражающим себя в языковых моделях детерминированного сознания. Неукладываемость действительности в рамки таких моделей порождает знаменитый эффект бессмыслицы, одна из функций которой у Введенского состоит в дискредитации и разрушении этих моделей. Так, какое-нибудь объяснение смерти через тавтологическую фигуру *смерть это смерти еж* лишь обнаруживает невозможность самого ее объяснения в рамках дискурсивного мышления. Генезис бессмыслицы хорошо прослеживается во фрагментах поэмы, связанных с трактовкой времени — начиная от первого на эту тему диалога Эф с Девушкой (*Да знаешь ли ты, что значит время?*). Даже часы, которые пытается *отравлять* Фомин, отвечают ему волшебными разговорами, один из смыслов которых заключается именно в их «непонятности». «Поэтика бессмыслицы» Введенского реально обнаруживает «неукладываемость мира» в рамки обусловленного сознания, и в этом, наряду с ее деструктивной функцией, ее главное содержание:

Горит бессмыслицы звезда,
она одна без дна.
Вбегает мертвый господин
и молча удаляет время,

— такими строками завершается поэма.

«Кругом возможно Бог» — это своего рода путеводитель по моделям бессмыслицы в поэтике Введенского. Как и прежде, эффект бессмыслицы обычно возникает в поэме в результате сочетания категориально различных поэтических элементов. В самом простом случае несочетаемость их выявляется с позиций здравого смысла (Эф отрубает голову *веревочным топором*). Однако семантический универсум Введенского обладает, как уже отмечено, известной независимостью, и критерий порождающей бессмыслицу семантической несоединимости чаще

всего не является чисто логическим, как в сочетании типа *ходи говорю шепотом* или *двухоконная рука*. В других случаях Введенский создает модели бессмыслицы методом подстановок, как во фразе типа *Буду пальму накрывать*, где слово пальма очевидным образом подставлено вместо слова «стол». В более общем плане по этому методу строятся многочисленные модели бессмыслицы, структурно организованные по какому-либо формальному признаку, как перечисление (например, семантически разнородные *звери чины и болезни / плавают как линши в бездне*), рифма (например, ответ: *здравствуй море на здравствуй Боря*, или ответ *нет, Стиркобрев, это я. Паралич* на вопрос *Кто это? Петр Ильич?*) и т. д. Точно так же к осмысленному элементу высказывания добавляется бессмысленный, дискредитирующий все высказывание в целом: *Я приходил в огонь и в ярость / на приближающуюся старость*. Тот же прием употребляется и в больших фрагментах, например между двумя «осмысленными» предложениями: *Как? Как ты посмел. / Я тебе отомщу* и *Он думал: не спущу / я Стиркобреву обиды* вставляется бессмысленное добавление: *В его ногах валялся мел*. В других случаях Введенский добивается эффекта бессмыслицы за счет лишь небольшого семантического сдвига в сочетаниях типа: *баснословный полет* (летающей девушки), *бесценная толпа*, в обращении к ней царя, его же обращение к палачу: *бонжур палач* или в словах Софьи Михайловны: *Я вас люблю до дна* (с их — снова — эротическими обертонами) — во всех этих примерах на месте семантически отмеченных элементов ожидалось бы их семантически нейтральные эквиваленты. А в таком примере, как *Во мне не вырастет обида / на человека мертвеца*, определенный эффект бессмыслицы достигается лишь за счет высказывания от первого лица будущего времени совершенного вида и в отрицательной форме идиомы, которая употребительна скорее в третьем лице прошедшего, несовершенного и в положительной форме. Еще один прием — обесмысливание через конкретизацию, путем приведения неподходящих деталей. Так, нищий жалуется на то, что он и голоден, и не одет, словами: *нет моркови, нет и репы. / Износился фрак*. Точно так же, восхваляя ум Софьи Михайловны, Фомин ей говорит, что ее *речи — это книжки писателя Анатоля Франса*. Наконец, обесмысливание может достигаться за счет введения разного рода детерминативов, как *вот* в обращенных к Софье Михайловне словах Фомина: *Вот как я счастлив*. При этом не будем забывать, что, идя в своей критике языковых механизмов, через которые выражает себя обусловленное сознание, по пути семантического эксперимента, Введенский добивается необычайной выразительности своего поэтического языка, конструируя через него свой уникальный поэтический универсум — свою собственную внекатегориальную поэтическую реальность.

Одновременно с поэмой «Кругом возможно Бог» Введенский пишет пьесу «Куприянов и Наташа», в которой наиболее последовательно и полно обнаруживается намеченная в поэме антиэротическая тема¹⁰. Мы уже приводили ключевое

¹⁰ О глубинной мотивировке обэриутской антиэротики см. во вступительной статье Л. Флейшмана к изданию: *Николай Олейников. Стихотворения*. Bremen: K-Press, 1975.

высказывание Введенского о том, что его интересуют в искусстве три темы — время, смерть и Бог. В «Куприянове и Наташе» эти сквозные темы его творчества предстают как бы *sub specie cupiditatis*.

В «Куприянове...», при сохранении установки на поэтическое исследование языкового выражения, Введенский, может быть, обращает критику непосредственно на механизмы сознания, выражающие себя не исключительно через язык. Одним из таких устойчивых механизмов является эрос, составляющий главную тему произведения. Слепой эрос, как наиболее сильная форма стремления к обладанию, хотя и обращен на другую личность, при этом не только внеличен — Куприянов путает в начале имена *своей дорогой женщины Наташи*, называя ее *Соней* и *Марусей* (ср.: *любовь камней не состоялась* — Наташа), — но возвращает героев назад в царство природы, уподобляя их, словами Куприянова, — *судакам* и в конце концов превращая Наташу, в соответствии с известной фольклорной трансформацией, в дерево, его же полностью растворяя в *одиноким наслаждении природы*.

Отождествляя себя с желанием, сознание полностью себя им обуславливает, порождая время, от которого становится в зависимость. Тема времени не только эксплицирована в произведении — его сюжетные (постепенный *strip-tease* и столь же монотонное обратное ему одевание героев) и языковые (выдержанность в формах несовершенного вида) особенности подчеркивают концентрированность на разворачивании во времени, вплоть до опять-таки неокончательной (*сейчас для них наступит долгий сон*) — трансформации Наташи:

Гляди, идиот, гляди
на окончания моей груди.
Они исчезают, они уходят, они уплывают...

В этом адском (Куприянов дважды: *возможно, что мы черти*) состоянии дурной бесконечности ничто не окончательно — даже смерть. — *Неужели время сильнее смерти?* — спрашивает Куприянов. Это заставляет нас снова вспомнить о двуступенчатой эсхатологии Введенского, для которого конец времени наступит только с вмешательством Бога. Подобное крайне интересное сочетание эротических (по существу — антиэротических) мотивов со сложной эсхатологической иерархией встречается в любовных сценах поэмы Введенского «Кругом возможно Бог», где Эф в своем посмертном странствии, предшествующем окончательному превращению предметов вместе с концом мира, *накаляемого Богом*, последовательно встречается с Софьей Михайловной, Венерой, которая *сидит в своей разбитой спальне и стрижет последние ногти*, а затем с Женщиной и Девушкой. Аналогичное соединение тех и других мотивов (еще один пример — речи *Кумира* из «Четырех описаний») в какой-то мере представлено уже в одном из первых значительных произведений Введенского — «Минин и Пожарский».

Заключенные в «Куприянове и Наташе» религиозные импликации многоступенчаты и многообразны. Это, в наиболее общем плане, самое отождествление через эрос героев с противопоставленным Царству Благодати (*мы здесь одни да на иконе Спас*) царством природы, в которой они растворяются с восходом солнца. С темой природы сближен один из существенных мотивов произведения — *Стояла ночь. Была природа. / Зевает полумертвый червь*, — представляющий собой восходящую к последнему стиху Книги пророка Исаяи евангельскую реминисценцию (Марк. 9:46—48); выше: *И шевелился полумертвый червь* (дважды); *дремлет полумертвый червь*; *зевает полумертвый червь* (существенно и сочетание с этим образом мотивов огня).

Но миру эроса как эготического обладания (в этом плане закономерно заключительное сведение эротики в «Куприянове и Наташе» к раздельному самоудовлетворению героев) противостоит, по крайней мере косвенно, еще одна таинственная категория, о которой говорит Куприянов:

О природоведение, о логика, о математика, о искусство,
не виноват же я, что верил в силу последнего чувства.

Включение искусства в один ряд с точными и естественными науками согласуется, как кажется, с очевидной установкой поэтов круга Введенского на искусство антиэмоциональное. Противопоставление искусства чувству у Введенского с большей, однако, последовательностью выражено в его более раннем «Ответе богов»:

выньте душу из груди
прибежал конец для чувства
начинается искусство.

Переоценка такого противоположения начинается, как представляется, именно в «Куприянове и Наташе». С загадочной категорией *последнего чувства* в более позднем творчестве Введенского мы встречаемся постоянно. Так, в короткой пьесе «Потец» (1936—1937), по существу воспроизводящей ту же «двойную эсхатологическую ситуацию», читаем: *И пока она* (т. е. нянька. — М. М.) *пела, играла чудная, превосходная, всё и вся покоряющая музыка. И казалось, что разным чувством есть еще место на земле.* Подобную же ситуацию встречаем мы и в последнем произведении Введенского, известном под условным названием «Где. Когда» (1941), где после смерти героя происходит *прощание всех с одним. Рыбы и дубы подарили ему виноградную кисть и небольшое количество последней радости.* Наконец, в вариантах Элегии: *в пустом смущенье чувства прячем...* Можно только заметить, что всякий раз эта загадочная категория вводится с какими-либо ограничениями (*...не виноват же я, что верил... и казалось, что... есть еще место на земле... небольшое количество ... прячем*); ср. в этой связи анафорическое повторение *Мне жалко что я не...* в одноименном стихотворении (1934).

В «Куприянове и Наташе» категория *последнего чувства* может быть противопоставлена по крайней мере тем чувствам отвращения, тошноты и скуки, которые на протяжении всего произведения непрестанно высказываются героями и которые заставляют вспомнить вообще напоминающую во многом «Куприянова...» 6-ю картину «Ёлки у Ивановых»: лесоруб Федор, после того как ложится «не с той» служанкой, ей говорит: *Мне скучно с тобой. Ты не моя невеста. Ты мне чужая по духу. Я скоро исчезну словно мак... у меня страшная тоска. Я скоро исчезну словно ночь.* — *Последнее чувство, последняя радость* — не есть ли это противоположная эготическому слепому эросу бескорыстная незаинтересованная любовь, звезда Куприянова?

В примечаниях к пьесе приводятся материалы, из которых явствует, что пьеса была написана Введенским очень скоро после того, как он разошелся с Т. А. Липавской. Представляется, что эти биографические обстоятельства чрезвычайно значительны, в частности, в том отношении, что корректируют высказанные выше соображения о категории «чувства» у Введенского, о пересмотре им прежних резко антиэмоциональных установок. Я. С. Друскин указал в этой связи на возможную аналогию с некоторыми эстетическими высказываниями Хармса, в частности выраженными им в формуле «арбуз — дыня — арбуз» (т. е. дыня лучше, чем арбуз, но самый лучший арбуз снова лучше дыни). Этой формулой Хармс пользовался для выражения идеи о том, что неэмоциональное искусство выше, чем эмоциональное, но самое высшее искусство — снова эмоционально, хоть это уже и «эмоции» иного порядка.

Стихотворения, написанные в период между 1930 и 1934 гг. (а скорее всего, между возвращением из ссылки в 1932 и 1934 гг.), принадлежат к жемчужинам лирики Введенского. Это прежде всего полилогический «Мир» со знаменитым абсурдирующим эпилогом:

На обоях человек,
а на блюдечке четверг

— и, по-видимому, следующий за ним магический *Гость на коне* с его таинственным образом апокалиптического всадника, появляющегося во многих произведениях Введенского — от *Ровесника* из «Ответа богов» (где в это слово заложено значение «вестника») и *Человека на коне* из «Святого и его подчиненных», где оба выступают в связи с мотивом окна, в поэзии Введенского и Хармса¹¹ наделенного семантикой «выхода в иной мир», — и до бронзового коня, на котором сидит умерший отец в пьесе «Потец», там же стихи:

Иноходец
С того света
Дождается рассвета.

¹¹ Окно — один из ключевых мотивов Хармса (например, «Окно», «Окнов и Козлов» и мн. др.). Строка *я везу с собой окно* из «Ответа богов» выписана им в записной книжке № 16.

В этом стихотворении, пронизанном мотивами «перевернутости», «обратности», «зеркальности», образ всадника, с его традиционной семантикой посредника между двумя мирами и т. п., выглядит, помимо прочего, необъяснимым предвосхищением физических гипотез позднейшего времени — зеркальной симметрии микромира, существования антимиров. Мотивы зеркальности, в метафизическом осмыслении разрабатывавшиеся в новом искусстве от Льюиса Кэрролла до Кокто, положены в основу «Зеркала и музыканта» Введенского, а также представлены в нескольких других произведениях, — например, Врач, целящийся в зеркало в «Ёлке у Ивановых» (картина 5), купцы, глядящие на женщину *как в зеркало*, в «Разговорах»; тема зеркальности, в ее сочетании с мотивом обратности, встречается в эсхатологической концовке поэмы «Кругом возможно Бог»: *Мы бедняк, мы бедняк / в зеркало глядим* и, особенно, *грохочет зеркало на обороте*. Мотивы обратности, имеющие глубокие корни в чинарско-обэриутском мироощущении, а в поэзии Введенского — концептуальные следствия, подключают тему времени — главную тему его творчества — к мифологеме «вечного возвращения». Мотивы эти вербально выражены в нескольких более ранних или того же времени произведениях:

я вижу ночь идет обратно
(«Факт, теория и Бог»);

чтобы было всё понятно,
надо жить начать обратно
(«Значенье моря»)¹²;

мы видим лес шагающий обратно
стоит вчера сегодняшнего дня вокруг
(«Приглашение меня подуматъ»).

О глядящем как эхо, с *медалью на спине* всаднике в «Госте на коне» сказано:

Он обратною рукою
показал мне — над рекою
рыба бегала во мгле,
отражаясь как в стекле.
.....
Ко мне вернулся день вчерашний

Чрезвычайно интересно, что на уровне «поэзии грамматики» мотив обратности вводится здесь фразой: *Боль мою пронзила / кость* — с возможной инверсией при морфологически невыраженном дополнении. В более широком плане мотивы пере-

¹² Мотив «жить наоборот» встречается, применительно к самому Введенскому, в обращенных к нему стихах Заболоцкого: «Ты что же это, дьявол, / живешь как готтентот, / ужель не знаешь правил, / как жить наоборот?».

вернутости, обратности, инвертированности представлены у Введенского на самых разнообразных уровнях. Упомянем такие образы, как *орел* из «<Ковра-Гортензии>»,

которому на ум взбрёл
человек, наблюдающий аршины,

«старшие» дети из «Ёлки у Ивановых», ведущие себя как младшие (*Дуня Шустрова, девочка 82 лет*, с ее репликой: *Я буду прыгать вокруг. Я буду хохотать*; *Володя Комаров, мальчик 25 лет* просится в уборную), и наоборот (годовалый резонер *Петя Перов*, в частности, говорит: *Я самый младший — я просыпаюсь раньше всех*). На уровне порождения текста мотив обратности реализуется в характерных для многих произведений, окаймляющих повторах (например, *Мне жалко, что я не зверь*; *Сутки*; *Потец*; *Урок зверей* из «Ёлки у Ивановых»), — этот прием эксплицирован в строящемся таким образом «Последнем разговоре» в повторяющемся, опять-таки, мотиве окруженности, обсаженности (цветами и т. д.). Упомянем также характерный архетипический мотив оглядки, приуроченный Введенским к теме времени: *Но тут мы взяли все и обернулись на спину то есть назад, и мы увидели тебя дорога, мы осмотрели тебя путь...* («Серая тетрадь»); сходный мотив в *Четырех описаниях*, где по поводу неких таинственных *ни пауков и ни ворон* говорится:

в секунду данную оне
лежат как мухи на спине.
В другую боком повернутся,
поди поймай их, они смеются

Мотивы обратности интимно переплетаются у Введенского с эсхатологической категорией превращения предметов, которой заканчивается поэма «Кругом возможно Бог», — категорией, представленной у Введенского повсеместно (отошлем хотя бы к трансформациям в стихотворении «Большой который стал волной», резюмированным стихом *и всё вообще переменилось*). Особого внимания среди этих превращений заслуживает категория *превращения слова в предмет*, вписывающаяся в широкий контекст аналогий, помимо своего философского и поэтического смысла, в эстетику авангарда, как ее одновременно декларировали в 1913 г. и футуристы, с их (анти)эстетикой «слова как такового», и акмеисты, с пресловутой розой, которая «у акмеистов опять стала хороша сама по себе своими лепестками, запахом и цветом»¹³, — и как она формулировалась, с настойчивым соположением слова и предмета, в «манифесте» ОБЭРИУ. Впервые категория *превращения слова в предмет* эксплицирована у Введенского в стихотворении 1929 г. «Две птички, горе, лев и ночь», где слово *племя* (до того игравшее с барыней в ведро в стакане,

¹³ См.: Кручёных А. Декларация слова как такового. СПб., 1913; Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 49.

что в руке у носящегося по морю тушканчика, — птички тщетно пытаются выяснить *значение* этой игры):

...слово племя тяжелеет
и превращается в предмет

— причем происходит это в связи с появлением в стакане ночи — т. е. в связи с категорией времени, — вводящей завершающую стихотворение эсхатологическую мотивировку. В менее эксплицированной форме категория *превращения слова в предмет* присутствует в стихотворении 1934 г. «Мне жалко что я не зверь...» (№ 26), о котором Введенский говорил, что это стихотворение — философский трактат:

и тут за кончик буквы взяв,
я поднимаю слово шкаф,
теперь я ставлю шкаф на место,
он вещества крутое тесто.

Надо отметить среди прочего особое метапоэтическое значение этого отрывка: слово *шкаф* — ключевое слово обэриутских лозунгов («искусство — это шкаф»), материализованное в знаменитом «центральной шкапе», на котором во время обэриутского вечера в Доме печати сидел Хармс и из которого выходил на сцену Введенский (шкаф этот оставался от постановки Игорем Терентьевым на сцене Дома печати гоголевского «Ревизора»); наконец, в записи Хармса 1930 г. упоминается статья «Шкап и нуль» или «Ноль и шкап», — возможно, первоначальное название его трактата «Нуль и Ноль» (записная книжка № 18). Шкаф присутствует среди трансформируемых предметов и в «Госте на коне»:

Я услышал, дверь и шкап
сказали ясно:
конский храп.

Однако в этом тексте, с его доминирующим мотивом зеркальной отраженности, в обратном отражении выступает и мотив *превращения слова в предмет* — как *опыт*

превращения предмета
из железа в слово, в ропот,
в сон, в несчастье, в каплю света,

т. е. последовательной и радикальной дематериализации предмета, вписывающей в общую эсхатологическую установку произведения.

В связи с трансформациями, постигающими слово *шкаф*, нам хотелось бы коснуться еще одного «чинарского» слова с его фонетической и этимологической отмеченностью как тюркоязычного заимствования, а именно слова *колтак*, которое

дважды встречается у Введенского: в одном из наиболее заумных отрывков пьесы «Потец»:

Куклы все туша колпак,
Я челнок челнок челнак,

и в окончании «Разговора купцов с баньщиком (sic)»:

Баньщик. *Одурачили вы меня, купцы.*
Два купца. *Чем?*
Баньщик. *Да тем что пришли в колпаках.*
Два купца. *Ну и что ж из этого. Мы же это не нарочно сделали.*
Баньщик. *Оказывается, вы хищники.*
Два купца. *Какие?*
Баньщик. *Львы или тапиры или аисты. А вдруг да и коршуны.*
Два купца. *Ты баньщик догадлив.*
Баньщик. *Я догадлив.*

Просвечивающей здесь мотивировке *колпака* как дурацкого (*Одурачили вы меня*) противостоит мотив догадливости банщика, которая позволила ему увидеть за этими колпаками — вариантами шапки-невидимки — таинственную сущность персонажей, обоснованную в знаменитой *Поясняющей мысли* в начале *Разговора седьмого*; в полном соответствии с фольклорными моделями купцы, пришедшие в колпаках, одурачивают (околпачивают) банщика, выдавая себя за нечто низшее, чем на самом деле¹⁴. Маскарадная обстановка бани превосходно согласуется с карнавализующей — хочется сказать: переворачивающей — коннотацией этого слова в текстах и «литературном быту» чинарей-обэриутов. Упомянем прежде всего опять-таки запись Хармса, сделанную осенью 1928 г. среди заметок к одному из предполагаемых вечеров ОБЭРИУ, который должен был быть «в пиджаках или в колпаках» (записная книжка № 14). Интересно, что в «пёстрые колпаки» одевает И. Бахтерев действующих лиц (рабов) в написанной им в 1948 г. «Древнегреческой размолвке» (размолвка — между трагиком Лутоном и поэтом Фивием, которого первый убивает), — в тексте водевиля персонажи появляются «в полосатых тогах и, в каких положено, колпаках». Рядом со словом *чинарь* слово *колпак* соседствует в строфе обращенного к Введенскому стихотворения Хармса:

Но со мной чинарь Введенский
ехал тоже как дурак
видя деву снял я шляпу
и Введенский снял колпак

¹⁴ О подобном одурачивании как смеховой форме разоблачения в рамках перевернутого мира см.: *Пронн В. Я.* Проблемы комизма и смеха. М., 1976. С. 77.

Существенна его метапоэтическая коннотация, просматривающаяся уже и в приведенной строфе (Введенский для Хармса поэт *par excellence*, в записных книжках он называет его, наряду с Хлебниковым, одним из своих учителей), однако эксплицированная в строках «эй душа колпак стихов» и «вижу я стихов колпак» из стихотворения «Разговоры за самоваром» (1930) и в еще большей степени в романе близкого к чинарям, впоследствии обэриута, К. Вагинова «Козлиная песнь», где «неизвестный поэт» говорит о заумниках (несомненно, членах туфановской группы, в которую одно время входили Введенский и Хармс), которые «из-под колпачков слов новый смысл вытягивают», а его собеседник Асфоделиев, в свою очередь, отзывается о них как о «зеленых юношах в парчовых колпачках с кисточками, носящих странные фамилии»¹⁵. Таким образом, за этим словом просматривается глубинная перспектива метапоэтической коннотации, уводящая, как и в случае со словом *шкаф*¹⁶, в мир чинарско-обэриутской образности.

Возвращаясь к мотиву трансформации слова в предмет, можно заметить, что различные «словесные» операции, описания которых встречаются у Введенского¹⁷, разделяются на две группы. Это, во-первых, ни к чему не приводящее механическое их соединение, каким занимается в «Зеркале и музыканте» сидящий на дереве Томилин, — *и составляет он слова*, что умеет делать и другой персонаж — Иван Иванович (иногда, впрочем, немеющий); весь этот отрывок читается в контексте описания сугубо рационалистических, дискурсивных моделей сознания, ср. там же речи *зверей-атеистов*. Мотив неизменности слов содержится в концовке «Четырех описаний» — *и все слова — паук, беседка, человек — одни и те же* (см. выше); в более широком плане упомянем *валяющиеся по краям дороги разговоры* в поэме «Кругом возможно Бог», как бы застывшее в самом названии *Некоторое количество разговоров* и мн. др. Существенно иную концептуальную область составляют обсуждавшиеся описания превращающегося слова, к которым можно добавить алхимические операции со словом из стихов в «Серой тетради»:

¹⁵ Вагинов К. Козлиная песнь. Л., 1928. С. 97.

¹⁶ Любопытным образом, в связи с поэтом в «Козлиной песни» фигурирует и *шкаф*: когда он ночует у того же Асфоделиева, то последний утром будит его словами: «Извините, милый мой. Мне привезли шкаф маркетри. — За Асфоделиевым стоял шкаф...» (Там же. С. 153).

¹⁷ Возможны более широкие аналогии с другими высказываниями неизвестного поэта из «Козлиной песни» о «составлении слов», протягивающих друг другу «руку смысла», — особенно же со следующим: «Художнику нечто задано вне языка, но он, раскидывая слова и сопоставляя их, создает, а затем познаёт свою душу. Таким образом, в юности моей, сопоставляя слова, я познал вселенную, и целый мир возник для меня в языке и поднялся от языка. И оказалось, что этот поднявшийся от языка мир совпал удивительным образом с действительностью» (С. 102). В контексте глобальной установки Введенского на поэтическое исследование языкового выражения следует упомянуть и лингвистические идеи близкого ему Л. Липавского, высказанные в «Теории слов», где, в частности, типы, к которым сводится весь корнеслов, рассматриваются как результаты проекции артикуляционного усилия на различные стихии — воздух, воду и т. д.

я пытался поймать словесную лодку.
Я испытывал слово на огне и на службе

— или категорию *слова восхожденья* в черновике «Элегии». Это таинственное понятие, имеющее, как сказано, прямое отношение в универсуме Введенского к эсхатологической категории *превращения предметов* и *преображения мира*, как-то связано с самым воплощением Слова, на что указывают слова: *Христос Воскрес — последняя надежда*, следующие в «Серой тетради» вскоре за только что приведенным «алхимическим» метаописанием, или же отрывок из поэмы «Кругом возможно Бог» о *царе мира Иисусе Христе*, который преобразил мир. Интимное отношение между миром и поэтическим словом просвечивает и за строками из «Приглашения меня подумать»:

от слова разумеется до слова цветок
большое ли расстояние пробежит поток

— оно же ясно просматривается за примером из «Гостя на коне», где оно не только выражено в рассматривавшемся отрывке о превращении слова, но и стоит за произнесенной героем стихотворения заумно-магической фразой:

я сказал смешную фразу
— чудо любит пятки греть,

имеющей креационный эффект в отношении света и слова, а в отношении мира — парадоксальным образом, эсхатологический:

Свет возник,
слова возникли,
мир поник,
орлы притихли...

Следующая за «Гостем на коне» стихотворная пьеса «Четыре описания» отличается некоторой особой заостренностью онтологической проблематики. Произведение состоит из четырех потусторонних повествований, насыщенных реалиями общественной жизни предреформенной России, России предвоенной и России эпохи Первой мировой и Гражданской войн — например, в 38 строках, посвященных началу века, не только упоминаются последовательно Репин (поразительно языковое проникновение Введенского, которому в словах о картине Репина *про бурлаков* удастся одним предлогом выразить чуть не всю философию передвижничества!), Айседора Дункан, Бальмонт, Дума, Блок, атеизм, авиация, теософия, толстовство, но и зафиксированы отметившие эпоху характерные модели сознания, определяемые обычно как «ощущение неопределенности», «ожидания великих свершений» и т. п. Однако эти исторические детали и признаки времени носят характер настолько остранный и иронический, абсурдирующий и ирреальный, что, в сущности, они лишь разоблачают поверхностное понимание события, а вместе

с ним и самого времени, по поводу которых Введенский писал, что единственный ключ к их постижению — это своего рода радикальное непонимание.

Ситуация «Четырех описаний» замкнута как бы первой фазой «двуступенчатой эсхатологической ситуации», а именно естественной смертью персонажей, за которой в других произведениях Введенского, имеющих сюжетом посмертное бытие героев, следует эсхатологически окончательное превращение предметов в апокалиптическом конце мира. В «Четырех описаниях» посмертное существование во вневременном акте смерти ведут четыре потусторонних действующих лица (они недаром названы 1-м, 2-м и т. д. умир.(ающими)), повествующие о ней всем людям, зверям, животным и народу, а также четырем другим таинственным персонажам — своим ангелам-хранителям или «вестникам» (Я. С. Друскин), — обозначения тех и других связаны фонетическим сходством: Зумир, Кумир, Чумир, Тумир (имена Зумира и Чумира могут быть иконически связаны с обозначениями 3-го и 4-го умир.(ающих)).

За фонетическим сходством имен персонажей обеих групп скрыто, впрочем, сродство более глубокое — все они предстают в поэме не вполне разграниченными друг от друга. Речи всех этих персонажей перетекают одна в другую, совершенно сходным образом они друг друга прерывают и т. п. Зумир, открывая повествование, говорит о своем желании рассказать о смерти как о нашей смерти, в конце он уже занимает позицию стороннего наблюдателя:

Мы выслушали смерти описанья,
мы обозрели эти сообщенья от умирающих умов...

Подобная недискретность персонажей, иногда даже не вполне как бы вычленившихся из мира природы, встречается у Введенского довольно часто. Онтологическая проблематика в высшей степени характерна для позднейших произведений Введенского, где герои, среди прочего, зачастую выражают сомнение даже в существовании друг друга; подобную проблематику обсуждал в VII в. буддийский философ¹⁸. Вопрос *Существовал ли кто?* ставится в первом же, вступительном монологе Зумира, который, отвечая на него скептически:

Быть может птицы или офицеры,
и то мы в этом не уверены,

при этом не впадает, однако, в солипсизм, с настойчивостью (подчеркнутой троекратным употреблением *нельзя... забыть*) апеллируя к каким-то примерам, каковые, очевидно, и составляют четыре описания смерти. От более прямого ответа на им же поставленный вопрос Зумир, однако, уклоняется с помощью грамматически неправильной и семантически бессмысленной фразы, в которой снова звучит мотив существования и вводится мотив времени:

¹⁸ *Дхармакирти*. Обоснование чужой одушевленности / Пер. с тибетск. Ф. И. Щербатского. СПб.: Ясный Свет, 1997 (Bibliotheca Buddhica, XX). — Репринт издания: Пб., 1922.

...у птиц не существуют локти,
кем их секунды смиренны.

Здесь же, во вступительном полилоге таинственных персонажей, оба мотива — существования (Тумир. *Что в мире есть? Ничего в мире нет, всё только может быть?* — Кумир. *Что ты говоришь? А енот есть. А бобёр есть, А море есть,* — ср. последующий монолог Тумира) и времени (наблюдения следящего за временем Чумира, эсхатологическая эротика монолога Кумира) — выступают в переплетении, вплоть до опять-таки уклончиво-скептического резюме устами Тумира:

Так значит нет уверенности в часе,
и час не есть подробность места.
Час есть судьба

(с обесмысливающим добавлением — *О, дай мне синьку*). Пафос этих строк — в отрицании обыденного восприятия «пространственно-временной коробки» как пространства, существующего во времени, или времени как четвертого измерения трехмерного пространства. Взаимопересечение тех и других категорий мы находим и в конце обсуждаемого стихотворения (*Теперь для нашего сознания нет больше разницы годов. / Пространство стало реже...*).

Реплика 4-го умир.(ающего), следующая немедленно за первым же повествованием о смерти на поле боя, фиксирует внимание на проблеме времени в связи с проблемой собственного бытия (вытекающей из отождествления души и жизни в эллинистическо-славянской традиции): *Да это верно. О времени надо думать так же, как о своей душе*. Описание четырех смертей и предшествовавшей им жизни персонажей может интерпретироваться как своего рода косвенный ответ на вопрос *Существовал ли кто?*, заданный Зумиром вначале. Но эти четыре смерти — из них две на войне, одна от апоплексического удара и четвертая — самоубийство — вырывают умир.(ающих) из автоматизма их детерминированного — в широком смысле — временем (отсюда отмечавшееся выше нагнетание исторических реалий, всевозможных признаков эпохи и т. п.) существования, которое можно точно так же определить и как несуществование. По мысли Введенского, *умирающий в восемьдесят лет и умирающий в десять лет каждый имеет только секунду смерти. Ничего другого они не имеют. Бабочки-однодневки перед ними столетние псы*. В свете этих высказываний проясняется пристальное внимание к акту смерти четырех персонажей, перешедших из столь обстоятельно описанного в поэме сна механической жизни с ее патриотическим угаром мировой и гражданской войн, решающимися в гостинной социальными проблемами, эротизмом и умственным брожением *début du siècle* — в сон смертный: *Мы спим, мы спим, / Спят современники морей*. Словами вновь вступающего в конце Зумира:

Теперь для нашего сознания
нет больше разницы годов.

Пространство стало реже,
и все слова — паук, беседка, человек — одни и те же.

Выпадение из обусловленного сознанием пространственно-временного континуума — распадение времени, разреженность пространства при сохраненном тождестве слова, ни во что не превращающегося и не преобразующегося, — таковы условия (не)существования «усвоивших час смерти» четырех умир.(ающих), в котором с ними отчасти сливаются четыре родственных им потусторонних существа.

Первое слово абсурдирующего в совокупности своих частей названия следующего стихотворения — «Очевидец и крыса» обозначает наблюдателя, выступающего в начале, середине и в конце произведения с «монологическим диалогом» или «диалогическим монологом». На правах своего рода «ведущего» он высказывает универсальное сомнение в категориях жизни и смерти; невозможность их понимания с помощью рассудка знаменует тем, что у него, как у балаганного персонажа, отваливается голова. Этот персонаж — поэт (*Дверь в поэзию открыта*), он же, очевидно, *лежебока, бедный всадник* — образ, перекликающийся с последней строкой знаменитой Элегии Введенского: певец и всадник бедный.

Главный женский персонаж — Лиза или Маргарита — носит сразу два «романтических» имени (те же имена у героинь двух «классицизирующих» произведений Хармса того же времени: «Мечь» и «Гвидон»). В сниженной Сцене на шестом этаже она, снова став курсисткой, меняет романтическое имя на бытовое и становится Катей, подобно тому как *Он* предстает в облике Фонтанова. Ее самоубийству предшествует убийство дворецким Грудецким некоего Степанова-Пескова, приобретающее космическую значимость. Смерть, по Введенскому, — это единственно реальное событие, прерывающее время и вместе с ним — постижение мира в категориях обусловленного временем сознания.

Наиболее заметной острающей чертой обэриутской поэтики является употребление разного рода характерных метаописательных фрагментов — авторских ремарок, вводных замечаний, «пояснений» и т. п. Множество таких фрагментов мы находим в той же пьесе Введенского «Очевидец и крыса», написанной после возвращения в 1932 г. из курской ссылки (абсурдирующее название — крысы в тексте нет — предполагает в то же время наличие некоего «угла зрения»). Таковы ремарки типа: *Пока он говорит, является небольшая комната; Впрочем, о чем тут говорить; Но это всё было не важно. Важного в этом ничего не было. Что тут могло быть важно. Да ничего;* и особенно: *Тут нигде не сказано, что она прыгнула в окно, но она прыгнула в окно.* Подобные метаописания, в более ранних вещах Введенского носившие характер скорее окказиональный (такие примеры, как ремарка *Комната тухнет. Примечание: временно* в поэме «Кругом возможно Бог»; или *Спросим: откуда она знает, что она то?* — там же), — приобретают огромное значение в его позднейшем творчестве — в пьесе «Потец»: *Ах, да мало ли что казалось. Но в общем немногое нам как и им казалось. Но чу! Что это? или Как видно*

и нам и ему, он не находил себе места — и, особенно, в «Некотором количестве разговоров» с такими классически острающими авторскими ремарками, как *Тут все подошли к окнам и стали смотреть на ничтожный вид* — к стиху Певца *О взгляните на природу, — или Везде и всюду стоит народ и плюется, услышав птичье пение, — к стихам Опостытели народу / Нынче птичьи голоса* («Некоторое количество разговоров»), или же со знаменитой *Поясняющей мыслью* в начале Разговора о различных действиях: *Казалось бы, что тут продолжать, когда все умерли, что тут продолжать. Это каждому ясно. Но не забудь, тут не три человека действуют. Не они едут в карете, не они спорят, не они сидят на крыше. Быть может три льва, три тапира, три аиста, три буквы, три числа. Что нам их смерть, для чего нам их смерть.* В качестве более широких параллелей к Поясняющей мысли можно указать на авторские ремарки и в начале Разговора о картах о «поглощенных тяжелыми болезнями» отсутствующих: *Они были люди. Они были смертны. Что тут поделаешь. Если оглядеться вокруг, то и с нами будет то же самое* — и в начале четвертого действия пьесы «Елка у Ивановых», где говорится, что изображаемые в ней события происходили *за шесть лет до моего рождения или за сорок лет до нас. Это самое меньшее. Так что же нам огорчаться и горевать о том, что кого-то убили. Мы никого их не знали, и они всё равно все умерли.* Подобное же остранение достигается в пьесе за счет введения метаописательных ремарок типа *Тут выясняется, что они не умеют говорить* (про немых лесорубов), *Всем понятно, что светает, Всем ясно, что нянька присутствовала на суде, а разговор про Козлова и Орлова велся просто для отвода глаз.* Такая остраненность, достигающая в пьесе апогея в ремарке *Звери... совсем как в жизни уходят*, буквально пронизывает последнее произведение Введенского «Где. Когда». Здесь она остро ощущается в подобных же ремарках (*И тут состоялась часть вторая — прощание всех с одним*), шире — в обращениях к читателю (*Зрите он вот что сказал*), модальных словах (*Он должно быть вздумал куда-нибудь когда-нибудь уезжать*), «риторических» вопросах (*Что же он сообщает теперь деревьям. — Ничего — он цепенеет... и далее*) и т. п. Исключительно интересна эксплицированность в творчестве Введенского самих категорий описания — в названии «Четырех описаний» и резюмирующих словах Зумира: *Мы выслушали смерти описанья, / мы обозрели эти сообщенья от умирающих умов*, или в характеристике персонажем Предпоследнего разговора стихов о 1914 году как описания (*ПЕР-ВЫЙ. Описание точное*) — и изображения: об изображениях смерти (очевидно, ее изображениях автором в предыдущих Разговорах?), о ее чудачествах задумывается персонаж Последнего разговора, а

Изображенья
Несчастных
...трупов убитых

служат предметом только что упоминавшегося «точного описания». Наконец, здесь же коснемся употребления Введенским мотива картины (прежде всего, картины

как элемента действия (акта) пьесы). С остраниющей мотивировкой этот мотив встречается в пьесе «Елка у Ивановых» с ее авторскими ремарками *На первой картине нарисована ванна; На восьмой картине нарисован суд, Картина девятая... изображает события, которые происходили за шесть лет до моего рождения.*

Больше, чем какое-либо произведение Введенского, «Очевидец и крыса» насыщено фигурами остранения, которые играют роль авторской отсылки к некоему тексту, по отношению к которому само произведение предстает как метаописание: *Тут нигде не сказано, что она прыгнула в окно, но она прыгнула в окно. — Перед ним вставали его будущие слова, которые он тем временем произносил.* Такова же материализация метафоры картины в сцене убийства: *Все вбежали в стороннюю комнату и увидели следующую картину. Поперек третьего стола стояла следующая картина. Представьте себе стол и на нем следующую картину:*

Воззрясь на картину
Грудецкий держал
в руке как картину
кровавый кинжал.

Собственно картины, как образы застывшего действия, соседствуют со статуями — предполагаемыми свидетелями невозстановимого прошедшего в третьем Разговоре. Вокруг статуй (с достаточно прозрачной этимологической мотивировкой этого слова) происходит бегство в комнате в пятом Разговоре; стоит (!), опершись на статую, и сам обращается в статую герой «Где. Когда», который далее цепенеет, леденеет, каменеет. В репликах Разговора о бегстве в комнате вызывающие, в своей безжизненной трехмерности, образы статуй приобретают универсальную, космическую значимость: *Если статуями называть все предметы, то и то... Я назвал бы статуями звезды и неподвижные облака.* Из этого, застывшего в своей трехмерности, статуарного универсума, по-видимому, и убегают (*Я убегаю к Богу — я беженец*) одушевленные (*Наше утешение, что у нас есть души. Смотрите, я бегаю*) участники этого Разговора (возможно, очевидно, сравнение со «статуйей всех статуй» — персонажа «Лапы» Хармса — произведения космического, рисующего землю и небо, куда возносится герой).

Следует упомянуть об отмеченности в поэтическом универсуме Введенского категорий слова с его мифологизирующими превращениями, о которых ниже, и, прежде всего, имени, названия в их остраниющей или абсурдирующей мотивированности. В связи с поэмой «Кругом возможно Бог» нам приходилось говорить о функции имени Фомина, лишь после его смерти раскрывающего анонимность прижизненного инициала Эф (напрашивается аналогия с кафкианским героем). Между тем представляет интерес в метаязыковом плане само обозначение инициала Ф. названием соответствующей буквы — эф. Идя дальше по этому пути, Введенский нарекает героя окрашенного автобиографическими нотами фрагмента *...вдоль берега шумного моря* именем, составленным названиями первых трех букв славянского алфавита — *Аз Буки Веди*, своеобразно шифрующим имя самого

поэта. Другие эксперименты с именами собственными захватывают опыты с отчествами — производство отчеств от женских имен и апеллятивов (*Мария Натальевна, Нина Картиновна* из поэмы «Кругом возможно Бог») либо, наоборот, введение русского отчества в имя немецкого историка философии (*Куно Петрович Фишер* — там же), употребление трех отчеств (*Петр Иванович Иванович Иванович*). У Введенского встречается именование человеческими именами животных, растений (собака *Вера*, часто, впрочем, со строчной буквы — *воробыи федор и арбуз, цветок андрей*) и даже придание имени и отчества наименованию Кавказа — *Павел Павлович Кавказ*. Люди же у него, напротив, именуется апеллятивами, как *конец / которого звали купец / он был мой отец* в стихотворении «Пять или шесть», или девицы из «Ответа богов» —

звали первую светло
а вторую помело.

Предельно прочная субстанционалия имени дискредитируется, в частности, когда один и тот же персонаж последовательно именуется различными именами (эти случаи надо отличать от примеров «реального» раздвоения героев): под именами Маруси, Сони предстает героиня в начале «Куприянова и Наташи», в пьесе «Пять или шесть» реплику начинает Горский Семен Семенович, однако после того, как его перебивают, он продолжает ее уже под именем Горского Федора Петровича, а к Петру Ивановичу Стрикобрееву из поэмы «Кругом возможно Бог» Фомин обращается *Здравствуй Боря* (а тот к нему — *Здравствуй море*, — это представляется настолько оскорбительным, что затевается дуэль). В более широком плане сюда же относится подмена родовых наименований, как в случае, когда волк называется бобровым зверем. Двойственность языкового статуса имен собственных обыгрывается Введенским при производстве от личных имен форм множественного числа — там ходят лишь *Васи да Кости, фигуры гнут как девы Тани, их дочери плачут оли*. С подобным плюрализмом единичных объектов можно связать еще один прием, а именно производство серий имен собственных по моделям «серийной техники» Введенского, поддержанным каким-либо повторяющимся элементом в плане выражения, в плане же содержания развивающимся от осмысленности к бессмыслице. Таковы серии имен рыбаков — *Андрей, Бандрей, Бендрей, Гандрей и Кудедрей* — и их дочерей — *Ляля, Таля, Баля, Кяля* (с восхитительным мягким к!) и *Саля* — или же последовательности фамилий имен детей в пьесе «Елка у Ивановых» на *-ров* и на *-тров*, притом что фамилия их родителей даже не Ивановы, а Пузыревы, что приобретает концептуальное значение при глобальном внимании в этой пьесе Введенского к категориям немотивированности, случайности как проявлениям индетерминизма (информационное и философское значение категории случайности плодотворно изучается в работах В. В. Налимова). Примерами особого здесь к ним интереса может служить сцена прихода лесоруба Федора из бани во фраке и с «ни с того ни с сего завязанными глазами» или же эпизод со смертями одного за другим сразу двух судей — с комментарием, призывающим к здравому смыслу:

ВСЕ (х о р о м): Мы напуганы двумя смертями
Случай редкий — посудите сами.

В широком плане та же проблема ставится и в другой сцене «Елки у Ивановых», а именно в авторских ремарках по поводу лесорубов, только что певших гимн и тут же переходящих на объяснение знаками: *Тут выясняется, что они не умеют говорить. А то, что они только что пели, — это простая случайность, которых так много в жизни.* Следующая ремарка поясняет их бессмысленные реплики по поводу рассказа Федора о своей невесте: *Фрукт. — Желтуха. — Помочи, и — Фрукт. — Послание грекам. — Человек тонет. Спасайте* (три последние — в ответ на сообщение Пузырева-отца о смерти дочери в следующей за этой сцене): *Хотя он заговорил, но ведь сказал невпопад. Так что это не считается. Его товарищи тоже всегда говорят невпопад.* Следует, однако, указать на возрастание содержательной функции в тождествах и объяснениях Введенского, по сравнению с их преимущественно абсурдирующей функцией в его более ранней поэзии, где связи между предметами программным образом устанавливаются в плане выражения (можно привести множество примеров той же «серийной техники» Введенского, скажем когда для объяснения слова *Потец* сыновья перебирают слова, с ним рифмующиеся: *Может быть Потец свинец / И младенец и венец*). Метаописание установления таких связей мы находим в стихотворении «Мир»:

Человек сказал верблюду
ты напомнил мне Иуду.
Отчего спросил верблюд,
Я не ем тяжелых блюд,

где установление сходства или его отрицание обусловлено в чисто языковом плане теми или иными рифмующими словами. Далее под рубрикой ДУРАК-ЛОГИК такой метод установления сходства (*ведь не в этом сходство тел*), однако, опровергается на сходном примере *потный рак / не похож на плотный фрак*, хотя бы даже и *пропотевший после бала*, — впрочем, это логическое рассуждение дураку и приписывается. Наконец, заметим, что метаописание формирования новых, иного порядка семиотических отношений содержится в эсхатологических дескрипциях Введенского:

всё быстро в мире развязалось:
стекло стоявшее доселе
в связи с железною дорогой
теперь кивает еле-еле
и стало долгой недотрогой;

И я увидел дом ныряющий как зима,
и я увидел ласточку обозначающую сад...

Установление таких отношений, не только разрывающих (развязывающих!) обусловленные связи, но и намечающих новые, которые на одном уровне кажутся случайными, однако представляются внутренне оправданными на других, если мы до них доходим, проясняется и в свете высказываний Введенского о проведенной им радикальной критике общих понятий, записанных в «Разговорах» Л. Липавского и уже цитированных.

Подобные приемы остранения — Введенский пользуется ими с великим искусством — создают дополнительное поэтическое измерение, открывают *дверь в поэзию*, о которой говорит ее центральный персонаж.

В группе стихотворений, примыкающих к этим крупным вещам, та же поэтическая проблематика углубляется средствами достигающего здесь своего апогея характерного лиризма Введенского. Это — насыщенное темами музыки, взаимопересекающимися временными и пространственными категориями — здесь обсуждается вопрос о «расстоянии между предметами и словами» — «Приглашение меня подумать» и близкие к нему по образности, также уже упоминавшиеся стихотворения «Мне жалко что я не зверь...» и «Сутки», о первом из которых Введенский говорил, что о нем можно было бы написать философский трактат. Архитектоника этого стихотворения, строящегося по принципу окаймляющих повторов, исследована Я. С. Друскиным. Проблема *превращающегося слова*, эксплицированная здесь в контексте глубинных метапоэтических ассоциаций, дополняется мотивом наделения самих слов названиями, которые привязывали бы их к онтологическим и гносеологическим понятиям:

Мы выйдем с собой погулять в лес
для рассмотрения ничтожных листьев,
мне жалко что на этих листьях
я не увижу незаметных слов,
называющихся случай, называющихся бессмертие,
называющихся вид основ.

В контексте стихотворения, с его основной темой, определяемой нами как критика неадекватности восприятия, обусловленного категориями рефлексированного сознания (*Я вижу искажённый мир*), «названия» слов, отождествляющие их с абстрактными понятиями, через которые мир познан быть не может, — должны интерпретироваться как уводящие еще дальше от непосредственного взгляда на реальность, обозначаемую *ничтожными листьями*. Это как бы путь вырождения слова, противопоставленный его превращению в предмет, хотя познание мира через такие вырожденные понятия и составляет наиболее привычный, здесь критикуемый метод. В том же смысле надо, по-видимому, понимать реплику персонажа *Предпоследнего разговора под названием Один человек и война*: среди полного распада *суровой обстановки... военной обстановки* (которую, слегка лишь парафразируя первое его же замечание *Я один человек и земля*, можно определить как ситуацию голого человека на голой земле) герой этот, *выглядывая в окно, имеющее*

вид буквы А, замечает: *Нигде я не вижу надписи, связанной с каким бы то ни было понятием.* Интереснейшим образом эта образность стихотворения «Мне жалко что я не зверь...» в какой-то мере воспроизводится в следующем за ним стихотворении «Сутки». В этом тексте, с его вопросно-ответной структурой, функция ответа приписывается самим листьям, в их материальной конкретности и, вероятно, не без их архетипической символики, постоянно связываемой Введенским со временем¹⁹, составляющим основную тему стихотворения:

Деревья есть частица ночи,
дубы есть звезды, птицы влага,
листья ответ.

На примере этого отрывка можно, кстати, заметить, как меняется функция устанавливаемых Введенским тождеств, от более ранних примеров типа *Смерть это смерти ёж, День это ночь в мыле*, в первую очередь ориентированных на дискредитацию моделей сознания, категорий объяснения и т. п., — к тождествам содержательно суггестивным, как в «Сутках», где за приведенными строками стоит обширная мифопоэтическая образность с преимущественно временной семантикой.

Сугубая архитектурность «Суток», вообще характерная для произведений Введенского этого периода, приобретающих все более выраженную структурированность, все большую прозрачность построения, дополняется здесь введением двухголосной полифонии в системе *Вопросов* и *Ответов*, располагающихся, опять-таки, по принципу окаймляющих повторов. Предельной, кажется, становится здесь концентрация внимания автора на проблеме времени, введенная самим заглавием произведения, ограничивающим его классицистическим единством времени (позже оно будет соблюдено в пьесе «Ёлка у Ивановых», действие которой подчеркнуто ограничено *сутками*). Тема времени, остранившая переосмысленным признанием *ласточки* себя *часовщиком*, эксплицируется в описании чередования ночи, утра, дня, снова ночи, а также в дважды повторяющихся «вопросах»-«ответах» — *Проходит час времени. — Проходит час времени*, точно так же, как в словах *зимой, года, миг*, менее явно — в глаголах движения и становления (*Вбегает ласточка, Сбегает ночь..., Звезда нисходит..., упавшую звезду..., Стал небосклон пустым...* и т. п.). Она, наконец, имплицирована глубинной временной семантикой воды (собственно *вода, море, снег, ручей, волны, роса*), астральных тел (*звезд, луны, планет, небосвода и небосклона*), растительного мира (*листья, кусты, цветки, травы, лес, деревья*), животных (*ласточка, жук, муравей, крот*). Пульсация мира, оживающего с наступлением дня и гаснущего с приходом ночи, имеет слабую эсхатологическую окрашенность, приближающую «Сутки» к «Приглашению меня подумать»:

¹⁹ Ср. в «Серой тетради»: *В мире летают точки, это точки времени. Они садятся на листья, они опускаются на лбы, они радуют жуков.*

Шипит брошенная в ручей свеча,
из неё выходит душа

.....
И рыбак сидящий там где река,
незаметно превращается в старика.

.....
Меркнет море...
Плывет потушенная рыба...

Однако в медитативной лирике Введенского этого времени картина угасания мира лишена той огненной катастрофичности, какая свойственна эсхатологическим описаниям его более ранних произведений. Угасание это представлено скорее как некоторое опустошение (ср.: *Стал небосклон пустым и чистым... Пустые числа... Смотри с пустынного моста*) с возможными далекоидущими параллелями в восточной и западной метафизике, которое в «Сутках» завершается молитвой:

Ещё раз
на бранном месте
где происходила битва
вновь опускается молитва...

Мотив опустошения, уже вполне выраженный в «Четырех описаниях», наиболее определенно представлен в последнем произведении Введенского — «Где. Когда». Но пока обратим внимание на настойчивое подчеркивание здесь (словами *еще раз, вновь*, приемом окаймляющих повторов) другого продуктивного мотива — мотива повторения, которого мы уже касались выше.

Категория повторения многообразно определяет и структуру первого из трех драматизованных произведений «харьковского периода» — пьесу «Потец» — от трехчастного ее построения со сквозными репризами в каждой части и до вербального выражения этой темы в словах: *Им хочется всё повторить* — о сыновьях, глядящих в увядающие очи умирающего отца. Фабула предельно проста: три сына добиваются у отца ответа на странный вопрос: *что такое есть Потец?* За этой абсурдной, внешне бессмысленной «простотой» фабулы скрывается, однако, целый метаязыковый мир (см. выше нашу статью «“Что такое есть Потец?”»).

Само слово *потец* — созданный Введенским неологизм, оно не зафиксировано ни в одном словаре. В этом слове, вынесенном в название, заложено парадоксальное несоответствие между глубинным содержанием произведения и снижающим суффиксом (-ец). С помощью этого парадокса, а также организации бессмысленных поэтических рядов, как включающих это слово (*Потец... отец... свинец... венец...* и т. п.), так и существующих по аналогии (*Я челнок челнок челнак*), Введенский дискредитирует самую возможность определения слова *потец* с его выявляющимся «запредельным» значением (*холодный пот, выступающий на лбу умершего...*).

Между тем *на свой незавидный и дикий, внушительный вопрос* сыновья хотят получить словесный ответ (*обнародуй, скажи-ка, расскажите, ответь, отвечай,*

давай ответ, объяснит ли...), однако ответ они получают практически — в форме отцовской смерти, составляющей, очевидно, тот самый непрямой ответ, который *они уже знали заранее*.

«Некоторое количество разговоров» принадлежит к числу произведений, в которых совершенство поэтического языка само по себе уже открывает некие метафизические горизонты. Произведение это, с его прозрачной архитектурной, открывает бесконечные возможности для поэтической интерпретации, исследования текста и метатекста, коммуникативных, «вертикальных» и «горизонтальных» связей, изученных Я. С. Друскиным в его книге «Звезда бессмыслицы».

Диалогическая структура произведения, при широких аналогиях с архаическими моделями сознания и их отражением в литературной традиции, более непосредственно восходит, быть может, к традиции сократического диалога с его ориентацией на выяснение истины. Большая часть разговоров представляет собой связный текст, в распределении которого между голосами наблюдается известная пульсация, — на протяжении одного разговора они, подобно *умир. (аюцим)* и их потусторонним собеседникам в «Четырех описаниях», то сливаются в единый персонаж (например, один продолжает речь другого, либо действие, о котором заявлено в первом лице — *читаю, продолжаю* и др., — исполняет другой), то разделяются снова, то группируются как два и один (два безымянных игрока и *Сандонецкий* в «Разговоре о картах»; *два купца* — от «купаться» — и *банщик* в восьмом разговоре), расходятся и снова сливаются в сложной системе монологов, диалогов и полилогов, а в *Поясняющей мысли* (седьмой Разговор) ведь сказано: *Но не забудь, тут не три человека действуют, не они едут в карете, не они спорят, не они сидят на крыше. Быть может, три льва, три тапира, три аиста, три буквы, три числа...*

Интересно название произведения, в котором слова *некоторое количество* могут быть осмыслены в свете отношения Введенского к мерам, числам и т. п.; роль неопределенно-местоименного слова *некоторое* может быть поставлена в связь с функцией многочисленных у Введенского разного рода служебных элементов, особенно местоименных и адverbальных детерминативов, создающих, с одной стороны, ощущение неопределенности, с другой — видимость несуществующих связей (ср. в первом разговоре повторяемые на все лады слова *никаких (изменений), именно такой, такой именно, немного, недолго* и т. п.). Не менее интересен подзаголовок *Начисто переделанный темник*, связывающий универсум разговоров с категорией сна и снов и, в обратной проекции, — бодрствования (ср.: *Побегать в комнате со снами* в пятом разговоре).

Если первые два Разговора можно условно назвать, словами Я. С. Друскина, «разговорами о неразговоре» (первый — о «невозможности коммуникации», второй — о «невозможности поэзии»), то третий — о невозможности вспомнить (установить истинность) события, а четвертый — о невозможности начать действие. В пятом Разговоре действие, наконец совершившееся, реализуется в смерти персонажей, как единственном, по Введенскому, реальном событии. Пятый, шестой и седьмой Разговоры представляют собой некоторое единство: в шестом

исследуется диалектика покоя и действия, в седьмом — слова и действия, а также «тождества личности самой себе и абсолютная субъективность смерти». Основным мотивом седьмого и восьмого Разговоров является, по определению опять же Я. С. Друскина, «анонимность засмертного существования». Последний, десятый разговор, с обозначенными в нем мотивами *условно прочного существования и чувства жизни, во мне обитающего, мысли о том*, представляет собой некоторый синтез всего произведения.

Пьеса «Ёлка у Ивановых» может считаться предвосхищением западного послевоенного театра абсурда, который она опередила на десятилетие. Бессмыслица начинается с названия пьесы: ни одно из действующих лиц не носит фамилии Ивановы (прием, встречающийся и у современных западных абсурдистов: например, названия пьес Ионеско «Лысая певица» или «Десять минут до Буффало» Гюнтера Грасса не имеют отношения к их содержанию). Действие происходит в ожидании рождественской елки в многодетном семействе Пузыревых. Их дети, в возрасте от одного до восьмидесяти двух лет (тогда как все говорит о том, что сами родители еще молоды), носят разные фамилии, впрочем, не случайные — фамилии образуют две последовательности: на *-ров(а)* и *-стров(а)*: Петя Перов, Нина Серова и т. д; Соня Острова и т. д. Гробовщик, помянутый в перечне действующих лиц, на сцене, однако, как и Ивановы, не появляется вовсе (хотя гроб есть), зато в пьесе участвуют персонажи, в перечне не указанные, если только они не входят в число *горничных, поваров, солдат, учителей латинского и греческого языка*, — упоминание последних связано, вероятно, с развитием в конце века классического образования: действие пьесы отнесено автором к 90-м гг., точнее, к 1898 г. Здесь, как и в «Четырех описаниях», присутствует историческая перспектива, муссируются исторические детали, более того, есть все признаки эпохи, нет только самой эпохи, сама эпоха ирреальна. Все эти черты, признаки времени носят или иронический, или остраненный до абсурда, или случайный характер. Так пресловутые *учителя латинского и греческого языка* вовсе не преподают, а волокут в одной из сцен вместе с солдатами, слугами и поварами няньку, убившую Соню Острову, в участок. Сюда же относится семейно-обрядовая сторона пьесы — прочность дома Пузыревых, которую не поколебала даже первая смерть — смерть их дочери. Характерны мысли, приходящие на ум Пузыреву-отцу в балете, когда он глядит на танцовщицу: *одна из них прыгая и сияя улыбнулась мне, но я подумал на что ты мне нужна, у меня есть дети, есть жена, есть деньги. И я так радовался, так радовался...* Все эти реалии служат одной цели — цели разоблачения устойчивых механизмов сознания, будь то в эпохе или в семейной жизни, а с ними и самого поверхностного понимания события, самого времени. В сущности, между убийством в первой картине Сони Островой и смертью всех в последней, в пьесе ничего не происходит. Действие проходит в ожидании единственного события — елки: о ней говорят самые разные персонажи, не упоминается она только в двух картинах из девяти: в участке и в суде. И наступив, событие это, уже одним только фактом своего свершения, раскрывается как смерть действующих лиц. Отметим,

что мотив этот задан буквально первой же репликой пьесы — словами *годовалого мальчика Пети Перова: Будет ёлка? Будет. А вдруг не будет. Вдруг я умру.*

Ту же функцию, что и историческая деталь, несет в пьесе речевая характеристика, например профессиональная, действующих лиц: *Сонька, если ты будешь ругаться, я скажу отцу-матери, я зарублю тебя топором; Федя-Федор спаси меня,* — реплики няньки окрашены псевдонародным колоритом, который вовсе не должен быть ей свойственен: на суде выясняется, что ее зовут *Аделина Францевна Шметтерлинг*. Слова врача сумасшедшего дома: *Это она говорит — мы этого не говорим* (т. е. что нянька психически больна). *Мы зря этого не скажем* — стандартный ответ эксперта-психиатра. Сама же экспертиза опровергает его слова: вместо няньки на вопросы врача стоящий рядом санитар дает ответы, якобы нормальные; когда нянька протестует, врач указывает ей, что минутой спустя *уже трудно установить*, что было на самом деле. Подобная речевая характеристика имеет, однако, и другое применение в пьесе. Следует обратить внимание на ту нелепую форму, в какой персонажи выражают сильные чувства — горе, тяжесть, отчаянье. *Сонечка, знаешь, когда мы поднимались по лестнице,* — говорит Пузырева-мать над гробом убитой дочери, — *надо мной все время летала черная ворона, и я нравственно чувствовала, как мое сердце сжимается от тоски... Не закричала беспросветным голосом. Так стало мне страшно. Так страшно. Так нелегко* (последнее добавление особенно обесмысливает отрывок). — *Я говорю с отчаяньем; Я приговариваю просто так от большого горя* (Нянька, Лесоруб). Все это, однако, нимало не обесценивает реальную тяжесть, боль бытия, столь осязаемые в пьесе. Можно сказать, что активной действующей силой и является сама тяжесть, сама боль, — носители ее, низведенные до роли простых ее атрибутов, не суть ее субъекты: — *Няньки, няньки, няньки, моют детей* (вступительная ремарка). — *А сколько вас?* — спрашивает врач *каменного Санитара*, и тот отвечает: *Нас много*. Весь этот плюрализм подтверждает мысль о том, что действующие лица не суть индивидуальности в настоящем смысле слова — реальна, кажется, только смерть, всех их уносящая в финале пьесы.

Сохранившееся наследие Введенского замыкается ставшей хрестоматийной «Элегией», о которой поэт говорил, что она отличается от всех прежних его вещей, и которая вместе с тем реминисцирует огромные пласты его традиционной образности, и пьесой «Где. Когда» Память о несравненной «Элегии» — первом из изданных нами в шестидесятые годы стихотворении Введенского — жила и в послевоенные годы, когда его поэзия была практически никому не известна. Как и в следующем — последнем — произведении, написанном в предвидении надвигающейся гибели, здесь более, чем где-либо в остранинном творчестве поэта, ощущается личная нота:

На смерть, на смерть держи равнение,
певец и всадник бедный.

Пьесу «<Где. Когда>» Я. С. Друскин, пользуясь термином Л. Липавского, называет «свидетельским показанием» последних месяцев, может быть, даже дней его жизни в ожидании момента смерти, когда, по словам самого Введенского, возможно чудо, — *оно возможно, потому что смерть есть остановка времени*. Биографический фон произведения заставляет осмысливать названия его частей — «Где и Когда» — не столько в знаковом значении разрываемого смертью детерминированного пространственно-временного континуума, сколько в связи с абсолютной конкретностью экзистенциально переживаемого здесь и сейчас, в котором смерти нет. Близкий, несомненно, «чинарскому» мироощущению (отразившемуся, в частности, в философских произведениях того времени Я. С. Друскина) дух опустошения, выключения себя, воздержания от суждения, наметившийся в «Сутках» и предшествующей лирике и в большой мере выразившийся в «Разговоре об отсутствии поэзии», сюжет которого, как во многих произведениях искусства XX в., составляет именно «невозможность создать произведение», — дух этот в последних вещах Введенского совершенно особым образом окрашивает давно, казалось бы, дискредитированную им категорию понимания: *Ничего я не мог понять; Он ничего не понял, но он воздержался*, — открывая таинственный путь в *широкое непонимание*, о котором он говорит в «Серой тетради» и который сквозит за поэтикой его последних вещей: — *Уважай бедность языка. Уважай нищие мысли*, — в начале первого разговора. Таковую роль приобретают в них слова со значением «дальности», «крайности», «малого количества, степени» и т. п. — таково самое название *Некоторого количества разговоров*, образ отсутствия *значительной величины воды* в «Сутках», а в «Где. Когда» — подаренное рыбами и дубами *небольшое количество последней радости, немногочисленная земля, слабый вид орла*, которого не имеет *море ослабевшее от своих долгих бурь, последнее что есть в природе — пустыня*, дальность всего от моря и т. д. В ту же связь надо поставить роль в этих текстах, особенно в последнем, неопределенно-отрицательных, местоименных, адвербиальных конструкций, в частности с ограничительным значением — *как он бывало или небывало выходил на реку, не то дикари не то нет* и мн. др. Основной обесмысливающей фигурой в них становится эллипс, употребление которого распространяется на широкий спектр случаев — от простого опущения слов и частей предложений (*рыдая и прижимая к глазам; Мне слишком; Но я её; Где он стоял опершись на статую; Она прощалась так, что. Вот так* и мн. др.) до опять-таки метаописания с помощью последовательного развертывания самого этого приема как «выключения себя», «воздержания»: *Тут тень всеобщего отвержения лежала на всем. Тут тень всеобщего лежала на всём. Тут тень лежала на всём* («Где. Когда»). Эта последняя модель, которая могла бы служить поэтической иллюстрацией к понятию трансцендентальной редукции в философии Гуссерля, получает особое значение в связи со следующей далее фразой — *Он ничего не понял, но он воздержался*. Категория «воздержания от суждения» разрабатывалась в конце 20—30-х гг. в философских произведениях Я. С. Друскина (независимо от Гуссерля). Отсюда таинственное *молчание и умолчание и отсутствие*

звука, производящее, однако, действенное *внушение и нам и вам и ему*. Нарочитая как бы оговорка, прорывающаяся в прямую речь — *Я забыл попрощаться с прочим, т. е. он забыл попрощаться с прочим*, — вместе с неожиданным здесь воспоминанием о Пушкине придает этой вещи пронзительно-лиричное звучание. Герой «Где. Когда» *ничего не сообщает деревьям, ничего не возражает камням, ничего не говорит рыбам и дубам* — он *цепенеет, леденеет, каменеет, сам обращается в статую*. Из глубины самоопустошения, молчания, воздержания от суждения человека, задумавшегося *о своем условно прочном существовании*, рождается молитва:

Спи. Прощай. Пришёл конец.
За тобой пришёл гонец.
Он пришёл последний час.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.
Господи помилуй нас.

7. ИЗ ИСТОРИИ И АНТИИСТОРИИ ОБЭРИУТОВЕДЕНИЯ

OBERIUTIANA HISTORICA, ИЛИ «ИСТОРИИ ОБЭРИУТОВЕДЕНИЯ. КРАТКИЙ КУРС», ИЛИ КРАТКОЕ «ВВЕДЕНИЕ В ИСТОРИЧЕСКОЕ ОБЭРИУТОВЕДЕНИЕ»*

Тогда ты сказал: Нет, как же, ты не сидел тут на месте А и я не стоял тут на месте Б... ты тоже охватил себя чувствами гнева, свирепости и любви к истине и сказал мне в ответ: Ты был тобою, а я был собою. Ты не видел меня, я не видел тебя. О гнилых этих точках А и Б я даже говорить не хочу.

А. Введенский. Разговор о воспоминании событий

Врач. ...*Сосчитайте до трех.*

Нянька. *Я не умею.*

Санитар. *Раз. Два. Три.*

Врач. *Видите, а говорите, что не умеете. <...>*

Нянька. *<...> Это же не я считала, а ваш санитар.*

Врач. *Сейчас это уже трудно установить.*

А. Введенский. Елка у Ивановых

Несколько лет назад А. Устинов, а вслед за ним петербургское издательство Vita Nova, подготавливавшее том Хармса (вышедший под названием «Случаи и веци»), обратились ко мне с просьбой написать очерк истории обэриутских штудий для этой книги, снабженной, кроме того, весьма ценной «Хроникой жизни и творчества Данила Хармса» А. Крусанова.

По выражению Н. И. Харджиева, ОБЭРИУ — редчайший случай в истории, когда «целое литературное движение писалось в стол». Соответственно, и история открытия, издания и изучения ех nihilo его «посмертных записок», о существовании

* Тыняновский сборник. Вып. 12. М.: Водолей, 2006. С. 352—453

которых никто не подозревал в шестидесятые годы, должна иметь особый историко-филологический интерес. Проследить эту историю — от первых находок текстов до сегодняшнего их бесконтрольного размножения в Интернете, от ранних бескорыстных и, по тем временам, небезопасных зарубежных изданий до их тотальной нынешней коммерциализации, от первых попыток интерпретации поэтики ОБЭРИУ до защищаемых по всему миру диссертаций и до всевозможных международных конференций — показалось мне заслуживающим внимания.

Очерк был написан, но благонамеренная Vita Nova, нисколько не отвечая своему названию, проявила цензурное рвение, достойное советских времен, и, испугавшись моих нелицеприятных оценок, очерк печатать отказалась. Предлежащая статья представляет собой дополненный вариант этого очерка.

В кругу ленинградской интеллигенции послевоенных лет слово «обэриуты» еще не было окончательно забыто. Успевшая потускнеть за два прошедших десятилетия память о нескольких странных писателях, за которыми прочно закрепилось это выразительное название, поддерживалась несколькими разрозненными страницами из «Случаев» Даниила Хармса, которые я встречал в нескольких ленинградских домах (органиста И. А. Браудо, А. Н. Изергиной) и десятком стихотворений Николая Олейникова (последний, кстати, «кадровым» обэриутом никогда не был). Эти вещи воспринимались по большей части как курьезы домашних поэтов, пробами пера вздумавших поразвлечься детских писателей-профессионалов. Ни стихи, ни проза Введенского среди них не попадались, как и «серьезные» вещи Хармса, которые мало кто знал и при их жизни, да и «детские» их сочинения, которыми они зарабатывали себе на хлеб, помнили в шестидесятые годы только те, у кого были дети или кто сами были детьми в тридцатые. Имя Игоря Бахтерева связывалось по преимуществу с патриотической пьесой «Полководец Суворов», и никто бы не догадался, что он всю жизнь продолжал переделывать свои старые заумные стихи и писать новые. Еще одним «живым обэриутом» был Александр Разумовский, представлявший в ОБЭРИУ «секцию кино» и ставший впоследствии заурядным советским сценаристом. Кроме Бахтерева и Разумовского, живы были и несколько других участников и свидетелей знаменитого обэриутского вечера 28-го г. «Три левых часа» (среди них художник Борис Семенов, написавший о нем воспоминания¹). Единственный экземпляр афиши этого вечера (исполненной не Верой Ермолаевой, как мы думали раньше, а, как явствует из его дневников, Львом Юдиным²), полиграфически стилизованной под футуристические шрифтовые эксперименты, сохранился у историка театра Сергея Цимбала

¹ Семенов Б. Далекое — рядом // Нева. 1979. № 9. С. 180—185; Семенов Б. Время моих друзей. Воспоминания. Л., 1982. С. 278—289. Знаменитое беллетризованное описание вечера «Три левых часа» можно найти в романе К. Вагинова «Козлиная песнь». Об официальных откликах на вечер и на другие публичные выступления обэриутов см.: ПСП (см. примеч. 7). Т. 1. С. 28, и ниже, примеч. 41.

² Дневники Л. А. Юдина. ОР ГРМ, ф. 205, ед. хр. 5, л. 5 об.: 23 января 1928. Цитаты приведены в статье ««Поэзия и живопись»: случай обэриутов» в этой книге.

(теперь он находится в Музее Ахматовой). Цимбал назван в этой афише обэриутом, который будет вести диспут, выражаясь «общедоступно, но в то же время тонко и художественно», тогда как согласно другому анонсу он должен был ездить на трехколесном велосипеде «по невероятным линиям и фигурам». Сергей Львович бывал у моих родителей, но об обэриутах никогда ничего не рассказывал. Другой участник вечера, Павел Вульфийус, профессор Консерватории, был автором музыки к представлявшейся на том же вечере пьесе Хармса «Елизавета Бам», в афише фигурирующим под именем «Велиопага, нидерландского пастуха», но за годы лагерей он полностью потерял память об обэриутском прошлом, зато хорошо помнил проказы юного Хармса в Петришуле, где был его однокашником.

Дневники Л. К. Чуковской сохранили рассказ Ахматовой о встрече с Хармсом в 1940 г. Хармс сказал ей, что гений, по его убеждению, должен обладать ясно-видением, властностью и толковостью, из которых у Ахматовой он нашел только властность³. Когда же четверть века спустя я прочитал Ахматовой «Элегию» Введенского, оказалось, что она давно ее знает от Харджиева, который незадолго до войны услышал ее от поэта и записал. Но и те немногие, кто что-то слышал об обэриутах, едва ли отдавали себе отчет в том, что имена их связаны с одной из ярких страниц русской литературы двадцатого века. Ни Николая Заболоцкого, еще в тридцатые годы обратившегося к иной поэтической манере, ни Константина Вагинова, чья роль в ОБЭРИУ была скорее периферийной, никто в послевоенное время с обэриутами не связывал. Характерно, что когда в конце 60-х гг. я рассказал о «открытии» обэриутов моему учителю В. М. Жирмунскому, тот заметил, что заниматься ими не сто́ит — они, по его мнению, послужили всего лишь питательной почвой, на которой возрос подлинный, как он считал, талант — Заболоцкий (это имя он произносил с ударением на первый слог — За́болоцкий).

Сорок лет назад, осенью 1963 г., я встал перед некоей жизненной проблемой, разрешить которую я был не в состоянии. Моя сестра и ее муж, музыковед Генрих Орлов, посоветовали мне встретиться с человеком, имевшим репутацию мудреца, — это был Яков Семенович Друскин, брат Михаила Семеновича, историка музыки, учителя моего зятя. Яков Семенович, философ и богослов, жил затворником в коммунальной квартире в унылом районе на Песках, куда я пришел к нему в назначенный час. Дверь открыл человек небольшого роста с удивительно впалыми щеками, казавшийся глубоким старцем, хотя ему было немногим больше шестидесяти лет. Он провел меня в комнату, где стоял массивный буфет, скрывавший, как я потом узнал, вовсе не чайные и столовые сервизы, а его сочинения, которые занимали в нем несколько длинных рядов («Я написал три метра», — говорил Яков Семенович). Книг в комнате было мало — всего одна полка на голой стене над железной кроватью; книги Яков Семенович брал в Университетской библиотеке, где был почетным читателем (постоянных и усердных читателей в этой библиотеке

³ Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. Т. 1. 1938—1941. М.: Согласие, 1997. С. 108.

ценили) и где абонементом заведовала дама, с которой он был знаком с молодых лет (впоследствии я часто заказывал для него книги и их ему приносил). В углу помещался небольшой книжный шкаф, содержимое которого скрывала выставленная за стеклом — как я потом узнал — каллиграмма Хармса:

Ноты вижу
вижу мрак
вижу лилию дурак
сердце кокус
впрочем нет
мир не фокус
впрочем да

(в слове *сердце* забавным образом не хватало буквы *д*).

Проблемы мои не показались Якову Семеновичу достаточно серьезными, и в конце нашего разговора, сказав, что он хочет мне что-то прочесть, он достал из этого шкафа (в нем, как я узнал опять-таки только впоследствии, хранился обэриутский архив) ветхую папку и бесстрастным ровным голосом прочел по рукописи «Элегию» Введенского, потом, увидев, насколько это стихотворение меня заинтересовало, прочел еще длинное стихотворение «Больной, который стал волной», потом «Потец». Вещи эти произвели на меня ошеломляющее впечатление — я не знал, смеяться или плакать. Я стал приходить к Якову Семеновичу, который начал меня знакомить не только с произведениями своих друзей-обэриутов, но и с собственными сочинениями — философско-теологическими трудами, сменившими его эзотерические трактаты, писавшиеся на протяжении двадцатых — сороковых, отчасти пятидесятых годов (большая часть и тех и других остается по сей день неопубликованной⁴, зато издан его достаточно интимный дневник, который, как мне кажется, скорее следовало печатать вслед за его сочинениями,

⁴ Не считая музыковедческих работ о Бахе и перевода книги Швейцера о Бахе же, обширные фрагменты сочинений Друскина о Введенском и Хармсе впервые были напечатаны в комментариях к нашему изданию Введенского: *Введенский А.* Полн. собр. соч.: В 2 т. / Под ред. М. Мейлаха. Анн Арбор: Ардис, 1980—1984 (новое, перераб. изд. — Полн. собр. произведений: В 2 т. М.: Гилея, 1993). Ряд философско-теологических произведений Друскина вошел в его книгу: *Вблизи вестников / Сост., ред., предисл. Г. А. Орлова.* Washington: H. A. Frager & Co., 1988. С конца восьмидесятых годов его сочинения печатались в русских и зарубежных периодических изданиях, два из них составили второй выпуск альманаха «Зазеркалье» (*Яков Друскин. Видение невидения.* СПб., 1995). Серия его произведений опубликована в двухтомнике: ...Сборище друзей, оставленных судьбою. Л. Липавский, А. Введенский, Я. Друскин, Д. Хармс, Н. Олейников. «Чинари» в текстах, документах и исследованиях / Отв. ред. В. Н. Сажин. М.: Ладомир, 1998; 2000. См. неполную библиографию Друскина в конце обоих томов *Дневников* (см. примеч. 5). К сожалению, Собрание сочинений и два тома «Избранного», подготовленные Л. С. Друскиной (в Библиографии, приложенной к *Дневникам*, 1999, последнее значится как вышедшее в YMCA-Press), пока не нашли издателя; ею не только упущен реальный шанс издать большой авторский том Друскина во Франции, но она сумела обидеть

а не наоборот⁵). Ранние его вещи, пленившие меня своей странной поэзией, были, однако, труднодостижимы: автор, отбросив традиционную философскую терминологию, пользовался в них такими простейшими терминами, как *это* и *то*, *только это*, *оба одно* (отзываясь об излишне наукообразных писаниях, Друскин пользовался формулой «наука доказала», пародируя, вслед за Введенским, советское заклинание «наука доказала, что Бога нет»). Поняв мои затруднения, Яков Семенович был настолько щедр, что в течение двух лет читал со мною эти вещи *ex cathedra*, сопровождая чтение своими пояснениями. Если за первый год, встречаясь еженедельно, мы прочли около тридцати страниц сложнейшего текста «Вестников», то за второй одолели сопутствующие произведения и обширную стостраничную «Формулу бытия». Пояснения Якова Семеновича мною записывались — так был зафиксирован ценнейший автокомментарий к его философским сочинениям 20—30-х гг. Но когда я опубликовал, уже после его смерти, небольшой их фрагмент в обзорном выпуске журнала «Логос»⁶, сестра его, Лидия Семеновна Друскина, наложившая к тому же вето на термины ОБЭРИУ и *обэриуты* (о чем ниже), сочла, что я нарушил *ее* авторские права, и послала мне письмо, начинавшееся словами «Нет, Вы не ученик Якова Семеновича...», в котором мстительно цитировала некоторые фрагменты его дневников, свидетельствовавшие о бывавших у нас разногласиях, не понимая, что разногласия эти только укрепляли нашу близость. К сожалению, после смерти Якова Семеновича я не имел возможности помогать Лидии Семеновне в ее колоссальной работе по разбору, а потом изданию наследия Якова Семеновича — вскоре я был на четыре года выключен из жизни (я был арестован по политическому обвинению и эти годы провел в лагерях), а последние десять лет живу за границей, однако не думаю, что при ее ревниво-догматическом отношении к идеям Якова Семеновича (в ее собственном понимании, не всегда адекватном) наше сотрудничество было бы плодотворным. Работа же над изданием его сочинений должна, несомненно, продолжаться.

Попутно с чтением собственных трактатов Яков Семенович, всегда смеявшийся над самым понятием объективности и вслед за Кьеркегором (которого он читал по-немецки и чье имя произносил и писал на немецкий лад — Киркегард) утверждавший, что истина может быть только абсолютно субъективной, тем не менее прочел мне два как бы систематических курса — истории философии и истории религии.

Яков Семенович познакомил меня с Тamarой Александровной Липавской (урожд. Мейер), первой женой Введенского, вышедшей потом замуж за Леонида

французского издателя-энтузиаста, уже выпустившего том Введенского с французским переводом en regard.

⁵ Друскин Яков. Дневники. [1928—1962]. СПб.: Академический проект, 1999, и изданные там же его «Дневники 1963—1979». 2001. Там же можно найти материалы к его биографии и библиографию изданных произведений, наконец, замечательный очерк М. С. Друскина, брата Я. С. Друскина, «Каким я его знаю».

⁶ Мейлах М. Яков Друскин: «Вестники и их разговоры» // Логос. 1993. № 4. С. 89—94.

Липавского и ставшей единственной женщиной в их содружестве, шестым членом их кружка. Дружба с Введенским и Липавским, с которыми Яков Семенович Друскин учился в Лентовской гимназии, восходит к их юношеским годам. В 1920—1923 гг. Друскин и Липавский учатся на философском факультете Петроградского университета у Н. О. Лосского. Обоим предложено остаться при университете, но в новых условиях, ознаменовавшихся, в частности, высылкой Лосского (отбывшего на «философском пароходе»), для этого требуется «отречься» от учителя, на что ни тот ни другой, конечно, не соглашаются (скоро, впрочем, не только занятия подлинной философией, но и любое философское творчество станет уголовно наказуемым). Друскин, у которого за плечами не только философский факультет, но и высшее математическое образование, и консерватория по классу рояля, всю жизнь будет преподавать математику в вечерних школах и техникумах — там, как он пояснял, цитируя Книгу пророка Даниила, не заставляли «поклоняться золотому истукану». Впоследствии он сможет раньше срока выйти на пенсию для ухода за больной матерью и — чтобы писать). В 1925 г. к ним примыкает Д. Хармс, немного позже — Н. Заболоцкий, к середине тридцатых годов более или менее от них отпавший, потом Н. Олейников. По словам Друскина, поводом для разрыва строгого Заболоцкого с фатоватым, как выражался Яков Семенович, Введенским был его телефонный разговор с какой-то дамой, услышав который Заболоцкий заявил: «Александр Иванович, мы с Вами больше не знакомы» (Друскин вспоминал по этому поводу библейского Хама, насмеявшегося над наготой своего отца). Во время очередной встречи у Липавских туда позвонил Введенский и спросил, может ли он прийти. — «Здесь Николай Алексеевич». — «Спросите его». — «Николай Алексеевич сказал: нет». С тех пор один приходил на встречи только тогда, когда не было другого (*запись в моем Дневнике от 21 февраля 1970*). Друскин, впрочем, говорил о разнице темпераментов «легкомысленного» Введенского и «серьезного» Заболоцкого, который «мрачнел, когда говорили не о нем» — кстати, наиболее эмоциональным из всех (в его устах это слово было отнюдь не похвальным) он считал Олейникова, в меньшей степени Липавского, еще в меньшей — Хармса. Однако причины разрыва Заболоцкого с Введенским и охлаждения к нему остальных друзей к разнице темпераментов, конечно, не сводятся и объясняются причинами более глубокими, такими как отход Заболоцкого после 1933 г. от обэриутской поэтики или готовность автора «Горийской симфонии», воспевшего подвиги советских героев и вождей, к поэтическим и социальным компромиссам: по словам Друскина, Заболоцкий бравировал фразой: «Я люблю ту власть, которая меня любит». Между тем теоретические расхождения с Введенским восходят еще к собственно «чинарскому» периоду (см. ниже) — к 1926 г., когда Заболоцкий обратил к нему сохранившееся в архиве Хармса — Друскина открытое письмо, озаглавленное «Мои возражения А. И. Введенскому, авторитету бессмыслицы»⁷; Хармсу же он ставил в упрек отсутствие

⁷ Введенский А. Полн. собр. произведений: В 2 т. (см. примеч. 4, далее — ПСП). Т. 2. С. 174—176.

в его произведениях «темы», что не помешало последнему в конце 1926 г. написать: «... Два человека — Введенский и Заболоцкий, мнения которых мне дороги. Но кто прав — не знаю. Возможно, что стихотворение, одобренное тем и другим, есть наиболее правильное» (*ПСП*, т. 2, с. 139). Во всяком случае, по воспоминаниям М. И. Синельникова, на публичном диспуте «о состоянии поэзии», устроенном в Капелле «по случаю приезда московских друзей Шкловского — Асеева и Кирсанова», где также выступал Б. М. Эйхенбаум, — «Хармс счел нужным прочитать специальную декларацию, начинавшуюся словами “Ушла Коля!” Думаю, что, кроме Заболоцкого и меня, никто не понял эту заведомо заумную речь. Здесь был упрек Заболоцкому, порвавшему с ОБЭРИУ, тогда как бывшие его соратники вынуждены были одни отстаивать свои позиции»⁸ (ср. более раннюю — в декабре 1928 г. — запись Хармса: «Эйхенбауму понравился Заболоцкий, может быть, Введенский, но я никак ему не понравился»).

Общение этих поэтов и философов в пределах рedeющего кружка, прерванное на полтора года высылкой в 1932 г. Введенского и Хармса (добавим — в 1936 г. Введенский переезжает в Харьков, в 37-м г. арестован и расстрелян Олейников, в 38-м арестован Заболоцкий), продолжается на протяжении всего довоенного десятилетия, хотя около 1934 г. претерпевает известный кризис, нашедший отражение в конце «Разговоров» Липавского и в стихотворении Хармса «Вот сборище друзей, оставленных судьбою...». О взаимном влиянии этих поэтов, в частности о недооцениваемом значении «Столбцов» Заболоцкого и стихов Олейникова, с их «остраненной пошлостью», говорил еще Друскин (он, кстати, негодовал на Македонова, представившего в своей плоской книге о Заболоцком его позднейшие стихи как единственно важные, а «Столбцы» — как «сатиру на НЭП»: «Если бы их значение сводилось к “сатире на НЭП”, оно было бы исчерпано вместе с НЭПом» — *Дневник*, там же). Но есть основания полагать (и это снова подтверждают «Разговоры» Липавского — неопределимое свидетельство не только бесед этих людей, но и самой атмосферы и стиля общения, царивших в их кругу), что присутствие среди этих поэтов радикально мыслящих философов оказало заметное влияние и на Введенского, и на Хармса, усилив, может быть, присущую их творчеству «философичность». Дело, разумеется, не сводится к тому, что в их произведениях встречаются имена Бергсона и Канта, что Введенский поэтически исследует трансформации слова в предмет и предмета в слово, а Хармс, придумавший, по-видимому, термины *finitum* и *cisfinitum* («конечный» и «посюсторонне-конечный») и описавший некий «философский шум», пишет стихотворения-трактаты, в которых пользуется философской терминологией Я. С. Друскина. К этому можно добавить, что тот же Хармс, с присущей ему любовью к орденам и союзам, основывает впоследствии «Орден небольшой погрешности» — рисованные им удостоверения членства в ордене (небольшие, в духе того времени, «членские билеты», на которых

⁸ *Заболоцкий Н. А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...» / Сост., жизнеописание, примеч. Никиты Заболоцкого. М.: Педагогика-пресс. 1995. С. 110.

нарисован излюбленный обэриутами, «экзотический» и носящий экзотическое название *tanip*) сохранились у Харджиева (ныне в амстердамской части его архива в Стеделийк-музее) и у самого Друскина — автора философского термина *некоторое равновесие с небольшой погрешностью*; эту формулу в переводе на латинский язык — *quaedam aequilibratas cum peccato parvo* — друзья распевали на мотив польки; к стоящим же за ней идеям и представлениям Хармс возвращается не только в своих записях, но и в тюремных бредах (о чем ниже). — Но гораздо важнее, что и тех, и других, философов и поэтов, объединял тот же интерес к возможности познания мира вне искажающих «реальность» логических категорий и механизмов сознания — недаром понятие «реального» заключено в самом названии «ОБЭРИУ», «Объединения реального искусства»: по мысли Хармса, «истинное искусство стоит в ряду первой реальности, оно создает мир и является его первым отражением».

Названия «ОБЭРИУ», несмотря на его глубокую содержательность, Яков Семенович, впрочем, не любил — с ним была связана публичная форма деятельности его друзей, которой он всегда сторонился и которой противопоставлял их общение в пределах внутреннего круга, для которого он предложил в поздние годы анахронистическое название «чинари». Анахронистическое, потому что именами «Чинарь-взиральник» и «чинарь авторитет бессмыслицы» Хармс и Введенский называли себя в 1925—1926 гг., когда входили в группу поэтов-заумников, возглавлявшуюся «Председателем Земного Шара Зауми» Александром Туфановым⁹, и в Союз поэтов, где, по безграмотному выражению В. Сажина, «оба они представляют чинарей»¹⁰; едва ли, однако, эти чинарские «кликухи» сколько-нибудь подходят для обозначения более широкого содружества тридцатых годов, которое имел в виду Друскин, со свойственной ему деликатностью и необходимыми оговорками перенося название «чинарей» на другой, не собственно литературный феномен, а именно на неформальное объединение людей, связанных между собой скорее общностью мировоззрения, жизнеотношения, философских посылок. При этом Я. С. Друскин противопоставил новых «чинарей» — Введенского, Хармса (единственных исторически подлинных чинарей второй половины

⁹ Об Александре Туфанове, авторе книги «К зауми» (1924), вдохновлявшемся идеями Матюшина («Зорвед», «расширенное смотрение») и возглавлявшем в середине 20-х гг. «Заумный орден DSO», мы писали в 1980 г. в Предисловии к первому тому *ЛСП* (с. xvi—xvii). См. также: Сигов С., [Никольская Т.]. Орден заумников // *Russian Literature*. XXII—I, 1987. С. 85—95; Жаккар Ж.-Ф. Александр Туфанов: от золотарфизма к зауми // *Туфанов А. Ушкуйники / Сост. Ж.-Ф. Жаккар, Т. Никольская. Berkeley Slavic Specialities*. 1991. С. 9—40. См. там же их статью в составе последнего издания: *Туфанов А. Заумный орден*. С. 176—180. Новое издание: *Tufanov A. Ushkuyniki / Подгот. изд. М. Евзлина; рисунки и послесл. С. Сигея. Madrid: Ediciones del Hebreo Egrante*, 2001. См. рец.: *Крусанов А. Вверх марашками // Новая Русская книга*. 2001. № 3—4. С. 94—95.

¹⁰ «...Сборище друзей, оставленных судьбою». Т. 1. М., 1998. С. 36.

двадцатых годов), Липавского, Олейникова, Заболоцкого (с оговорками) и самого себя — обэриутам — как группе экзотерической, в отличие от эзотерического «чинарского» объединения. Такое противопоставление, сделанное, повторяем, с тактичными оговорками, имеет определенный герменевтический смысл, несмотря на то что три явления: союз двух чинарей в середине двадцатых годов, ОБЭРИУ и, наконец, «чинарство» в смысле Друскина (преимущественно после возвращения обэриутов из ссылки, то есть с 1933 г. до войны) — относятся к разным периодам, и старые, настоящие чинари, с их заумной эксцентрикой, могли бы противопоставляться «чинарям» новым (в друскинском смысле) с не меньшими основаниями, чем обэриуты. В самом деле, зрелое творчество и Введенского, и Хармса (не говоря о Заболоцком), прошедших в начале 30-х гг. (тут нельзя сказать, что с честью) чистилище политического процесса, тюремного заключения и ссылки и испытавших сильное влияние своих друзей-философов — Липавского и Друскина, действительно перерастает рамки ОБЭРИУ, в большой мере ориентированного на эксцентрику, эпатаж, вообще на экстравертное поведение и всевозможные необычные манифестации.

Собственно обэриутский период не исчерпывает, разумеется, ни содержания, ни поэтики, ни даже состава участников интересующего нас движения. Однако если понятием «чинари» Яков Семенович осторожно и тактично пользовался как рабочим и условным, подчеркивая, что реально им никто никогда в этом значении не пользовался, а по поводу его происхождения предполагал: «Произведено оно, я думаю, от слова “чин”; *имеется в виду*, конечно, не официальный чин, а духовный ранг»¹¹ (курсив наш. — М. М.; первоначально, по моим воспоминаниям, Друскин пронципально, как мы увидим далее, говорил о «поэтическом чине»), — то Л. С. Друскина, ничтоже сумняшеся, пишет: «Название придумал Введенский — от слова “чин” как “духовный ранг”, имея в виду слова апостола Павла о человеке духовном (см. 1 Кор. 2, 14, 15)»¹². Эту надуманную мифологему, смешивающую и персонажей, и эпохи, и значения терминов, полезно сопоставить с записью Хармса о Введенском конца марта 1927 г.: «“Академия Левых Классиков” — так назывались мы с пятницы 25 марта 1927 г. <...> Все согласны. Кроме Шурки. Этот скептик проплеванный ни на какое название кроме Чинаря не гожд» (*ПСП*, т. 2, с. 141).

Пolemическое название еще одной статьи Л. С. Друскиной — «Обэриуты? Нет, Чинари» — приводит на ум анекдот об Абрамовиче, от которого кагал потребовал, чтобы тот, взяв назад свои обвинения, извинился перед Рабиновичем; тот послал телеграмму «Рабинович не виноват извиняюсь», которую потом читал с соответствующими интонациями: вопросительной в первой части фразы, насмешливой — во второй. Надо сказать, что при жизни Якова Семеновича Лидия Семеновна, подвижнически ухаживавшая за братом, тем не менее от обэриутов,

¹¹ Друскин Я. О чинарях // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 15. 1985. S. 394.

¹² Друскина Л. Об авторе // Яков Друскин. Видение невидения (см. примеч. 4). С. 173.

чинарей, «трансцендентальной редукции» (термин Гуссерля, которым пользовался Друскин) и «одностороннего синтетического тождества» (его важнейшая философская концепция) была далека, а впоследствии стала толковать его осторожные замечания прямолинейно и догматически, обвиняя меня, подобно какому-нибудь Друзину или Дымшицу, во всевозможных «искажениях», «извращениях», «косности» и т. п.

С легкой (или, вернее, нелегкой) руки Л. С. Друскиной (при этом проделавшей огромную работу в отношении рукописного наследия Якова Семеновича) и терминология эта, и стоящее за ней противопоставление приобрели откровенно догматический характер. Вслед за нею «чинарскую» мифологему, которая вне друскинского нюансированного контекста приобрела характер фальсификации, стал весьма прямолинейно насаждать В. Сажин, сначала в статье, опубликованной в авторитетном Тыняновском сборнике, затем ее растиражировавший во множестве изданий; несколько более тактично ее лансировал Ж.-Ф. Жаккар, озаглавивший главу своей книги, посвященную анализу идей Друскина, Липавского, Хармса — «Чинари» (см. ниже)¹³, после чего ею уже стали жонглировать все кому не лень (приняли ее *bona fide* и составители новой антологии обэриутских и вокругобэриутских текстов в переводе на чешский язык — см. примеч. 113). Более или менее добросовестные продолжатели стали заменять этим мнимым термином самые понятия ОБЭРИУ, обэриутов и обэриутизма — уже появились наскоро сляпанные антологии и серьезные книги, где обэриуты фигурируют уже только под именем «чинарей» (мифологему эту принял на веру и наиболее сегодня компетентный историк русского авангарда Андрей Крусанов, который в своей рецензии на новое издание Туфанова пишет: «Но почему Хармс и Введенский не могли параллельно обэриутскому кругу общения общаться также с Друскиным, Липавским и другими и обсуждать с ними другие (не обэриутские) проблемы, называясь при этом “чинарями”?») (см. примеч. 9). Увы, чинарями они действительно назывались, но совсем не «при этом», а только в более ранние годы.

Слово *чинарь* могло быть заимствовано Введенским и Хармсом из детского языка; оно также лежит в основе русских фамилий и служит прозвищем, популярным в уголовном мире, — и те, и другое являются производными от глагола *чиниться* — чваниться, важничать, ср. *чин чинарем*, *чинно*; в просторечии (в южных говорах, где суффикс *-арь* сохранил продуктивность) *чинарь* — ‘бук’ (дерево, значение которого в некоторых мифологиях то же, что и дуба, т. е. **дерево верховного бога**, при: *чинара* — ‘платан’, *чинарики* — ‘буковые орешки’, сегодня слово

¹³ Сажин В. Чинари — литературное объединение 1920—1930-х годов: источники для изучения // Четвертые Тыняновские чтения. Тезисы. Рига, 1988. С. 23—24; Жаккар Ж.-Ф. Чинари // Russian Literature. 1992. XXXII. P. 77—94; Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда. СПб.: Академический проект, 1995. Гл. 4; Мейлах М. Б. К чинарско-обэриутской контроверзе // Александр Введенский и русский авангард. Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб., 2004. С. 94—100.

чрезвычайно употребительно в значении ‘окурки’). По-настоящему же интересна давняя гипотеза А. Стоун-Нахимовской, возводящая слово *чинарь* к «славянскому корню со значением ‘творить’»¹⁴, точнее, к глаголу *чинити* — ‘составлять’, ‘совершать’, ‘производить’. Продолжая мысль Стоун-Нахимовской, укажем, что славянский корень в свою очередь восходит к индоевропейскому **k^uei-* (‘сооружать’, ‘упорядочивать’), откуда древнегреческий глагол ποιέω — ‘делаю’, ‘произвожу’, от которого происходит слово *поэзия* (любопытно, что в феврале 1927 г. в записной книжке Хармса появляется написанное чужим почерком древнегреческое слово ποιήτης — ‘поэт’, под дифтонгом и ударной гласной той же рукой подписаны две русские буквы *и* — очевидно, автор записи объяснял Хармсу происхождение слова *пиит*; рукой же Хармса, над теми же гласными, русскими буквами обозначено их произношение — *ой* и *э*). В современном русском языке это значение слова «чин», связанное с поэтическим творчеством, просматривается в слове *сочинять* (стихи, музыку).

Таким образом, этимология слова *чинарь* та же, что и слова *поэт*. Введенский добавляет к этому слову еще одно — «авторитет [бессмыслицы]», разрабатывающее семантику слова *чин*, обогащенного вторичными значениями ‘важности’, ‘первенства’, — в конечном счете, за полным самоименованием просматривается смысл, связанный с [высоким] званием [поэта]. Если же Введенский действительно был создателем и самого чинарского титула (не оформившегося ли в недрах лаборатории заими Туфанова, с обостренным интересом последнего к корнеслову в традиции Хлебникова?), то можно только еще раз выразить восхищение поразительным языковым чутьем поэта, уловившего глубинную мотивировку слова, связанную с поэтическим творчеством; из цитированной же выше записи Хармса можно видеть, что этим титулом Введенский дорожил и на другой его менять не хотел. Ту же языковую чуткость можно видеть в изменении Хармсом своего псевдонима на *Чармс* (известная записка на билете, переданная им на концерте Алисе Порет — «Д. И. Хармс меняет фамилию на Чармс»): ей он объяснил, что «по-английски Хармс значит — несчастье, а Чармс — очарование, и что от одной буквы зависит многое». Тем самым Хармс, переименовая изначальный псевдоним, связывает его с английским *charm-s* (через старофранцузский это слово восходит к латинскому *carmen* — ‘магическое заклинание’, впоследствии ‘песнь’, ‘стихотворение’). Таким образом, от этой формы псевдонима, которая, в свернутом виде, несет в себе значение ‘чары’, ‘заклинания’, протягивается нить, как и в случае со словом *чинарь*, к древнейшей, можно сказать, изначальной форме поэзии.

По поводу происхождения псевдонима (и псевдонимов) Хармса говорилось немало глупостей. В интернетной статье Е. Остроуховой и Ф. Кувшинова, содержащей список игровых вариантов (*Хормс*, *Ххармс*, *Ххоермс*, *Хаармс*, добавим — *Хабармс* и др.), к сожалению часто сопровождаемых непроверенными или

¹⁴ Stone-Nakhimovsky A. A Laughter in the Void // Wiener Slawistischer Almanach. Bd. 5. 1982. S. 10.

фантастическими сведениями, запись Хармса «Вера, Надежда, Любовь, София» (<17/30 сентября>) под одним из текстов, его датирующая, комическим образом принята за «вариант псевдонима, значительно насыщенный религиозными концептами!» Нелепо-претенциозные фантазии В. Сажина, возводящего псевдоним одновременно к санскритскому *dharma* и к древнееврейскому *hērem* (этот язык он именует «ивритом», тут же бредовые утверждения о прекрасном знании Хармсом фонетики этого языка, как она представляется Сажину), тоже, конечно, серьезно рассматриваться не могут.

В псевдониме «Хармс» важно, прежде всего, противопоставление русского — иноязычному, «обычного» — экзотическому. *Harms*, реально существующая фамилия, встречается в Северной Германии, в Голландии, в США. В Бремене ее можно увидеть на вывесках магазинов; в эпоху классицизма известна семья немецких граверов, также носивших эту фамилию, а в XIX в. — проповедник Клаус Хармс. Личные имена *Harm*, *Harme* известны в древних германских языках и сохранились, с утраченным значением, в языках немецком (*Harm*, а также в составных *Harm-Bastian*, *Harm-Dieter* и др., а также *Harms*) и голландском (*Harm*, *Hartman*, *Harmen*, *Harmens* — это последнее имя носил Рембрандт), а образованные от них фамилии присутствуют едва ли не во всех германских языках. Популярные ономастические словари считают имя *Harm* усеченной формой имени *Hertmann*, «воин», однако имя это, как уже сказано, засвидетельствовано уже в древних германских языках, восходя к и.-е. основе *k'ormo-* со значением 'горе, печаль' (русс. *срам*); негативные значения имени заставляют предположить, что первоначально оно давалось незаконнорожденным детям или при трудных родах, и т. п. Можно предположить, что Хармс встретился с этим именем, когда, учась в Петришуле (где вариант той же фамилии — *Хармсен* — носила одна из преподавательниц), находился в сфере немецкого влияния.

Полагаю, что Ж.-Ф. Жаккар (op. cit., с. 265, примеч. 12) ошибается, считая, что изначально это слово образовано от английского *charm*, лишь на том основании, что «в записной книжке 1924 г. уже на первой странице латинскими буквами написано: *Daniel Charms*, что еще раньше встречается в подписях к его рисункам». В ранние годы Хармс едва ли читал эту подпись по-английски, — немецкое буквосочетание *ch*, несомненно, воспринималось им как фрикативное [h], такое же, как при написании *Harms*. Буквосочетание *ch*, в зависимости от предшествующей гласной, в немецком произносится либо как увулярное [x], как в слове *Buch* или имени *Bach*, или как средняяязычная [ç] (*Licht*), однако для русского уха эти фонемы сливаются в одну. Вообще, в начале слова *ch* употребляется в немецком в иноязычных словах и чаще всего читается как [k] или [ʃ] («ш», как во французском заимствовании того же *charme*), но изредка как [ç], как в слове *Chariten* — Хариты, и [h] (*chuzpe*), но почти никогда как аффриката «ч», требующая скорее написания «Tscharms». Написание *Daniel Charms* — характерный случай гиперкоррекции аграфичного Хармса (о его аграфии см. ниже) и представляет собой лишь иную транскрипцию того же имени *Harms*. Произведенное Хармсом

впоследствии, на основе немецкого и английского языков, разведение вариантов псевдонима к двум семантическим полюсам — факт исключительно интересный и имеющий параллели не только в истории слов естественных языков, но и в поэзии (насыщение противоположными смыслами имен *Анна* и *Ахматова* в творчестве последней), а также в психиатрии (описанное Якобсоном, с далекоидущими лингвистическими выводами, шизофреническое расщепление личности писателя Глеба Успенского на *Глеба* и *Ивановича*). Этимологизируя варианты псевдонима, к форме Хармс поэт подключает область негативных значений немецкого слова высокого стиля *Harm*: 'грусть, скорбь, печаль, обида' (более агрессивные значения омонимичного английского слова — 'вред, убыток, ущерб', восходящие к англосаксонскому, где, как и в скандинавских языках, значение 'обиды' развивалось в активном значении, как 'нанесение обиды', Хармсом, вероятно, не осмыслились): «Вчера папа сказал мне, что пока я буду Хармс, меня будут преследовать нужды» (Зап. кн. № 38, 23 декабря 1936 г., л. 1 об.). **Вторая область — форма Чармс, о которой** говорилось выше (в немецком языке, как и в русском, соответствующие слова, заимствованные, как и в самом английском, из того же французского, тоже присутствуют). В позднейшем же осмыслении псевдонимов Хармса его подлинные немецкие истоки вытесняются, и даже псевдоним *Хармс* начинает восприниматься как «англизированный» (так — в воспоминаниях Л. Жуковой, писавшихся, по-видимому, в начале 90-х гг. см. «Театр», 1991, № 11, с. 8), что вписывается в его, условно говоря, «дендистский облик».

Вернемся, однако, к вопросу о чинарях. В 1925—1926 гг. **Введенский, который** до этого уже сотрудничал с «классиком» русского футуризма Терентьевым (см. ниже) и который ввел Хармса и в туфановский Орден заумников DSO, и в круг своих друзей, составивших их пожизненное окружение, — Хармсу, считавшему его, Введенского, своим учителем (*ПСП*, т. 2, с. 139, 151), должен был казаться ветераном авангарда. Обособляясь внутри туфановского Ордена¹⁵, друзья избрали новые поэтические звания: Введенский, с изначально свойственной ему установкой на семантический эксперимент, начинает, как сказано, именовать себя «ЧИНАРЬ АВТО-ритет бессмыслицы» (александрвведенский), Хармс — «Чинарь-визиральник» («школа чинарэй Взорь-зауми»); эти хармсовские наименования могут быть связаны, как нам издавна приходилось писать, с матюшинской теорией «расширенного смотрения», в туфановском Ордене транспонировавшейся в область заумной поэзии. Заметим, что в конце 80-х гг. эти наименования отнес к герою своего романа петербургский писатель Михаил Берг). Именно под этими званиями Введенский и Хармс фигурируют как поэты-авангардисты, по крайней мере, до конца 1926 г. Чинарские наименования, помимо многочисленных подписей

¹⁵ Некоторые уточняющие обстоятельства, касающиеся обособления Введенского и Хармса внутри туфановского Ордена, приводятся в рукописном издании (см. о нем подробнее ниже): *Сажин В. А.* Введенский и Д. Хармс в их переписке // Библиограф. Вып. 15: Русский институт в Париже, 2004. С. 17 и примеч. 106.

под стихотворениями, имеют немало документальных подтверждений. Именно чинарями называет их Малевич в письме из Польши (конец 1926 г.) художнику К. И. Рождественскому, прося его «найти чинарей и сказать им, чтобы они собрали свои стихотворения», т. к. хочет связать их с польскими поэтами (*ПСП*, т. 1, с. 22). Не только письма Введенского к Хармсу (однако лишь до начала 1927 г. — в последующих его письмах того же 1927 г. это наименование исчезает), но даже подписи в «Программе ритуала откидыванья» (1926, *ПСП*, т. 2, Приложение VII, 6.8, с. 139) или под обязательствами по поводу нюханья эфира, занесенными в записную книжку Хармса, сопровождаются этим титулом. Последнее зафиксированное употребление слова *чинарь* — «чинарь Введенский» — встречается в стихотворении Хармса начала 1930 г., обогащенном карнавализующей образностью:

Но со мной чинарь Введенский
Тоже ехал как дурак.
Видя деву, снял я шляпу,
А Введенский снял колпак

(1930, *ПСП*, т. 2, Приложение IX, 5, с. 180). Можно считать, что термин «чинари», уже без расширений *-взиральник* и *-авто-ритет бессмыслицы*, в 1926 г. уже отпавших, просуществовал в их взаимоотношениях до начала тридцатых годов, т. е. захватив отчасти и обэриутский период. По крайней мере, посетив А. Кручёных в 1936 г., Введенский оставил ему следующую о себе запись: «Введенский Александр Иванович... *В прошлом до 1930 г. обэриут Чинарь Авто-ритет бессмыслицы*» (курсив наш. — М. М.)¹⁶.

В конце 1926 г., когда Малевич в только что цитированном письме говорит о чинарях, группа носит уже, однако, название «Радикс»; она спланируется вокруг театрального проекта — постановки спектакля на тексты Введенского и Хармса, осуществляемого в стенах возглавлявшегося Малевичем ГИНХУКа. После распада «Радикса» Хармс с удвоенной силой продолжает попытки «объединения всех левых сил в искусстве», и программа названия снова встает со всей остротой. В течение 1927 г. группа меняет несколько названий. Поиски эти, как мы знаем, завершаются выбором названия ОБЭРИУ, а бывшие чинари становятся обэриутами, каковыми они и остались — повторяем — в памяти современников, в сознании потомков и в истории литературы.

Название ОБЭРИУ (Объединение реального искусства), принятое группой, носившей до этого несколько проходящих названий («Радикс», «Академия левых классиков»), предложил, по его словам, Бахтерев (из его стихов Введенский потом

¹⁶ РГАЛИ, ф. 1334, оп. 1, ед. хр. 1121. См.: *Кобринский А.* «А вообще живу очень плохо...»: к биографии Александра Введенского харьковского периода // *Russian Studies. Ежеквартальный русский филологический и культурный журнал*. 1995. Vol. I. № 3. С. 247. О визите Введенского к Кручёных см. интервью Харджиева, данное И. Голубкиной-Врубель (январь 1991 г.). — *Харджиев Н.* Будущее уже настало // *Харджиев Н.* Статьи об авангарде: В 2 т. Т.1. М., 1997. С. 380.

возьмет эпиграф для «Элегии» — одного из последних стихотворений, ставшего его ключевым текстом): «название было признано удовлетворительным и без особого энтузиазма принято с поправкой Хармса: затушевать слово, лежащее в основе, заменив букву “е” на “э”»¹⁷. Однако «эр», название первой буквы слова *реального*, ничего не затушевывает, скорее наоборот; полагаю, что поправка Хармса сделана была с целью сделать слово более экзотичным и выразительным (существует прелестный фрагмент Хармса, посвященный выбору «названия», где участники предлагают, одно за другим, «Ныпырысытет», «Краковяк», «Студень», «Мой совок», «Вершина всего», «Глицериновый отец», «Мортира и свеча» — *ПСП*, т. 1, с. 24; неожиданным образом, сегодняшняя чинарско-обэриутская контроверза немного напоминает эту историю). Очевидно, что в этом отрывке «названия» подобраны Хармсом по признаку «неподходящести», однако смысл названия «Вершина всего» неожиданно совпадает со значением «акмэ», «акмеизма». Что же касается ОБЭРИУ, то, по-видимому, первоначальная его форма была ОБЭРИО — так она дважды зафиксирована в календаре «Афиш Дома печати» (1928, № 1); у, по преданию, возникло под влиянием известного вопроса-ответа «Почему?» — «Окончание на у»; согласно же другому объяснению, «буква у была добавлена в нарушение обычной логики аббревиатур — как элемент игры, вместо принятого для литературных движений *-изма*» (Энциклопедия «Кругосвет», интернетная версия); наконец, в письме от 21 июля 2005 г. А. Кобринский высказал мнение, что у взято из слова «искусства», представленного в аббревиатуре гласным *И*. Любопытно, что значение полного названия «Объединение реального искусства» может интерпретироваться двояко: в обычном смысле — как «объединение [представителей] реального искусства», однако слово «объединение» может пониматься и как обозначение объединяющего действия, что следует связать с идеей «объединения всех левых сил в искусстве», которой был одержим Хармс и которую он продолжал высказывать даже тогда, когда никаких надежд на такое объединение уже не оставалось. В этом смысле показательно, что в период, когда оформлялась группа (конец 1927 г.), в записных книжках Хармса проскальзывают наименования *Обэрэриу* и *Обэрэлиу*: если в первом из них второе *эр* можно попробовать объяснить как аббревиатуру слова «радикального», то в последнем *эл* недвусмысленно указывает на то, что некоторое время Хармс колебался между названиями «Объединение реального искусства» и «Объединение реальной литературы».

Еще более выразительное самоназвание — *обэриуты* — объяснялось по аналогии с «именованиями по принадлежности к народностям, как телеуты или алеуты»¹⁸ (благодаря комедии Грибоедова, где оно отнесено к «Толстому-американцу», последнее наименование укоренилось в литературной традиции) — добавим: якуты, тангуты, арнауты, ламуты, а также еще и лилипуты (ср. свифтовское

¹⁷ *Бахтерев И. В.* Когда мы были молодыми: Невыдуманный рассказ // Воспоминания о Н. Заболоцком. 2-е изд., доп. М., 1984. С. 87.

¹⁸ *Заболоцкий Н. А.* Огонь, мерцающий в сосуде (см. примеч. 8). С. 85.

же название «Лапута»). Заметим, наконец, что коннотация этой достаточно редкой концовки слова мотивирована созвучием со словами *плут*, *шут*, *баламут*, *шалопут*, семантика которых вписывается в комплекс ассоциаций, связанных с «обэриутством»; другие слова с той же концовкой являются экзотизмами (*марабут*), *кунжут*, *грейпфрут*, *шкафут*), третьи — латинизмами (*статут*, *институт*), что могло представлять для Хармса, латинизмы культивировавшего, особую ценность. Так или иначе, слово *обэриут(ы)* (как, впрочем, и слово *чинари*) освящено поэтическим употреблением у Хармса:

А ныне пять обэриутов,
еще раз повернувшие ключ в арифметиках веры,
должны скитаться меж домами
за нарушение привычных правил рассуждений о смыслах.
(«Хню», 1931)¹⁹

Подытоживая, я хотел бы сказать, что восходящее к Я. С. Друскину противопоставление чинарей — обэриутам как эзотерического сообщества — экзотерическому, по существу своему глубоко содержательное как исходящее от участника содружества, именуемого им «чинарями», при этом терминологически не оправдано и даже приводит к путанице понятий; напомним, впрочем, что Яков Семенович применял к нему этот термин ненастойчиво и с оговорками. Я. С. Друскин, конечно, имел право на любую, сколь угодно субъективную, интерпертацию, в том числе и на обсуждавшуюся, к тому же весьма суггестивную и плодотворную, но принципиально внеисторическую. Едва ли, однако, стоит, как это делают его догматически нетерпимые последователи, путать мифологию с историей, а интересные рабочие построения (Denkprojekt в терминологии Друскина, заимствовавшего этот термин, кажется, у Фихте) — приравнивать к постановлениям партии или, выражаясь более современным языком, к указам президента.

Denkprojekt Якова Семеновича интересным образом (но без необходимых оговорок) развивает в своей примечательной книге Ж.-Ф. Жаккар. Характерным образом он, очищая, очевидно, чинарское звание от обэриутских плевелов, вопреки всякой исторической очевидности называет грубой ошибкой представление о том, что чинари (в подлинном значении слова. — М. М.) явились предтечей «Объединения реального искусства»²⁰; между тем его же собственные пронизательные наблюдения в главе 4 его книги, посвященной ОБЭРИУ, это мнение опровергают. Я не склонен думать, что неоспоримое значение кружка из пяти замечательных творцов — трех поэтов и двух философов — может еще более возрасти за счет принижения роли обэриутизма в жизнетворчестве двух из этих поэтов, Введенского и в особенности Хармса. Последний не только разделял глубинные установки

¹⁹ Даниил Хармс. Дней катыбр. Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения / Сост., вступит. ст. и примеч. М. Мейлаха. М.; Кайенна: Гилея, 1999. С. 200.

²⁰ Жаккар Ж.-Ф. Даниил Хармс и конец русского авангарда (см. примеч. 13). С. 116 и сл.

«внутреннего круга», но одновременно культивировал и обэриутскую, действительно вполне экзотерическую одержимость экстравертной деятельностью в форме объединения «всех левых сил в искусстве», эпатировал экстравагантным «обэриутским поведением», вообще был «душой ОБЭРИУ». Как обэриуты переросли чинарей, так Введенский и Хармс тридцатых годов переросли обэриутов, все это время оставаясь в кружке единомышленников, которому Я. С. Друскин, с нашей точки зрения, не совсем удачно, снова возвращает название «чинарей». Но экзотерический характер некоторых аспектов обэриутства еще не является основанием «списывать со счетов» обэриутский период Введенского и Хармса — напротив, именно в этот период формировалась их поэтика, и в памяти современников они оставались конечно же не никому не известными «чинарями», а именно обэриутами.

Жестко-дискретное разграничение одного и другого сужает значение самого «чинарско-обэриутского» феномена, который надо исследовать во всем богатстве его проявлений. Гораздо более плодотворным представляется подход к нему с позиций «текучести» (термин Хармса, исследованный Ж.-Ф. Жаккардом) и с учетом принципа дополнительности. Как бы то ни было, слово «обэриуты», обладающее собственным содержанием, собственной поэтической энергией и неоспоримой притягательностью, настолько приросло к нашим поэтам, что оторвать его от них, кажется, уже невозможно. Сама же возникающая вокруг всего этого чинарско-обэриутская контроверза, искусственная и далеко не полезная, в конечном счете напоминает мне известный свифтовский спор о том, с какой стороны надо разбивать яйцо — спор «тупоконечников» с «остроконечниками»...

Так или иначе, для меня несомненно, что Я. С. Друскин, оставаясь всегда в тени, сыграл огромную роль в формировании мироощущения обоих поэтов, а после их гибели это он сохранил их архивы, без которых они были бы обречены на окончательное забвение. Автор этих строк хотел бы выразить бесконечную признательность Я. С. Друскину за долгие годы общения, в процессе которого изучались собственные сочинения Друскина и наследие его погибших друзей — Хармса, Введенского и Липавского, шла работа над подготовкой их изданий и формировалось понимание их творчества, которым автор в огромной мере обязан Якову Семеновичу.

К воспоминаниям Тамары Александровны, «шестого члена кружка», восходит, в частности, история о несостоявшемся «Клубе малограмотных ученых», замысел которого отражал, по-видимому, естественно-научные интересы Заболоцкого и Липавского, однако название его пародировало другое, ироническое название — курсы литературно-пролетарского ликбеза при писательской организации, где Тамара Александровна преподавала английский язык и которые она называла «Курсами для малограмотных писателей». Она же, кстати, вспомнила очаровательную деталь — фамилия хозяйки квартиры, которую Заболоцкий снимал до переезда на канал Грибоедова, была Иеромуза²¹.

²¹ См. также: *Липавская Т. А.* Встречи с Николаем Алексеевичем и его друзьями // Воспоминания о Заболоцком. М., 1984.

После смерти Якова Семеновича в 1980 г. мне выпала тяжкая обязанность сообщить об этом Тамаре Александровне. Сама же она умерла, когда я был в лагерях, а по возвращении я узнал, что она завещала мне архив Липавского, который хранится у меня по сей день; к сожалению, издатели его произведений не удосужились ко мне обратиться за оригиналами. Настоящее же издание Липавского все еще ждет своего часа.

Года через три после моего знакомства с Яковом Семеновичем в Петербург приехал Гарик Суперфин, в ту пору тартуский студент, ученик Лотмана. Узнав о моем «открытии» обэриутов, он предложил мне, студенту питерскому, сделать доклад на студенческой конференции в Тарту и, сопроводив публикацией каких-нибудь обэриутских текстов, напечатать его в «Трудах» этой конференции. Когда я рассказал об этом Друскину, тот предложил мне заняться этим вместе с неким Александровым — оказалось, что в поисках материалов о Заболоцком к нему незадолго до этого обратился аспирант Пушкинского Дома, писавший официально-одиозную диссертацию о советской поэзии 20—30-х гг. Хотя формально он, как аспирант, в студенческом начинании участвовать не мог, мы в первый и последний раз выступили с ним соавторами, опубликовав в 1967 г. в «Материалах» конференции «Элегию» и «Значенье моря» Введенского и небольшую о нем статью, а также заметку о Хармсе, — все это подписано двумя именами²². По предложению Ю. М. Лотмана, планировалась и более обширная публикация стихотворений Введенского в тартуских «Трудах по русской и славянской филологии», которая была мною подготовлена, но в условиях того времени напечатана не была.

«Элегия» и «Значенье моря» долго оставались единственными опубликованными в новое время произведениями Введенского, интерес к которому немедленно возник на Западе, где материалы «Трудов» студенческой конференции привлекли известное внимание. Вслед за ними в конце 60-х гг. появилось несколько публикаций Хармса и статей о нем, которые, как и первые статьи А. Александрова об ОБЭРИУ, изданные в те же годы в «дружественной Чехословакии», имели большое значение в знакомстве Запада с этим неведомым прежде движением²³. Патриарх западного обэриутоведения Р. Милнер-Галланд уже в 1970 г. перепечатал в авторитетных Oxford Slavonic Papers так называемую «обэриутскую Декларацию», или «Манифест ОБЭРИУ», изданную в 1928 г. в «Афишах Дома печати»²⁴, а в следующем

²² Александров А., Мейлах М. Творчество Даниила Хармса // Творчество А. Введенского. Материалы XXII науч. студенческой конф. Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тартуский гос ун-т. Тарту, 1967. С. 101—115.

²³ Александров А. Обэриу. Предварительные заметки // Československá rusistica. 1968. № 5. P. 296—302; Александров А. Ignavia // Světová literatura. 1968. № 6. С. 156—174; Флакер А. О рассказах Даниила Хармса // Československá rusistica. 1969. № 2.

²⁴ Milner-Gulland R. R. Left Art in Leningrad: The OBERIU Declaration // Oxford Slavonic Papers. New Seris. III. 1970. P. 65—75.

году она появилась в итальянском переводе²⁵. Надо заметить, что положения этой «Декларации», поэтическая часть которой принадлежит Заболоцкому, часто понимались слишком буквально: действительно, Заболоцкий говорит о «столкновении словесных смыслов» как об основной черте поэтики Введенского, а о Хармсе как о поэте, «внимание которого сосредоточено не на статической фигуре, но на столкновении ряда предметов, на их взаимоотношениях» (*ЛСП*, т. 2, с. 147—148), — но характеристики эти, хотя и записаны, по свидетельству И. В. Бахтерева, с их слов и ими одобрены, при этом все же чересчур общи, фрагментарны, импрессионистичны и субъективны, чтобы служить надежным ориентиром в области их поэтики. Между тем Я. С. Друскин, опасаясь, что публикация обэриутских текстов на Западе помешает их изданию в России, на которое он надеялся, какое-то время противился их распространению в списках. Однако к тому времени Г. Орлов и я, переписав тексты с авторских рукописей и копий, сделанных Яковом Семеновичем, успели дать по экземпляру нескольким людям нашего круга, что повлекло за собой необратимый процесс — тексты начали циркулировать. Вскоре ко мне обратился молодой американский славист по имени Джордж Гибиан, с которым я был знаком в студенческие годы, когда тот был стажером в Петербургском университете — помнится, мы с ним даже вместе читали Джеральда Мэнли Хопкинса... Гибиану очень хотелось стать первооткрывателем обэриутов для Америки, и когда я, уважая запрещение Якова Семеновича, отказался предоставить ему желанные тексты, он, собрав бродячие списки, успевшие к тому времени наполниться множеством ошибок и опечаток, и совершенно неудовлетворительно переведя их на английский язык, выпустил книгу под кричащим названием «Russia's Lost Literature of Absurd» с подзаголовком: *A Literary Discovery*²⁶ (среди них — «Елизавета Бам» без финала и «елка у Ивановых» Введенского, неточный русский текст которой был опубликован в 1971 г. в Германии вместе с двумя десятками произведений Хармса²⁷). Беда не только в том, что Гибиан пользовался дефектными списками: не зная, как следует, русского языка и не понимая ни сути, ни формы обэриутского абсурда, обэриутской бессмыслицы, он возвращал им «смысл» на уровне обыденных представлений: «Absurd lost, common sense regained», — писал я в рецензии на эту книгу (в последовавшем переиздании в бумажной обложке слова *lost* и *Literary Discovery* исчезли²⁸). Свои критики, написанные по-английски, я, в интересах чистоты стиля, решил показать моему бывшему гувернеру, старому викторианскому джентльмену, чудом доживавшему в советской России, который поначалу бодро

²⁵ Messina R. Gli Oberiuty // *Rassegna sovietica*, 4. 1971. P. 176—180 (там же перевод «Декларации ОБЭРИУ»).

²⁶ Gibian G. *Russia's Lost Literature of Absurd. A literary discovery*. Ithaca; New York: Cornell University Press, 1971.

²⁷ Публ. М. Арндта. Грани. № 81. 1971. С. 84—108; там же — ««22 рассказа» Хармса». С. 45—83.

²⁸ Gibian G. (ed.). *Man with the Black coat: Russia's Literature of the Absurd*. Northwestern University Press, 1997.

взялся за реставрацию бессмыслицы, но, дойдя до «шерстяных пузатых балерин» из «Елки у Ивановых», горестно заметил, что не тому он меня учил, и со словами «Dirty nonsense» сложил рукопись. Рецензию эту я послал Карлу Профферу, владельцу издательства «Ардис» в Мичигане и издателю Russian Literature Triquarterly (а впоследствии и подготовленного мною первого «Полного собрания сочинений» Введенского), который, прежде чем печатать ее в своем журнале, показал ее Гибяну, пригрозившему ему судом — в результате рецензия так никогда и не была опубликована. «Судейские в париках, судействие в стариках», — писал Введенский, называвший суд «дурным театром»: как видим, мотив судов по поводу обэриутского наследия красной нитью проходит через историю обэриутоведения, к нашему же времени алчный наследник и параноидальный сутяга создали из него «живой» театр абсурда (см. ниже).

В начале 70-х гг. «Библиотека поэта» наметила издание двухтомной антологии «советской поэзии» 20—30-х гг. — область, кадровым специалистом в которой был Александров, и он предложил включить сюда обширные подборки стихов Введенского и Хармса. Мы начали готовить тексты для публикации. Что с Александровым нам не по пути, я окончательно понял, когда он, недолго думая, взялся сличать рукописи, прямо в подлинниках обводя разночтения шариковой ручкой. Ни о филологии, ни о текстологии он (как впоследствии и Сажин) не имел ни малейшего представления и вообще в них не верил, считая их мнимыми дисциплинами, только мешающими запросто печатать тексты, а мои замечания — глупыми придирками: *как* издавать — неважно, лишь бы печатать (чем он усиленно занимался в последующие годы, вплоть до чудовищного хармсовского сборника «Полет в небеса», о котором ниже, и несколько лучшей антологии «Ванна Архимеда»). Замечу попутно, что та же судьба постигла и издание наследия Бродского неким Комаровым, который, в отличие от своих предшественников, не скрывает своего отвращения к филологии и, парафразируя издаваемого им поэта, заявляет: «Когда я слышу слово “филология”, я хватаюсь за пистолет». Разделы наши мы все же составили, но антология была сочтена идеологически вредной и, дойдя до корректуры, была рассыпана. К совместной работе мы с Александровым больше не возвращались никогда. Впоследствии с ним разошелся и Друскин.

Итак, набор был рассыпан, и никакой надежды на возможность серьезного издания Введенского и Хармса в России не оставалось, начавшие же появляться западные издания произведений Введенского — небольшая антология В. Казака²⁹ и вышедшая в той же славистической серии публикация «Минина и Пожарского» Ф. Ф. Ингольда³⁰ — оставляли желать много лучшего; впрочем, В. Казак в своем

²⁹ Aleksandr Vvedenskij. Izbrannoe / Hrsg. u. eingeleitet v. W. Kasack. München: Otto Sagner. 1974 (Arbeiten u. Texte zur Slawistik, 5).

³⁰ Aleksandr Vvedenskij. Minin i Pozharskij / Hrsg. F. Ph. Ingold. Vorwort von Bertram Müller. München: Otto Sagner, 1978 (Arbeiten u. Texte zur Slawistik, 15).

любезном письме от 26 января 1978 г. сам оценивал эту книгу как сугубо предвзятельное «издание самиздатских случайных вещей Введенского», которым он хотел «пробить стену неизвестности этого поэта». В Мюнхене вышел русский том Хармса того же Гибиана, столь же удручающий, как и английский — тексты пестрели бесчисленными ошибками³¹. Видя это и желая, чтобы Введенский и Хармс издавались квалифицированно, Яков Семенович снял свой запрет на издание их текстов за границей, и я стал их печатать в западных периодических изданиях и сборниках — в том же профферовском *Russian Literature Triquarterly*, в шемакинском *Аполлоне*, в *Slavica Hierolysomitana*, в издававшемся В. Марамзиным парижском журнале *Эхо*. Тем временем Л. Флейшман предложил мне подготовить Собрание сочинений Хармса в составе *Corpus oberitianum*, который, при поддержке Центра славистики при Иерусалимском университете, начал осуществляться Франком Больдтом, основавшим в Бремене маленькое издательство «K-Press»³² (первой в этой серии была выпущена небольшая книжечка стихотворений Олейникова).

Так началась систематическая работа над хранившимся у Друскина архивом Хармса, который включает также и подавляющее большинство дошедших до нас текстов Введенского (без чего этот поэт остался бы практически неизвестным), отданных им Хармсу в 1934 г. и в дальнейшем дополнявшихся его позднейшими произведениями. Помимо литературных текстов, прежде всего Введенского и самого Хармса, сохранившиеся в его архиве записные книжки и другие документы, в том числе «Разговоры» Липавского, содержат важнейший историко-литературный материал. Там же — небольшое собрание философско-художественных произведений Липавского, его же «Теория слов», стихи Олейникова, замечательные рисунки Хармса.

Историю спасения Друскиным хармсовского архива мне уже не раз приходилось описывать с его слов³³. В октябре 1941 г., когда Хармс был в тюрьме, а в дом его на Надеждинской попала бомба, так что в окнах квартиры были выбиты стекла, Марина Малич, его жена, переехала к друзьям в «писательскую надстройку» на канале Грибоедова. Вместе с Яковом Семеновичем, уже ослабленным дистрофией (для этого ему пришлось пешком пересечь весь город — с Петроградской стороны до Надеждинской), они вошли в квартиру, где собрали рукописи в чемоданчик, который Друскин унес с собой. В том истощенном состоянии, в каком они находились, с ними происходили странности — Яков Семенович вспоминал, например, что поэму «Трава», найденную им и отложенную, чтобы взять с собой, он, когда все, что он мог унести, было собрано, отыскать уже не мог. По возвращении из эвакуации он снова посетил дом Хармса: Марина Малич была уже далеко,

³¹ *Даниил Хармс. Избранное* / Ed. and intr. by G. Gibian. Würzburg: jal-Verlag, 1974.

³² *Даниил Хармс. Собрание произведений* / Под ред. М. Мейлаха и В. Эрля. Кн. 1—4. Bremen: K-Press, 1978—1988.

³³ См.: *ПСП*, т. 1. С. 38; «Поэты группы ОБЭРИУ». С. 18.

но в квартире жила возвратившаяся туда Е. И. Грицына, сестра Хармса, которая разрешила ему собрать оставшиеся бумаги, пережившие блокаду.

В течение пятнадцати лет Яков Семенович, все еще надеясь на возвращение своих друзей, не прикасался к архиву и только в 50-х гг., когда никаких надежд уже не было, начал его разбирать. Спустя еще десятилетие в этой работе к нему присоединился пишущий эти строки.

Богатству дошедшего до нас хармсовского архива Друскин давал богословское объяснение. Хармс, похоже, действительно не выбрасывал ни одной бумажки, по поводу чего Друскин цитировал евангельские слова: «За всякое праздное слово, какое скажут люди, дадут они ответ в день суда» (Мф. 12:36); в связи же с безразличием к своим рукописям Введенского он говорил о нем как о *homo viator* (страннике), не имеющем, как Христос, где приклонить голову (Мф. 8:20). Богатство это имеет, однако, и оборотную сторону: сохранившиеся в архиве Хармса интимные стихи и записи, отнюдь не предназначавшиеся для печати, сегодня привлекают особое внимание недобросовестных исследователей. Между тем архив Хармса еще в начале тридцатых годов понес большие утраты — как пишет Бахтерев, у Хармса при его аресте в декабре 1931 г. забрали при обыске «несколько мешков рукописей, писем, выписок из книг, много другого»³⁴. Согласно протоколу обыска Хармса, у него была изъята «мистическая литература, рукописи и разная переписка», а на повторном обыске спустя три недели — «один ящик с разными рукописями»; подобный же обыск был произведен у Введенского, изъята «разная переписка и рукописи». Между тем в обвинительном заключении, передающем дело на «внесудебное разбирательство Коллегии ОГПУ», содержится постановление о возвращении под расписку отобранных при обыске вещественных доказательств: Хармсу — «рукописей, разной переписки и 10 мистико-окультистических книг», Введенскому — только «разной переписки»³⁵. Это объясняет, каким образом сохранились в доме Хармса его произведения, относящиеся к 1929—1931 гг. — периоду его наиболее интенсивного поэтического творчества, однако в сохранившемся архиве практически отсутствуют произведения раннего, заумного периода, видимо осевшие в ГПУ, которое интересовала заумь «как способ зашифровки (sic!) антисоветской агитации». То, что бумаги Хармса не были изъяты во время обыска, произведенного при его аресте в августе 1941 г., объясняется, по-видимому, не только обстоятельствами военного времени (органам, попросту говоря, было не до стихов), но и тем, что на этот раз писатель был арестован не в ходе идеологической кампании, как в 1931 г., а просто подлежал изоляции как лицо, ранее уже репрессированное. Но «Элегию», подписанную «Ляксандр

³⁴ Бахтерев И. Горькие строки // «...Сборище людей, оставленных судьбою». [2-е изд.] (см. примеч. 4). С. 583. О том же свидетельствовала сестра Хармса Е. И. Грицына. См.: Строганова Е. Н. Иван Ювачев. «Мне кажется, я люблю ее и любил искренно...». Эпистолярный дневник Ивана Ювачева / Вступит. ст. Е. Н. Строгановой // Новый мир. 2001. № 6. С. 128.

³⁵ Дело № 4246-31 г. (см. ниже, примеч. 60). С. 520, 572.

Введенский», у него, как явствует из протокола обыска, чудом сохранившегося у его вдовы Марины Малич, у него все же изъяли.

Материалы архива, все еще лежавшие у Я. С. Друскина в папках, куда их складывал Хармс, были полностью мною проработаны вместе с Вл. Эрлем, взявшим на себя львиную долю труда — как правило, Яков Семенович частями давал мне его домой для работы, Вл. Эрль перепечатывал тексты, после чего они сверялись с оригиналами. Тем не менее в период подготовки изданий мне приходилось иногда работать у Друскина целыми днями, и, оставляя меня обедать, он говорил: «труждающийся достоин пропитания». Работа над архивом и изданиями обзриутов в большой мере осуществлялась в сотрудничестве с Яковом Семеновичем — могу только повторить, что если я в какой-то мере получил ключ к их творчеству, то обязан этим ему. В процессе этой работы Яков Семенович и сам увлекся интерпретацией наследия Введенского, написав страницы воспоминаний и несколько работ, важная из которых — «Звезда бессмыслицы» (анализ «Некоторого количества разговоров») ³⁶. Несколько интересных разборов текстов Введенского написала и Тамара Александровна Липавская, однако ее *magnum opus* — это составленный на карточках словарь его языка; картотека была, к сожалению, передана вместе с архивом Друскина в Российскую Национальную (в то время Публичную) библиотеку, где ею пользоваться практически невозможно, а надежд на издание словаря в обозримом будущем нет. Многочисленные комментарии Я. С. Друскина и Т. А. Липавской в основном остаются неизданными; обширные из них выдержки я включил в свой комментарий к двухтомнику Введенского, а часть записей Друскина впервые опубликовал в «Приложениях», входящих в состав этого издания (Лидия Семеновна и в них пожелала усмотреть какие-то «вставки от составителей, противоречащие взглядам автора», хотя «вставки» нет ни одной).

В многочисленных рабочих перепечатках рукописей, которые мы всегда тщательно выверяли, принимали, конечно, участие машинистки (компьютеров еще не было и близко, зато страница в то время стоила десять копеек, что, по нынешним ценам, близко к нулю). Одна из них, пожилая верующая дама, поразила меня актом совершенного лицемерия — отказываясь, во спасение души, печатать пассажи, которые ей казались «антирелигиозными», она давала доделывать недописанные ею страницы, с уже вложенной между ними копировальной бумагой, другой машинистке, своей соседке, геенны огненной не боявшейся. Поскольку мои объяснения, что Хармс тоже был верующим, не помогали, а объяснить ей высший теологический смысл такого, скажем, фрагмента, как

Христос однажды спас язычество
От нападения воздушных раков

не представлялось возможным, такое разделение труда с перспективой соседкиных вечных мук казалось мне весьма трогательным. А однажды мне позвонил

³⁶ «...Сборище друзей, оставленных судьбою» (см. примеч. 4). С. 549—641.

из Москвы всепьянейший Веничка Ерофеев и, не здороваясь, заплетающимся языком произнес: «Ты должен мне прислать всего Хармса и всего Введенского — я буду их издавать». Respondebam: «Поди *и сдай* бутылки». Издательский зуд, ставший потом болезнью эпидемической, не миновал и Илью Левина, который, перед тем как эмигрировать в семидесятых годах в Америку, попросил у меня обэриутские тексты, нужные ему, по его словам, для преподавания. Не прошло и трех месяцев, как я получил письма от обоих издателей, Карла Проффера из «Ардиса» и Франка Больдта из «K-Presse», для которых уже готовились наши издания, с удивлением сообщавших, что к ним обратился с теми же предложениями некий господин по фамилии Левин...

Издание в бременском издательстве «K-Presse» (К — от «Кафка») поэтического наследия Хармса (см. примеч. 32) явилось результатом моей многолетней совместной работы с Владимиром Эрлем, замечательным знатоком и тонким ценителем творчества писателя. Бременское издание это не лишено недостатков — и текстологических, и в отношении комментариев, и сегодня устарело; кроме того, вступительная статья, откладывавшаяся от тома к тому, так и не была написана. Издание дошло до четвертого тома и остановилось: пятый и шестой тома, которые должны были включать прозу Хармса, были подготовлены текстологически, но в 1983 г. я, не успев написать своей части комментария, был, как уже упоминалось, арестован и четыре года провел в заключении.

Перестройка, в результате которой я был освобожден из лагерей, упразднила и другой лагерь — социалистический, и Франк Больдт, владелец «K-Presse», уехал в родную Словакию, а его издательство, печатавшее Хармса, прекратило свое существование. Стараясь найти замену, я по рекомендации Мариэтты Чудаковой предложил издать том обэриутской прозы московскому издательству «Советский писатель» и даже сдал туда рукопись, но издательство в то время тоже не то перестраивалось, не то разваливалось, и том не увидел света; то же самое повторилось и с томом драматических произведений обэриутов, сданных в ленинградское издательство «Искусство».

Трудно переоценить роль Владимира Эрля и в подготовке двухтомника Введенского, вышедшего в восьмидесятые годы в издательстве «Ардис» (второй том в 1984 г., через год после моего ареста — см. примеч. 4). В 1993 г. новое издание, существенно переработанное и дополненное, вышло в московском издательстве «Гилея», специализирующемся на русском авангарде (см. там же). Обоим томам в московском издании предпосланы мои статьи, к первому — главным образом о предыстории и истории ОБЭРИУ и о жизненном пути Введенского; статья-предисловие ко второму тому включает обзор его творчества и элементы его поэтики.

Работа над друскинским архивом Хармса, включающим и большую часть наследия Введенского, сопровождалась расширенными поисками всех доступных материалов (творчеством Заболоцкого, публикация и исследование которого имеет собственную историю, я никогда специально не занимался). Обследование

государственных хранилищ принесло немного находок. В Рукописном отделе Пушкинского Дома обнаружались произведения чинарского (в правильном смысле слова) периода — «10 стихотворений александроведенского» (на самом деле — девять) и стихотворения Хармса из архива Союза поэтов, приложенные к заполненным ими обоими в 1924 г. вступительным анкетам (в сборниках Союза поэтов конца 20-х гг., «Костер» и «Собрание стихотворений»), было напечатано по стихотворению Введенского и Хармса — их единственные, за вычетом детских стихов, прижизненные публикации³⁷). Заслуга обнаружения и описания этого фонда, как и фонда Института истории искусств, в котором была обнаружена ранняя поэма Введенского «Минин и Пожарский» и ряд стихотворений Хармса, принадлежит А. Александрову³⁸, который, однако, оказался не в состоянии эти тексты точно скопировать. Вл. Эрлю и мне Рукописный отдел в доступе к ним постоянно отказывал: то под предлогом того, что фонды не разобраны, то, по праву первой ночи или, вернее, по примеру собаки на сене, утверждалось, что материалы эти отдел будет сам когда-нибудь печатать в своих тощих сборниках, по поводу чего у меня произошел достаточно резкий разговор с пушкинодомской Коробочкой — К. Д. Муратовой, полной сознания своей значительности лысой старухой в ермолке (так и хотелось, вслед за Чичиковым, «посулить ей чорта»). Рукописи эти все же удалось посмотреть и даже скопировать (в Отечестве прямые пути редко бывают самыми короткими); одно время сотрудники, куда-то их заложившие, их не могли отыскать, но в конце концов все снова встало на свои места, так что с материалами можно было снова работать при подготовке и нового издания Введенского, и обэриутского тома «Библиотеки поэта», и вышедшего в «Гилее» собрания стихотворений Хармса под названием «Дней котыбр», представляющего собой своего рода ревизию бременского собрания (см. ниже).

В фонде Блока в ЦГАЛИ хранились еще более ранние стихотворения Введенского, посланные любимому им тогда Блоку вместе со стихами Л. Липавского и их товарища В. Алексева, сына философа С. А. Аскольдова, в январе 1921 г. (с сопровождающим не слишком вежливым письмом, в котором Введенский просит поэта сообщить свое о них мнение, написав ему или позвонив ему по телефону). На них стоит «резолюция» Блока: «Получил 20.I.1921. Отв. 23.I. Ничто не нравится, интереснее Алексеев»³⁹. Ответ Блока не сохранился; юные поэты послали стихи также и Гумилеву, — отзывы мастеров, в передаче Я. С. Друскина выглядевшие как

³⁷ Собрание стихотворений. Л.: Л/о В.С.П., 1926; Костер. Л.: Л/о В.С.П., 1927.

³⁸ См.: Александров А. А. Материалы Д. И. Хармса в Рукописном отделе Пушкинского Дома // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1978 год. Л., 1980. С. 64—79. Стихотворения Хармса туфановско-чинарского периода впервые напечатаны: Жаккар Ж.-Ф., Устинов А. Б. Заумник Даниил Хармс: Начало пути // Wiener Slawistischer Almanach. 1991. Bd. 27. P. 159—228.

³⁹ Кобринский А., Мейлах М. Введенский и Блок. Материалы к предыстории поэтики ОБЭРИУ // Блок и русский символизм. Проблемы текста и жанра. Тарту, 1990. С. 72—81.

«Гумилеву больше понравились стихи Введенского, а Блоку стихи Липавского», представляются фантастичными.

Гораздо позже Т. Никольская нашла в Ленинградском архиве литературы и искусства заявление-коллаж, с которым участники театра «Радикс», упоминавшегося уже предобэриутского объединения, существовавшего при театральном отделении Института истории искусств, обратились осенью 1926 г. к главе Института художественной культуры Казимиру Малевичу с просьбой предоставить им помещение для репетиций⁴⁰. К сожалению, по сей день не удается обнаружить ставившуюся ими пьесу, составленную из текстов Введенского и Хармса «Моя мама вся в часах», которая, согласно записным книжкам Хармса, была «снесена в цензуру».

Были, конечно, и другие находки, такие как уже упоминавшееся письмо Малевича художнику К. И. Рождественскому из Варшавы (конец 1926 г.), в котором тот просит его найти чинарей, которых он хочет связать с польскими поэтами. В годы перестройки, когда из недр КГБ выплыли следственные дела обэриутов (о чем ниже), к Делу 1931 г., как оказалось, был приобщен «Сборник контрреволюционных произведений нелегальной антисоветской группы детских писателей. Выпуск 1-й», в составе которого обнаружили поэтические тексты, в том числе стихотворение Введенского «Птицы» — до этого из него была известна только одна строка⁴¹. Из сравнительно недавних находок надо упомянуть опубликованные А. Л. Дмитренко документы, относящиеся к годам учения Друскина, Введенского и Липавского в Лентовской гимназии, потом в университете⁴², а из новейших — «Личное дело на заключенного № 1733», позволившее уточнить дату и причину смерти Введенского на этапе в Казань (см. ниже). Много раньше в рукописном отделе московского Института мировой литературы нашлось посланное в 1926 г. забавное письмо Введенского и Хармса Пастернаку (которого они называют «Борис Леонтьевич»), в котором они спрашивают его о возможности печататься в издательстве «Узел», говоря о себе как о «единственных левых поэтах Петрограда, причем не имеющих возможности здесь печататься»; стихи, приложенные к письму, к сожалению, не сохранились (*ПСП*, т. 2, с. 138). Там же имеются неопубликованные письма И. П. Ювачева, отца Хармса, содержащие упоминания о нем, зато изданы относящиеся к Хармсу выдержки из записных книжек И. П. Ювачева, сохранившихся у Вс. Н. Петрова⁴³, а также материалы, относящиеся, в частности, к детским годам Хармса, и другие материалы из личного фонда И. П. Ювачева в Тверском областном архиве⁴⁴.

⁴⁰ ЛГАЛИ. Ф. 4340 (ГИНХУК). Оп. 1. Ед. хр. 68. Л. 9. См.: *ПСП*, т. 2, с. 224.

⁴¹ Опубликован А. Г. Герасимовой и И. С. Мальским: *De Visu*. 1992. № 0. С. 24—34; *ПСП*, № 98.

⁴² Опубликованы в составе предисловия к двухтомнику «...Сборище людей, оставленных судьбою» (см. примеч. 4).

⁴³ *Александров А. А.* Материалы о Данииле Хармсе и стихи его в фонде В. Н. Петрова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. Л., 1993. С. 208—213.

⁴⁴ *Строганова Е. Н.* Из ранних лет Даниила Хармса. Архивные материалы // Новое литературное обозрение. 1994. № 6. С. 67—80; *Иван Ювачев.* «Мне кажется, я люблю ее и любил

Кроме того, А. Дмитренко совсем недавно нашел у сына покойной сестры Хармса Е. И. Ювачевой-Грицыной тетрадь с записями их отца, уточняющими биографию Хармса (по словам того же сына, ее едва успели похоронить, как архив ее вывез — кто? — Владимир Глоцер!).

Разочарование, каких в области архивных поисков было немало, принесло обследование фонда художника Мансурова в ниццкой галерее Сапоне. Согласно записным книжкам Хармса, Павел Мансуров, уезжая во Францию в 1928 г., захватил с собой немало стихов Введенского («печатный лист») и Хармса (а также Левина, Бахтерева и Заболоцкого — *ПСП*, т. 2, с. 151); но в архиве его, хранящемся в галерее, нашлось лишь ардисовское издание Введенского с пометками художника. Подобным образом, по словам В. А. Каверина, у Заболоцкого была рукопись хармсовской «Комедии города Петербурга», тоже бесследно пропавшая. Упоминался некий мифический «сундук с рукописями» у вдовы Олейникова в Одессе (кстати, и «сундук», и «колпак» — тюркизмы из словаря обэриутов), и другой загадочный сундук якобы у вдовы Житкова (по рассказам Друскина, сумасшедшей персиянки, которая, наоборот, вызвала однажды санитаров, которые увезли в психиатрическую больницу самого Житкова. Тот, в пересказе Друскина, вспомнив, что все сумасшедшие всегда говорят, что они не сумасшедшие, этого говорить не стал, и его выпустили). К высказыванию «рукописи не горят» я бы добавил — но исчезают (впрочем, после ареста Введенского «Нюрочка» — А. С. Ивантер, его вторая жена, которую Яков Семенович прозвал «Геростратом XX века», сожгла оставшиеся у нее рукописи поэта, ценнейшие — тридцатых годов!). Не дошла до нас ни «Трава» Хармса, которую, как уже упоминалось, Друскин видел в доме Хармса после второго его ареста, ни роман Введенского «Убийцы, вы дураки», бытование которого прослеживается до самой войны. Около восьмидесяти произведений Введенского известны нам только по заглавиям, фрагментам или первым строкам (*ПСП*, т. 2, Приложения II, III), в полном же виде до нас дошло не более четверти им написанного. Единственный обэриутский рассказ «Физкультурник» дошел до нас от умершего в 1931 г. совсем юным, всеми любимого обэриута-прозаика Юрия Владимировича, а от Дойвбера Левина — вообще всего одна строка «извозчик сидел на козлах», которую и Г. Кацман, и И. Бахтерев запомнили из-за несообразности ударения на последнем слове (фрагменты его романа «Похождения Феокрита» издевательски пересказываются в двух погромных статьях, написанных по следам обэриутских выступлений⁴⁵).

искренно...». Эпистолярный дневник Ивана Ювачева (см. примеч. 34). Во вступительной заметке Е. Н. Строгановой к этим последним материалам не только прослеживается каторжный опыт И. П. Ювачева (заметим, схожий с опытом Достоевского), но и упоминается, без дальнейших пояснений, некая серьезнейшая жизненная трагедия, пережитая в молодости Н. И. Колубакиной, матерью Хармса.

⁴⁵ См.: *Нильвич Л.* Реакционное жонглерство: Об одной вылазке литературных хулиганов // *Смена*. № 81. 9 апреля 1930; *Дмитренко А. Л.* Последнее выступление обэриутов.

Недавно стали доступны, а теперь только что полуопубликованы письма Введенского Хармсу 1926—1934 гг. из архива Друскина, закрытые им до 2000 г. Ныне эти письма набраны и на правах, так сказать, самиздата распространяются В. Сажиним в небольшом количестве ксерокопированных экземпляров с приделанной к ним книжной обложкой, несущей гриф карликового домашнего издательства Ассоциации «Русский институт в Париже», знакомящего таким образом немногих заинтересованных лиц со многими ценными текстами (см. примеч. 15; этому изданию нам придется посвятить отдельную рецензию). Но уже в нелепо-претенциозном препринте, предшествовавшем этому микроизданию и включающем и письма самого Сажина к издателю, и факсимильное воспроизведение хвалебного (!) отзыва Ж.-Ф. Жаккара об этом дерзком халтурщике (о чем подробнее — ниже) на бланке Женевского университета (иначе кто бы поверил?), все — ложь и лицемерие. Каким образом Сажин выдает письма за «неизвестные» и «новооткрытые», если сам ссылается на цитаты из них в моем двухтомнике Введенского? Мне они известны с конца 60-х гг., а ему — с тех пор, как я имел несчастье предложить ему принять в Публичную библиотеку архив Хармса и Введенского, и, когда копии этих писем пропали у меня во время обыска, он сам выносил мне (как Ленина из Мавзолея, которого в анекдоте приносят грузину в гостиницу) эти «запечатанные до 2000-го года» материалы из Публички, чтобы я их вновь скопировал. Письма эти были закрыты Я. С. Друскиным из-за содержащихся в них интимных подробностей и обценной лексики — Сажин лукавит, говоря, что «в них не упоминаются такие *события* или обстоятельства... или, наконец, *словечки*, которые не были бы известны или не встречались в других источниках, находившихся в руках Я. Друскина... но относительно которых Я. Друскиным не делалось никаких ограничивающих распоряжений» (там же, с. 40).

Так или иначе, почти все архивные находки относятся, как видим, к периоду не позже второй половины двадцатых годов, другими словами, еще даже не обэриутскому, а собственно чинарскому, на который приходится пик публичной деятельности обоих поэтов, которые, вернувшись в Ленинград в 1933 г. после крушения ОБЭРИУ, ареста (при котором часть бумаг погибла, а часть — уничтожена) и ссылки, уходят, так сказать, «в подполье», замыкаясь в пределах того «внутреннего» круга (не будем называть его «чинарским!»), о котором говорилось выше.

Переходя от рукописей к персонажам из чинарско-обэриутского окружения — почти ничего не известно об «ученике Хармса» Н. Тювелеве, следы которого искал покойный Л. Чертков (в друскинском архиве есть лист с его черновиками). Очень мало известно о монстрах, которых коллекционировал Хармс, — «естественных мыслителях», изобретателях, всевозможных «чудаках и оригиналах». И Друскин, и Харджиев рассказывали о юривом Башилове, который давал Хармсу советы в семейной жизни — «Ты, Даня, когда приходишь с работы (!), когда есть что

сказать Марине — скажи, а нечего сказать — молчи» (фраза, которую любил цитировать Друскин). Тот же Башилов жаловался, что у него крадут мысли, которые потом передают по радио. Он лечил сумасшедших, советуя им втягивать носом сливочное масло, чтобы оно проникало прямо в мозг, смягчая его, и писал картины. Харджиевская реконструкция, по памяти, одной из его картин, которую помнил и Друскин, под названием «В ожидании ненастной погоды», сохранилась в той же амстердамской части архива Николая Ивановича: тщательно одетый господин с большим зонтиком в руках сидит на скамейке под палящими лучами солнца...

Тогда же, начиная с середины шестидесятых годов, в Петербурге, в Москве и в Харькове я встречался едва ли не с каждым, кто знал Введенского и Хармса, а таких людей — с некоторыми из них я потом связан был дружбой — было еще немало, ведь со времени гибели обэриутов прошло всего четверть века. Некоторые из этих людей — Алиса Порет, художник Борис Семенов и даже Харджиев, мемуары презиравший, сами написали воспоминания (см. ниже), и сами они, и другие что-то о них рассказывали. Я познакомился с художниками С. М. Гершовым, учившимся у Шагала, Павлом Кондратьевым, учеником Филонова, Е. В. Сафоновой, дочерью воспетого Андреем Белым дирижера В. И. Сафонова, с которой мы стали часто видеться; в 1932 г. и она, и Гершов были арестованы одновременно с обэриутами и некоторое время вместе с ними были в ссылке⁴⁶. Из тех времен Е. В. Сафонова вспоминала, как Хармс однажды последовал примеру Грибуяля — персонажа французской басни для детей, известного тем, что, спасаясь от угрозы промокнуть под дождем, погрузился в озеро... В другой раз Хармс ей сказал, что в знак протеста не станет больше мыться, пока его не освободят. Как-то раз они вместе коротали время, и у них было на редкость плохое настроение. Раздался стук в дверь, и вошел почтальон, который принес им посылку — в ней оказалась буханка хлеба. Они ее съели и вскоре заметили, что настроение у них существенно улучшилось. — «Может быть, нам просто хотелось есть?» — заметил Хармс. Елена Васильевна помнила на память по несколько строк из недошедшей до нас поэмы Хармса «Трава», из обнаруженного позже «последнего» произведения Введенского «Где. Когда», и рассказывала о своих друзьях множество забавных историй — например, о том, как Введенский, провожая вечером какую-то даму, на которую имел виды и у которой был такой же, как у него, маленький сын, настолько увлекся обменом мнений о пеленках и кашках, что когда та уже скрылась в подъезде своего дома, он все еще продолжал кричать ей вслед: «Кашку надо варить так-то». Или ее же рассказ о том, как Введенский попросил Т. Н. Глебову, высокую эффектную даму, тоже «филоновку», пойти в бухгалтерию за невыплаченным гонораром, предложив ей назваться его секретарем, что она, к великому изумлению бухгалтеров, исправно исполнила... С нею и с ее мужем В. В. Стерлиговым, создавшими собственную школу, я встречался у Я. С. Друскина, ходил на их выставки, потом стал

⁴⁶ См.: *Вишневецкая М.* Из беседы с С. М. Гершовым // *ПСП*, т. 2, Приложение X, 2.

ездить к ним в их новую квартиру в Петергофе. Я разговаривал с Елизаветой Фохт и с Е. С. Коваленковой, с В. А. Кавериним и Б. Семеновым, оставившими собственные воспоминания об обэриутах, и многими другими; еще были живы сотрудницы «Ежа» и «Чижа» Н. В. Гернет и Э. С. Паперная, вспоминая обэриутские пародии на маршаковские азбуки: «Алик — алкоголик, Бэла — б... из бани...» Очень интересно было беседовать с умершей в 2004 г. М. Л. Александровой, дочерью Л. Георга, гимназического преподавателя литературы в Лентовской гимназии (после революции — школа имени Лентовской), где учились Введенский, Липавский и Друскин и, кстати, Д. С. Лихачев, написавший о Георге воспоминания. Друскин, среди прочего, вспоминал о Георге, что, когда он однажды высказал свое удивление — в течение одного дня его учитель успел противоположным образом высказаться о происходящих событиях, — тот ему ответил: «Нельзя же утром и вечером иметь одни и те же политические убеждения!» Хотя я знал Викторину Гольдину, которая дружила и с Липавскими, и с Хармсом и у которой сохранилось много их фотографий, рассказ о шараде, популярной в ее семье, я услышал от знавшего ее Ю. М. Лотмана. Шарادا представлялась так: «больше-Вики» (руки поднимались над ее головой) и «меньше-Вики» (руки опускались ниже).

Забавных историй о Введенском и о Хармсе было множество — например, рассказ Друскина о «культурной пивной» на углу Канала Грибоедова и Невского («бутылочный рай» Заболоцкого), где друзья, пародируя уголовные привычки, играли в шахматы «на вождей», и как Олейников, имевший политические предрас судки, на Кирова играть отказался (по тому же Кирову — но не по его жертвам! — Заболоцкий написал «плач», который Бухарин напечатал в «Известиях»); или его же рассказ о том, как отец Хармса попросил у сына что-нибудь почитать, тот дал ему «Аврору» Якоба Бёме, а наутро отец вернул книгу со словами: «Не понял ни бё, ни ме». Или же рассказ А. И. Пантелеева о том, как Хармс, получив повестку в военкомат, оделся самым невозможным образом, повязал, подобно греческому философу, голову платком — «чтобы мысли не улетали», подвязал щеку и, придя по вызову, рассыпался в извинениях за опоздание, которое стал объяснять тем, что держал повестку «кверху ногами» и вместо 19-го числа прочел 61-е. А Харджи-ев, например, вспоминал, что Хармс, знакомя свою первую жену Эстер Русакову с друзьями, представлял ее как самую глупую женщину, которую он знает; помнил он и посещение вместе с Хармсом в Царском Селе его тетки и крестной матери Н. И. Коллюбакиной, подарившей ему при нем шкатулку или целый сундучок полудрагоценных камней, которые тот быстро раздарил разным дамам; сестра же ее, мать Хармса, по словам Т. А. Липавской, в последние годы жизни была настолько слаба здоровьем, что простужалась, выходя из комнаты в коридор. And much, much more.

Рукописей же (приходится повторяться) почти ни у кого не осталось, за вычетом лишь нескольких человек, среди них — искусствовед Вс. Н. Петров, у которого сохранились два ранних стихотворения Хармса; одно из них, «Конец героя»,

перепечатал (как всегда, без ссылок на наше бременское издание) А. Александров с комическим комментарием по поводу «неологизмов»: «особое внимание привлекает существительное “шулят”, рифмующееся со словом “шумят” (“и лапы воина шумят // при пухлом шепоте шулят”)), другой, по его мнению, «неологизм» — это «кичка»; «особое внимание» здесь скорее «привлекает» незнание комментатором русского языка. Всеволоду Николаевичу принадлежали также копии некоторых текстов Хармса, сделанных с рукописей, кроме того, он написал о нем воспоминания⁴⁷ (все это было передано в Пушкинский Дом, где они в старое время были недоступны). Один петербургский букинист мне недавно рассказывал, что ему приносили шесть записных книжек Хармса, одну из которых он купил и сразу же перепродал (по его словам, покупатель увез ее в Москву) — возможно, это были еще какие-нибудь неизвестные блокноты Петрова, содержащие переписанные им вещи Хармса. Но был среди них и мини-блокнот Хармса с автографами писателей, по всей очевидности выкраденный у Л. С. Друскиной, однако, когда я, услышав об этом, поднял тревогу, блокнот, несомненно, был вовремя подброшен обратно и зимой 2004 г. вместе с остальными записными книжками Хармса присоединен к фонду Друскина в петербургской Национальной библиотеке.

Важная авторская рукопись «Куприянова и Наташи» Введенского, произведения, в архиве Друскина представленного машинописью, оказалась у милейшей Алисы Ивановны Порет, тоже бывшей «филоновки», с которой мы очень подружились и у которой я несколько раз стоял, приезжая из Петербурга в Москву; в позднейшие годы она написала портрет Хармса и прелестные о нем мемуары⁴⁸. Эту рукопись «Куприянова и Наташи» она дала Кире Сапгир, а та ее не вернула; по рукописи этой, после этого окончательно пропавшей, вещь была опубликована в 1977 г. в роскошном парижском издании Михаила Шемякина «Аполлонь-77». То же самое произошло с авторской копией харьковских произведений Введенского, в том числе «Елки у Ивановых», которую Я. С. Друскин одолжил С. Григорьянцу. Как видим, найденные рукописи или списки, которых было немного, отличала странная, как улыбка чеширского кота, тенденция к исчезновению — та же судьба постигла включавший ранние стихотворения Хармса так называемый «список Гора» — не древнеегипетского бога, а ленинградского писателя, после его смерти пропавший у родственников, но, к счастью, недавно всплыла его ксерокопия.

Не думаю, что кто-нибудь знает о прискорбных обстоятельствах смерти Алисы Ивановны Порет. За несколько лет до моего ареста она подарила мне одну из самых прелестных своих картин, изображавшую «космического» кота Фонтенушечку

⁴⁷ Александров А. А. Материалы о Данииле Хармсе и стихи его в фонде В. Н. Петрова (см. примеч. 43). «Конец героя» — с. 201—204. Воспоминания В. Н. Петрова — с. 189—201. Предшествующая публикация: *Петров В. Н. Даниил Хармс // Панорама искусств. Вып. 13. М.: Сов. художник, 1990.*

⁴⁸ *Порет А. Воспоминания о Д. И. Хармсе // Панорама искусств. Вып. 3. 1980. С. 343—359.*

(от La Fontaine), бредущего по Вселенной среди созвездий, которые он зажигает факелом. Следователь, делавший у меня обыск перед моим арестом, почему-то этой картиной заинтересовался и, не имея, видимо, чем заняться, стал исследовать ее историю, для чего обратился к Алисе Ивановне, которая, конечно, подтвердила, что картина — ее и мне подарена, а в доказательство, что это именно та работа, дала ему слайд для сличения с оригиналом. Для престарелой Алисы Ивановны нашествие кагэбэшников было связано, несомненно, с серьезными волнениями, но одного визита следователю оказалось мало — ему понадобилось снова ее тревожить, на этот раз — чтобы вернуть ей слайд «под расписку». Просматривая, уже по освобождению, свое следственное дело, я увидел, что Алиса Ивановна умерла в тот самый день, когда опять приходили бесы, и, судя по всему, не без связи с этим новыми тревогами. Архивом ее, как водится, завладел — кто? — все тот же Глюцер. «Фонтенушечка» же, к моему большому огорчению, сгорел дотла при пожаре на моей даче в 1994 г.

Возвращаясь к обэриутским рукописям, из вещей Хармса, как уже упоминалось, иногда попадались лишь «Случаи», из вещей же Введенского — «Элегия». Важнейший — правленный автором — список этого ключевого стихотворения я обнаружил у Э. Г. Шпет, заведовавшей литературным отделом Театра кукол, для которого Введенский писал пьесу, а черновик стихотворения — у вдовы поэта (см. ниже). У Стерлиговых был один из двух беловых автографов стихотворения Хармса «На смерть Казимира Малевича», который очень рано, в 1970 г., воспроизведен был в изданной в Амстердаме книге Трульса Андерсена о Малевиче. Глебова же когда-то переписала очень ранний «Отрывок из поэмы» Введенского; другой, чуть более поздний «Отрывок», как раз чинарского периода, принадлежал московскому литератору Б. К. Черному, которого я никогда не видел — копию этой вещи мне передал его племянник К. Черный, утверждавший, что у его дяди были и другие стихи Введенского, так никогда на свет и не извлеченные... У актрисы Клавдии Пугачевой хранились замечательные письма Хармса конца тридцатых годов, к которым был приложен вариант стихотворения «Подруга» (в собственном архиве Хармса имеются черновики этих писем).

Скудость рукописных находок у друзей и знакомых обэриутов, особенно же относящихся к тридцатым годам, объясняется теми же причинами, что и редкость находок архивных. Если в одной из предшествовавших аресту обэриутов погромных газетных статей упоминались «взрослые» стихи Хармса, которые «не попали в печать, но расходятся в рукописях среди известного круга читателей», то в тридцатые годы их сочинения хождения уже не имели и читались лишь в их собственном кругу, только в редких случаях выходя за его пределы. Но если Хармс, как уже говорилось, все написанное сохранял, то Введенский, чьи рукописи перепечатывала Т. А. Липавская, к завершению своим вещам терял всякий интерес. Николай Иванович Харджиев с большим сожалением рассказывал, что незадолго до войны Введенский, зайдя к нему в Москве, попросил у него свои собственные стихи, происходившие из так называемой «корзины ЛЕФа» — так именовался лефовский

архив, в котором хранились произведения писателей, которые редакция не считала возможным или нужным публиковать, но признавала за ними известную ценность; очевидно, Введенский и Хармс послали их в редакцию после встречи с Маяковским на одном из его вечеров в ленинградской Капелле в 1928 или 1929 г. (где, кстати, присутствовал В. Шкловский, как будто бы сказавший [будущим] обэриутам: «Эх вы, даже скандала устроить не умеете!» — *ПСП*, т. 1, с. 23). Харджиев их, конечно, ему отдал, — очевидно, это те самые тексты (известные, кроме того, из архива Друскина), которые мы обнаружили в Харькове в семье поэта (см. ниже). Происходившие из той же «корзины» стихи Хармса у Харджиева, напротив, сохранились наряду с несколькими поздними его стихотворениями, как и ценнейший список «Элегии» Введенского, зафиксировавший, по-видимому, ее окончательный текст. Вероятно, это тот же текст «Элегии», экземпляр которого, подписанный «Ляксандр Введенский», как уже упоминалось, был изъят у Хармса, согласно протоколу личного обыска, при его последнем аресте 23 августа 1941 г. — протокол этот я впервые увидел у Марины Малич.

Но самым замечательным из того, что хранилось у Харджиева, был сценический вариант пьесы Хармса «Елизавета Бам», с собственноручными, как уже говорилось, режиссерскими пометками автора, который пользовался этой рукописью, когда ставил пьесу на сцене Дома печати, а потом подарил ее Харджиеву (ныне в Стеделийк-музее, Амстердам) — этот вариант мы опубликовали совместно с Вл. Эрлем в 1987 г.⁴⁹ (и первая его публикация Л. Клебергом в 1972 г., и текст Гибиана были абсолютно неудовлетворительны⁵⁰); в статье, предшествующей публикации, я попытался, собрав воедино все доступные материалы, реконструировать поставленный Хармсом спектакль. К сожалению, тогда мы еще не знали, что оформление спектакля изначально готовилось художником Анатолием Капланом, с которым мне не довелось встречаться и чьи воспоминания об этом были опубликованы лишь в 1990 г.⁵¹ Возможно, Бахтерев лишь продолжил работу, начатую Капланом, которому его академические мэтры не рекомендовали участвовать в левом начинании. Из той же «корзины ЛЕФа» происходил и широко распространившийся «литературный вариант» пьесы без последней страницы, с которым Харджиев познакомил Петрова, а тот, перепечатав его, пустил по рукам. По экземпляру, восходящему к этой гиблой машинописи, уже обезображенной огромным количеством опечаток — пьесу и издал Гибиан, которому, видя его некомпетентность, я отказался дать тексты и который стал тогда собирать «бродячие списки» (см. выше).

⁴⁹ *Мейлах М.* О «Елизавета Бам» Даниила Хармса (предыстория, история постановки, пьеса, текст) // *Stanford Slavic Studies*. Vol. 1. 1988 P. 163—246 (имя В. Эрля в публикации отсутствует по недоразумению, за которое издатели принесли ему печатные извинения); *Мейлах М.* Заметки о театре ОБЭРИУ // *Театр* (см. ниже, примеч. 56). С. 173—180.

⁵⁰ «Елизавета Бам». Публикация Lars Kleberg. *Slaviska Institutionen Stockholms Universitet. Meddelanden*. № 8. 1972.

⁵¹ Анатолий Каплан. Из воспоминаний. — *Суриц Б.* Неизвестное об известном // *Творчество*. 1990. № 12. С. 8—11.

С обэриутов, собственно, и началась моя дружба с Николаем Ивановичем — в 1967 г. я послал ему текст своей первой, совместной с Александровым публикации, а после того навестил его в Москве. Впоследствии он не мог простить Александрову слова «заумничанье», которое тот употребил в одной из своих статей — он его обвинил (справедливо) в «обывательском отношении к зауми» и больше на порог не пускал, и у нас даже установилась такая игра: когда Николай Иванович, приезжая ко мне в Петербург, спрашивал, существует ли еще Александров, я неизменно отвечал: «Тень иногда еще мелькает в углу», а он, парафразируя пассаж из «Горя от ума», добавлял, показывая на угол гостиной, где стоял мраморный бюст увитой цветами гречанки: «И кажется, что в этом? — назовем его “угол Александрова”». Несколько писем Хармса к Харджиеву теперь опубликованы, как и письма последнего ко мне, где есть упоминания об обэриутах⁵², а в Амстердаме, в последние годы жизни, он записал несколько о них историй, напечатанных мною в сборнике памяти Марцио Марцадур⁵³. Харджиев говорил, что обэриуты — происхождения аристократического, что они вышли из хлебниковской «Маркизы Дээс»: очевидно, он имел в виду не только некоторые элементы поэтики этого произведения, сходные с обэриутскими, но и ряд его мотивов, близких к формуле Введенского, с помощью которой он определял главную тему своего творчества — «Время, смерть и Бог».

Стоит упомянуть, что в те же шестидесятые годы я писал многим, кто мог знать интересующих меня персонажей. Особенно интересен был отклик Льва Гумилевского, отозвавшегося воспоминаниями о Туфанове, хранящимися теперь в его фонде 2221 в РГАЛИ. Он также советовал просмотреть комплекты журналов «Жизнь для всех» (некоторые из них указаны в библиографии, приложенной к сборнику «Ушкуйники», 1991, — см. примеч. 9), а также «Вольный плуг», где, «очевидно, есть статьи Туфанова».

В середине 70-х гг. я прослышал, что в Таллине живет Игорь Кацман, режиссер упоминавшегося уже театра «Радикс». Осенью 1926 г. в этом театре, где подвизались все будущие обэриуты, репетировалась пьеса «Моя мама вся в часах», составленная из текстов Введенского и Хармса. Репетиции проходили в нетопленном Белом зале ИНХУКа — Института художественной культуры, выделенном по специальному разрешению его директора — Казимира Малевича (о встрече с Малевичем, во время которой ему было вручено упомянутое выше заявление-коллаж,

⁵² *Мейлах М.* «Забавы младших школяров... — Пятнадцать писем Н. И. Харджиева» // Тыняновский сборник. Вып. 11. М.: ОГИ, 2002. С. 533—547. См. также: *Мейлах М.* Человек, очень сродный поэзии // Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 43—56.

⁵³ *Николай Харджиев.* Из последних записей / Предисл., подгот. текста и примеч. М. Мейлаха // Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri a cura di G. Pagani-Cesa e Olga Obukhova. Eurasistica 66. Padova: CLEUP, 2002. P. 49—62.

красочно рассказывал Бахтерев, а когда я его разыскал, и Кацман — см.: *ПСП*, т. 2, Приложение VI, 1—2). Пьеса, которая, согласно записным книжкам Хармса, была «снесена в цензуру», до нас не дошла, и я возлагал на Кацмана большие надежды. Я разыскал его адрес через справочное бюро и отправился в Таллин — лишь для того, чтобы узнать, что Кацман только что переехал в Ленинград. Когда же, вернувшись из Эстонии, я позвонил ему по телефону, он нисколько не удивился — в силу его удивительной судьбы (после раннего ареста он, уже в качестве вольного, всю жизнь проработал режиссером в системе ГУЛАГа, что спасло его от почти неизбежных последующих арестов и, вероятно, гибели), время для него остановилось в 27-м г., когда он был арестован — между арестом и нынешним днем пролегла пустыня. В лагерях его использовали по его «режиссерской специальности», а освободившись, он остался работать, уже как вольный, в театрах все той же системы ГУЛАГа. Это, по-видимому, спасло ему жизнь — как только началась война, друзья его, Хармс и Введенский, в свое время вернувшиеся после ссылки обратно в Ленинград, были снова арестованы и погибли. Так или иначе, память Георгия Николаевича сохранила незамутненными воспоминания о жизни, из которой он был вырван совсем молодым. Однако здоровье его было подорвано — договариваться с ним о встречах заранее было невозможно, потому что он всегда плохо себя чувствовал и не знал, как будет себя чувствовать дальше, зато, позвонив ему в удачный день, нетрудно было получить у него согласие на немедленную встречу. У себя он не принимал никогда, но с удовольствием приходил ко мне домой на Марсово поле. На меня производило впечатление, что записи Хармса, казавшиеся загадочными (в том числе слова самого Георгия Николаевича, как, например, «родился осенний кирпич»), или такую запись, как «шестьдесят восемь — слишком мало, а семьдесят два — слишком много», он пояснял как сами собой разумеющиеся. Интереснейшие разговоры — иногда до глубокой ночи (к неудовольствию его жены) — были у нас с единственным оставшимся поэтом-обэриутом, к тому же продолжавшим писать обэриутские стихи (а в свое время, как уже говорилось, едва ли не придумавшим самое название ОБЭРИУ), вечно юным Игорем Бахтеревым, в ту пору работавшим, кажется, пожарным на каком-то заводе. Воспоминания Бахтерева ограничены 1932 г., после высылки обэриутов он с ними отношений почти не поддерживал, по крайней мере, в постобэриутское содружество, о котором уже много говорилось, он не входил. Его воспоминания, напечатанные в обоих изданиях сборника, посвященного Заболоцкому⁵⁴, дополняются упомянутым рассказом, включенным в «Приложения к ПСП», и несколькими другими публикациями⁵⁵.

⁵⁴ *Бахтерев И. В.* Когда мы были молодыми (см. примеч. 17). С. 57—100.

⁵⁵ *Бахтерев И. В.* В магазине старьевщика // Родник. 1987. № 12. С. 52. Его рассказ включен также в статью В. Назарова и С. Чубукина «Последний из ОБЭРИУ» (Там же. С. 39, 54). Там же опубликовано несколько его стихотворений (с. 53). См.: *Бахтерев И. В.* Встречи с Виктором Борисовичем Шкловским // *Заболоцкий Н. А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...»

Отдельного рассказа заслуживает история знакомства и отношений, сложившихся у меня с семьей Введенского. Зимой 68-го г. я по предложению Якова Семеновича и Т. А. Липавской выехал в Харьков (помнится, уезжал я на аэродром из дома Бродского, к обэриутам относившегося сдержанно и напутствовавшего меня каскадом частушек). Все мы надеялись, что у жившей в этом городе вдовы Введенского, Галины Борисовны Викторовой, к которой я вез рекомендательные письма Друскина и Липавской, найдутся какие-то рукописи. Прилетев в заснеженный Харьков, к Введенским я тоже свалился как снег на голову. Добрые отношения установились мгновенно, и я несколько дней стоял в их доме. Прелестную Галину Борисовну Введенский, оказавшийся в Харькове по каким-то литературным делам вместе с Михалковым, буквально похитил из дому — она бежала с ним на Кавказ. Брак оказался прочным, Введенский без памяти любил детей — сына Петю и пасынка Борю. (Любопытное воспоминание Я. С. Друскина: как-то раз, когда Введенский приехал со всей семьей в Петербург и Друскин пришел к нему в «Асторию», он, играя с Петей, нарочно стал его «путать», говоря все «наоборот». Введенскому это очень не понравилось, и он предложил Друскину *так* воспитывать собственных детей, каковых у того не было.) Однако для Введенского область поэзии была полностью отделена не только от семейной жизни, но и от харьковского окружения: своих вещей он в Харькове никогда никому не показывал — за этим он ездил в Ленинград и в Москву. Театру Введенский предпочитал ресторан, чтению — преферанс, и Галина Борисовна, любившая и театр и чтение, недоумевала, как можно иронически относиться к Блоку или Толстому. Да и тогда, во время моего посещения, на мой вопрос — остались ли в доме какие-нибудь рукописи Александра Ивановича, она ответить не смогла, но принесла откуда-то с антресолей коробку, в которой оказалась папка с рукописями — главным образом, черновиками детских стихов и малоинтересными деловыми письмами, которые В. Глюцер недавно опубликовал как важное открытие. Здесь, однако, нашлись копии нескольких известных произведений конца 20-х гг.; я удивлялся, как они оказались у Введенского в Харькове — но это и были, по-видимому, стихи из «корзины ЛЕФа», которые ему отдал Харджиев; ценность их заключалась в авторской правке. Но главной находкой оказались фрагменты первоначальной редакции «Некоторого количества разговоров», а также тексты двух последних вещей поэта — неполный черновик «Элегии» и единственный автограф неизвестной до этого пьесы, за которой потом закрепилось условное название «Где. Когда» (два стиха из нее —

(см. примеч. 8); *Бахтерев И. В.* Горькие строки // «...Сборище друзей, оставленных судьбою». [2-е изд.] (см. примеч. 4). С. 583. Избранные стихотворения Бахтерева, им самим подготовленные к печати, вошли в сборник «Поэты группы ОБЭРИУ». СПб.: Библиотека поэта, 1994. Усилиями С. Сигея пять книг стихотворений Бахтерева были недавно изданы в Испании (Madrid: Ediciones del Hebreo Errante), среди них: «Ночные приключения», «Сказка-прогулка и Обманутые надежды», «Историческая повесть стихами и прозой».

Спи. Прощай. Пришел конец.
За тобой пришел гонец

— я слышал, как уже упоминалось, от запомнившей их художницы Е. В. Сафоновой); наконец, два интереснейших рукописных отрывка (*ПСП*, № 38 и 39). Первый из них посвящен чтению поэтом своих стихов в кругу друзей, «которых было не больше трех» (после ареста Олейникова оставались Хармс, Друскин и «рыжеватый» Липавский); второй, «...вдоль берега шумного моря шел солдат Аз Буки Веди», завершался достаточно «обэриутской» колыбельной, которую Введенский пел сыну Пете и которую Галина Борисовна, когда я начал ее читать, продолжила по памяти спустя четверть века с тех пор, как слышала ее в последний раз... Рукописи, которые она мне отдала, я отвез Друскину, и теперь они вместе с его архивом находятся в петербургской Национальной библиотеке. Обнаружилось, кроме того, несколько коротких писем Введенского Галине Борисовне, включая его последнюю записку, выброшенную из вагона, в котором он был этапирован, и довольно много фотографий. С Галиной Борисовной мы стали переписываться и перезваниваться, потом снова встретились несколько лет спустя, когда она приезжала в Ленинград и стояла у Т. А. Липавской. Она искренне радовалась и подготовке, и выходу американского издания — могу свидетельствовать, что меркантильные соображения, которые, дабы воспрепятствовать переизданию нашего двухтомника Введенского, Глоцер нашептывает его наследнику, пасынку поэта Б. А. Викторову (тому самому Боре — и Галина Борисовна, и Петя умерли), ей были чужды.

Конечно же, Галина Борисовна рассказала мне историю гибели Введенского (никто, кажется, не замечал, что *oberiuty* — почти точная анаграмма слова *obituary*); там же, в Харькове, я встречался с человеком, вместе с которым он был этапирован, но толку от него не добился. Впоследствии, уже в перестроечные времена, я запросил из Харькова следственное дело Введенского, однако никакого ответа не получил. На мой повторный запрос мне было отвечено, что дело давным-давно послано в ленинградский КГБ, который должен был меня с ним «ознакомить», но комитет молчал, «словно крови в рот набрал» (невольно приходят на ум слова годовалого мальчика Пети Перова из «Елки у Ивановых» Введенского: «Не волнуйтесь. За мою недолгую жизнь мне придется и не с тем еще знакомливаться»). Однако времена и нравы изменились, и тамошний архивный работник, со странными для кэбэшника литературными пристрастиями, вынес из архива ксерокопию этого дела (надеюсь, теперь об этом можно уже говорить без опасности кому-либо повредить). По этим материалам я написал статью, напечатанную в Тыняновском сборнике 2000 г.⁵⁶ Оба поэта, Введенский в Харькове, и Хармс — в Ленинграде (городах, которые могли быть заняты немцами) — были арестованы и погибли как подлежащие «превентивной эвакуации» на основании того, что до этого уже подвергались репрессиям и, стало быть, неблагонадежны. Неблагонадежность,

⁵⁶ Мейлах М. Б. Следственное дело Александра Введенского // Тыняновский сборник. Вып. 10. М., 1998. С. 567—581.

впрочем, была тотальной: к главному поводу, наряду с сомнительной литературной деятельностью и, в случае Хармса, еще и эксцентричным поведением, добавлялось их дворянское происхождение, о чем уже говорилось выше, аристократические корни были и у второй жены Хармса Марины Малич. Что же касается отца Хармса И. П. Ювачева, тот был сыном полотера — но служившего в Зимнем дворце; народовольцем, прошедшим Шлиссельбургскую крепость и Сахалинскую каторгу — но пережившим религиозное обращение и выпустившим до революции множество брошюр проповеднического содержания, а о том, как советская власть оценивала старых каторжан, говорит хотя бы старая шутка о «дважды политкаторжанах» (архив Хармса, как полагает его исследовательница Е. Н. Строганова, был конфискован при аресте Хармса в 1931 г. — см. примеч. 44). На Хармса, кроме того, ложилась тень франко-бельгийско-мексиканских коминтерновско-троцкистских связей через семилетний брак с выросшей во Франции Эстер Русаковой, дочерью анархо-коммуниста А. И. Русакова. В 1937 г., год спустя после развода с Хармсом, Э. А. Русакова была репрессирована «за сотрудничество» с мужем ее сестры В. Л. Кибальчицем (Виктором Сержем), племянником известного народовольца, троцкистом и коминтерновцем, в 1932 г. арестованным и сосланным, а спустя четыре года, благодаря заступничеству Романа Роллана, высланным в Бельгию. Что же касается Введенского, к тому времени были репрессированы и тесть поэта, видный инженер, строитель Днепрогэса, и его брат Владимир, а от брата Галины Борисовны, по матери происходившей из обрусевших англичан (это последнее слово подчеркнуто в протоколе допроса, на котором обсуждались эти обстоятельства), приходили письма «из буржуазной Эстонии».

Так или иначе, обоим поэтам были предъявлены подкрепленные показаниями лжесвидетелей стандартные обвинения в «пораженческой агитации». К сведениям о гибели Введенского, почерпнутым из его следственного дела, только что добавились новые — из сопровождавшего его во время превентивной эвакуации из Харькова в Казань «Личного Дела на заключенного № 1733», обнаруженного в архиве Информационного центра МВД Татарстана редактором «Книги жертв политических репрессий» М. В. Черепановым. Дело включает «Акт о смерти заключенного в пути следования», уточняющий причину смерти — экссудативный плеврит (вероятно, из-за холода в неотопляемом вагоне), и ее дату — 19, а не 20 декабря. Однако интерпретация, предложенная в предварительной рукописной публикации этих материалов, по которой тело Введенского было «сдано на станции Казань и помещено (sic!) в местную спецпсихбольницу»⁵⁷ (чьей справкой от 29 декабря, с неверной датой смерти, мы располагали до сих пор), представляется весьма зыбкой. Акт смерти заканчивается словами: «Труп умершего сдан на станции для погребения», однако название станции здесь, как и в начале акта, отсутствует, что, вероятно, указывает на то, что акт был составлен до того, как поезд прибыл на подходящую

⁵⁷ Сажин В. А. Введенский и Д. Хармс в их переписке (см. примеч. 15). С. 22—25, ил. 4—9, примеч. 140—145.

станцию. С одной стороны, маловероятно, чтобы тело везли еще десять дней до Казани, с другой — в деле нет никаких других документов о передаче тела; таковым документом может являться справка казанской тюремной больницы, однако было ли тело поэта доставлено в морг этой больницы или туда пришли одни документы, и уже там на основании акта была составлена справка, — остается неизвестным.

Поразительно, что за два с половиной тысячелетия до обэриутов подобные обвинения в пораженческих настроениях предъявлялись библейским пророкам⁵⁸ (подробнее об этом см. в статье «Поэзия и власть»). Обвинения в «пораженческой агитации и пропаганде», предъявленные поэтам-обэриутам, от них отличаются только тем, что были еще более формальными и предъявлялись всем, кто был хоть раз арестован по политическому обвинению.

О параллельном деле Хармса 1941 г. мы тоже узнавали постепенно. В конце 80-х — начале 90-х гг. меня пригласили участвовать в документальном фильме о Хармсе, снимавшемся в Петербурге по сценарию Марины Вишневецкой, которая обратилась в КГБ с требованием «ознакомить» ее с его последним следственным делом. В то же самое время я попросил истребовать это дело редакцию «Библиотеки поэта», для которой готовил том «Поэты группы ОБЭРИУ». На оба запроса пришли аналогичные ответы — короткие справки, в которых упор делался на сумасшествие поэта⁵⁹. В обеих справках комитет считал нужным привести материалы психиатрической экспертизы с описанием «бредовых идей», с помощью которых Хармс, чтобы избежать смертной казни по обвинению в «пораженческой агитации и пропаганде», симулировал сумасшествие. (Он уже делал это и раньше: уклоняясь, в связи с началом финской войны от военной службы, он еще осенью 1939 г. обращался в психиатрический диспансер, — о том, как они вместе туда ходили и что он там проделывал, красочно рассказывала его вдова Марина Малич. От воинской обязанности он был освобожден.) В тюрьме он, в частности, воспользовался упоминавшейся идеей Друскина (на него, конечно, не ссылаясь) о «некотором равновесии с небольшой погрешностью» как состоянии мира, которое он нашел способ изменить, что было оценено как «бредовые идеи изобретательства». Эксперты заключили, что Хармс полагает себя особенным человеком с тонкой и более совершенной нервной системой, способным специальными методами устранять нарушенное «равновесие». — «Всеим своим изобретениям Хармс дает особые названия и термины. Критика к своему состоянию снижена. Эмоциональный тон

⁵⁸ См. об этом: *Torczyner H.* The Lachish letters (Lachish I. Tell ed Duweir). London: Oxford University Press, 1938. См.: *Lemaire A.* Inscriptions bibliques. Vol. I, Les ostraca. Littératures anciennes du Proche-Orient. Paris, 1977, p. 105—109, 121—124, 139, там же библиография. См. также: *Yadin Y.* The Lachish letters — originals or copies? // *Recent Archaeology in the Land of Israel / Ed. by N. Shrank, B. Mazar.* Washington, DC, 1984. P. 179—186. Ср.: *Dussard R.* Le prophète Jérémie et les lettres de Lakish // *Syria.* 1938. T. XIX. P. 256—271.

⁵⁹ См.: *Мейлах М.* Девять посмертных анекдотов Даниила Хармса // *Театр. Спец. выпуск: ОБЭРИУ.* 1991. № 11. С. 76—79.

бледный, с окружающими контакт избирательный, поверхностный». — Упоминается также его желание носить, подобно греческим философам, повязку на голове, чтобы мысли не разбегались и не становились «открытыми или наружными» (не что подобное, заметим, говорят у Аристофана в «Облаках» осмеиваемые им философы), — для их сокрытия он обвязывает голову тесемкой или тряпочкой. Факт беседы Хармса на эти темы сначала с врачами из диспансера, потом с тюремными психиатрами (их протоколы во многом повторяют заключение диспансерных врачей) указывает на то, что он, пользуясь жаргоном, «косил» или «придурился», желая выдать себя за сумасшедшего, так как в противном случае его, возможно, ожидал расстрел. Хармсу был вторично поставлен диагноз «шизофрения», он был признан невменяемым и направлен на принудительное лечение в тюремную психиатрическую больницу, где и погиб.

Получить доступ к обоим делам обэриутов — 1931 и 1942 гг. — долго не удавалось, но в годы перестройки, когда на короткое время приоткрылись архивы, некоторым исследователям удалось «ознакомиться» и с первым Делом об «антисоветской нелегальной группировке писателей», по которому обэриуты были арестованы в 1931 г., и со следственными делами, завершившимися гибелью Введенского и Хармса в начале войны. В полном объеме с последним делом Хармса меня любезно познакомил в 1996 г. в Нью-Йорке М. Янкелевич, американский исследователь, который, парадоксальным образом, в дни августовского путча получил возможность не только его прочитать, но и сделать устную запись на магнитофонной ленте, а вскоре оно было опубликовано в России⁶⁰.

Вопреки очевидности, А. Александров продолжал считать, что Хармс погиб не в ленинградской, а в новосибирской тюрьме, основываясь на хранящихся в ЦГАЛИ письмах, которые осенью 1941 г. Марина Малич писала эвакуированной в Пермь Н. Б. Шанько, жене Антона Шварца. По-видимому, М. Малич была введена в заблуждение слухами о переводе заключенных в Новосибирск. По аналогии с подобным же делом Введенского, который был действительно вывезен из харьковской тюрьмы накануне занятия города немцами и погиб в пути, надо заметить, что если эвакуация заключенных из Ленинграда и имела место, то Хармс заведомо потерял на нее свой шанс, начав симулировать сумасшествие, освободившее его от уголовной ответственности, но повлекшее за собой голодную смерть в тюрьме или тюремной психушке: ведь лучше оставить немцам дегенерата, чем врага народа, который немедленно с ними начнет сотрудничать. По крайней мере, «Акт медицинского освидетельствования», датированный 23 августа, днем ареста Хармса, уже содержит диагноз «психоз (шизофрения?)» и заключение: «К физическому

⁶⁰ См. публикацию *Н. Кавина* в сб. «...Сборище друзей, оставленных судьбою» (см. примеч. 4). С. 592—607. Первая публикация в этой области принадлежит *А. Устинову*. Дело Детского сектора Госиздата 1932 г.: Предварительная справка // Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990. С. 125—136, за ней последовала публикация: *Мальский И.* Разгром ОБЭРИУ: материалы следственного дела // Октябрь. 1992. № 11. С. 166—191.

труду не годен. *Следовать этапом может*) (заметим, подобный казус повторился потом с Бродским, которого суд еще до слушания дела направил на психиатрическую экспертизу с целью установления его пригодности к принудительному труду, к которому тот еще не был даже приговорен). Возвращаясь к выкладкам Александрова, надобно заметить, что, не зная, как следует, русской грамматики и бюрократического языка, формулу справки о смерти Хармса «Дата смерти — 2 февраля 1942 года (согласно извещения тюрьмы № 1 гор. Ленинграда от 3/II-42г.)», тот толкует, как «... в тюрьму № 1 поступило извещение о смерти Д. И. Ювачева-Хармса» (как будто ленинградскую тюрьму, если он был бы из нее эвакуирован, кто-то, абсурдным образом, «извещал» бы о его смерти), тогда как это может лишь значить, что справка выдана этой тюрьмой, где он умер⁶¹.

Версию о сумасшествии Хармса кое-кто принимает за чистую монету, и ее продолжают поддерживать органы. По причинам, аналогичным тем, по каким Хармс симулировал сумасшествие, его покойная сестра Е. И. Ювачева-Грицына, добываясь в хрущевские времена «реабилитации» Хармса, продолжала ссылаться (теперь уже и вовсе без надобности) на его болезненное состояние. В 1960 г. «уголовное дело» Хармса было прекращено, а «реабилитирован» он был, как заявил КГБ в 1989-м, неправильно, раз он был признан невменяемым и «как душевнобольной, в инкриминируемом ему деянии... не ответственным». Другими словами, заморить поэта голодом в тюремной психушке — не репрессия, а забота о его здоровье, к тому же освобождающая от заслуженной кары. Однако эта мерзостная схоластика тогда уже никого не интересовала.

Примечательно к тому же, что в хрущевский период Введенский и Хармс «реабилитированы» были только по делам 1941 г., тогда как по первому делу (1931 г.) столь же поздний, сколь и никому не нужный «реабилитанс» (собственно говоря, даже вредный — этими бессмысленными «реабилитансами» пыталась обелить себя советская власть) им был пожалован только с перестройкой. Между тем с версией органов о сумасшествии Хармса трогательно смыкаются интерпретации М. Золотоносова, параноически ищущего в интертекстуальности текстов Хармса (вообще говоря, интертекстуальность — одно из наиболее общих свойств поэзии) — признаки «шизоидности», самого же писателя он считает «ярким представителем шизоидального мышления», а открытие свое подкрепляет сногшибательным доводом, что «диагноз “шизофрения” был поставлен ему в 30-е годы»⁶². Сажин прямо говорить о сумасшествии Хармса не решается, но в библиографии из семи позиций к вступительной статье, открывающей его издание «Записных книжек» Хармса, три книги посвящены душевным болезням, четвертая — курьезная книга Радина «Футуризм и безумие».

⁶¹ Даниил Хармс. Полет в небеса / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. А. Александрова. Л., 1988. С. 17; Александров А. Место смерти Даниила Хармса — ? // Литературная газета. 1990. № 8 (21 февраля 1990). С. 5.

⁶² Золотоносов М. Сонные стада смыслов // Вечерний Петербург. № 37 (20988).

То, что комитет по-прежнему продолжал мне отказывать «в ознакомлении» с делами Введенского и Хармса, тем более забавно, что в моем собственном деле 1983 г. по обвинению «в антисоветской агитации и пропаганде» следствие сочло нужным привести, в связи с моими зарубежными изданиями обоих поэтов, копии архивных справок из дела 1931 г., впервые пролившие свет на обстоятельства обвинения писателей во «вредительстве в области детской литературы», а заодно и в монархизме (эти справки я обнаружил, «ознакамливаясь» со своим делом, и немедленно затребовал дела обэриутов в полном объеме, однако прокурор мне, разумеется, отказала, заметив — «Знаем, зачем Вам это нужно»). Что касается обвинения обэриутов в монархизме, то, помимо неосторожных высказываний Введенского, к тому же развесившего в комнате имитации царского флага, о чем мне рассказывал покойный переводчик И. А. Лихачев (называвший себя Жан-ажан, т. е. *agent*), а также распевания им «царского гимна», на что он, согласно Бахтереву, был спровоцирован стукачом — Е. Е. Сно, сыном Е. Э. Сно, «старичка, игравшего на цитре» (чье имя зачеркнуто в списке «естественных мудрецов», составлявшемся Хармсом), — обвинение в монархизме подкреплялось их уже упоминавшимся дворянским происхождением — Введенский успел даже поучиться в Петербургском Николаевском кадетском корпусе, куда был принят в 1914 г. Мать же Хармса, Н. И. Колюбакина, происходила из старинной дворянской семьи и, по рассказам и Е. И. Грицыной, его сестры, дружила с близкой к императрице статс-дамой гофмейстриной Е. А. Нарышкиной, председателем дамского Благотворительного тюремного комитета, в чьем ведении находилось Убежище принцессы Ольденбургской, которым она заведовала (см. выше), и с княжной М. М. Дондуковой-Корсаковой, патронессой того же или аналогичного комитета. Последней Н. И. Колюбакина, по-видимому, обязана знакомству с И. П. Ювачевым; дамы, как можно об этом судить по переписке с И. П. Ювачевым, как будто способствовали их браку. Так или иначе, монархизм Введенского, носивший, по-видимому, эпатажный характер, был довольно своеобразным — по крайней мере, Введенский аргументировал его тем, что любой порядок, в том числе и демократический, выдвигает худших, а при наследственной передаче власти у ее кормила случайно может оказаться и кто-то порядочный... Но осталось, кажется, неизвестным следующее: Друскин мне рассказывал, что после убийства Кирова (вслед за которым из Ленинграда выселяли дворян) Хармс и Липавский были на несколько дней арестованы и, встретившись «там», сделали вид, что друг друга не знают; аресту Липавского предшествовал длившийся всю ночь обыск, однако он был предупрежден добродушным молодым дворником и успел принять меры (*запись в моем Дневнике от 21 февраля 1969*).

Публикацию первого дела дополняют (во втором издании сборника) фрагменты воспоминаний Игоря Бахтерева «Горькие строки»⁶³. Однако ключ — если

⁶³ Дело № 4246-31 г. / Публ. Н. Кавина // «...Сборище друзей, оставленных судьбою» (см. примеч. 4). С. 519—573.

не ко всей истории ареста и осуждения обэриутов, то, по крайней мере, к одной из одиозных в нем формулировок, касающейся заумы (о чем чуть ниже), — было бы заманчиво искать совсем в другом деле, а именно футуриста-заумника Игоря Терентьева, оказавшего известное влияние на обэриутов (тогда — чинарей), в особенности на Введенского, который, как уже говорилось, с ним сотрудничал в 1923–1925 гг. в Отделе фонологии при Институте художественной культуры (ГИНХУКе)⁶⁴. Впоследствии Терентьев читал в ГИНХУКе курс лекций, связанных с заумью, в которых он анализировал произведения Зданевича⁶⁵, а в январе 1928 г., согласно «Записным книжкам» Хармса (№ 11), обэриуты присутствовали на читке им его заумной пьесы «**Гордано Бруно. Декорации, оставшиеся от на шумевшей терентьевской постановки «Ревизора», использовались на отчетном вечере обэриутов в 1928 г. «Три левых часа» (в том числе в постановке «Елизаветы Бам» Хармса) — в частности, знаменитые подвижные черные лакированные шкафы, с которыми, возможно, связан и эпатирующий обэриутский лозунг «Искусство это шкаф», и «слово-предмет» *шкаф* в поэзии Введенского. В этой связи было бы интересно проследить различные случаи остраниженного употребления этого слова — от чеховского «глубокоуважаемого шкафа» до любопытного матюшинского описания: «Мы стали, по удачному выражению Гуро, искать “шкап” человека, то есть отказались от старого трактования *реального*, сводя его к простоте как в форме, так и в цвете» (курсив наш. — М. М.)⁶⁶. Не только в связи с этим мотивом, но и по поводу характерного для Введенского приема «нанизывания» несочетаемых существительных, вспоминаются также слова Малевича, которому традиционная поэзия представляется как «*малые и большие ломбарды*, где хорошо свернутые жилеты, подушки, ковры, брелоки, кольца и шелка и юбки и кареты уложены *в ряды ящичков* по известному порядку, закону и основе» (курсив наш)⁶⁷. Хочется также упомянуть уникальные стихотворные воспоминания Ивана Елагина, чей отец, Венедикт Март (Матвеев), был дружен с И. П. Ювачевым, о визите к Хармсу в 1934 г.: особый интерес представляет**

⁶⁴ См. письма Терентьева А. Кручёных и И. Зданевичу в кн: *Игорь Терентьев. Собр. соч.* / Под ред. М. Марцадури и Т. Никольской. Bologna: S. Francesco, 1988. P. 400—404; *Демосфенова Г.* Из материалов Фонологического отдела ГИНХУКа // Терентьевский сборник. М.: Гилея, 1996. С. 113, 115.

⁶⁵ *Терентьев И.* Письмо к Илье Зданевичу от 5 декабря 1924 // *L'avanguardia a Tiflis. Venezia*, 1982. P. 277. Влияние Терентьева на обэриутов, и в частности на Введенского, прослеживается в серии статей С. Сигова (Сигея). См. *Сигов С.* Заумь, абсурд, драма // Литературное обозрение. 1994. № 9—10. С. 55—56. См. также: *Сигов С.* Истоки поэзии ОБЭРИУ // *Russian literature*. Vol. 20. 1986. № 1. P. 87—95.

⁶⁶ *Матюшин М.* Русские кубофутуристы // *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде (см. примеч. 16). Т. 1. С. 153.

⁶⁷ *Малевич К.* О поэзии // *Изобразительное искусство*. 1919. № 1. Перепечатано в: *Казимир Малевич. Собр. соч.*: В 5 т. М., 1995. С. 145.

эпизод со *шкафом* и живущей в нем тетушкой⁶⁸. Особый же интерес вызывает в этой связи изложение Хармсом сюжета ненаписанного рассказа «Мальтониус Ольбрен» (который выделял Я. С. Друскин) — о человеке, жаждущем чуда, который часами простаивает перед шкапом, желая подняться на три фута над землей. Этот шкап заслоняет картину, которой человек не видит, зато ему, все с большими подробностями, начинает являться видение, и он целиком отдается его изучению. Когда, спустя много времени, прислуга просит его снять картину, чтобы вытереть с нее пыль, и он, встав на стул, видит на ней то, что он видел в своих видениях, он понимает, что «он давно уже поднимается в воздух и висит перед шкапом и видит эту картину»...

Но вернемся к делу Терентьева, материалы которого, опубликованные С. Кудрявцевым⁶⁹, наводят на следующие мысли. Возможно, что Игорь Терентьев, который проходил по различным агентурным разработкам, инициированным на Украине с целью «объединить различные “монархические”, “офицерские” и некоторые иные “организации” в единую “шпионско-монархическо-контрреволюционную сеть, действовавшую по всей стране”»⁷⁰; который был связан едва ли не со всеми деятелями русского художественного авангарда обоих поколений и которого после ареста в январе 1931 г. пытками вынудили дать компрометирующие их показания, — должен был послужить «паровозом» планировавшегося, но почему-то не состоявшегося масштабного разоблачительного процесса деятелей русского авангарда (недаром, по-видимому, ключевой фигурой, к которой сходятся нити заговора, представлен в показаниях Терентьева Малевич). Но как бы то ни было, в этих показаниях, где, среди прочих, названы и обэриуты, наряду со стандартными мотивами вредительства (в области литературы, однако — по заданию иностранной разведки), присутствует нетривиальное определение зауми (по сути своей асемантической) как «способа шифрованной передачи за границу сведений о Советском Союзе», возможно перешедшее в начатое в конце того же 1931 г. дело обэриутов. Здесь о зауми говорится как о «способе зашифровки (sic!) антисоветской агитации» (отправным пунктом служит то обстоятельство, что в середине 20-х гг. Введенский и Хармс входили в группу поэтов-заумников, возглавлявшуюся Туфановым). Это невероятное определение зауми принадлежит, конечно, оговаривавшему себя Терентьеву — трудно себе представить, чтобы подобный шедевр абсурда могло создать днепропетровское следствие, свалившее «бремя обвинения» на самого, повторю, измученного пытками обвиняемого, исписавшего сотню страниц «чистосердечными признаниями», какие им не могли и присниться.

⁶⁸ Иван Елагин. Память // Елагин И. Тяжелые звезды. Тенефлай, 1986; Ново-Басманная. 19. М., 1990 (публ. Е. В. Витковского). С. 721. См. также: Мейлах М. Б. Шкап и колпак. Фрагмент обэриутской поэтики // Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 181—193.

⁶⁹ Следственное дело Игоря Терентьева (1931) / Публ. С. В. Кудрявцева. // Минувшее. 18. М.; СПб., 1995. С. 553—610.

⁷⁰ Там же. С. 537, примеч. 5 (От редакции сб. «Минувшее»).

Следователями же по делу обэриутов были те же специализирующиеся в области «литературы» Коган и Бузников, которые вели дело Иванова-Разумника, оставившего их выразительные портреты⁷¹. Что же касается возможных путей миграции этой формулы (слишком причудливой и специфичной, чтобы допустить, чтобы в пределах одного года она независимо возникла в застенках провинциального города на Украине и бывшей столицы) из Днепропетровского управления в Ленинградское, то, помимо упоминавшихся замыслов разоблачения единой «шпионско-монархическо-контрреволюционной сети» в масштабах всего государства, нельзя исключить ни вероятности оперативных связей между управлениями (в Ленинградское наверняка должен был прийти запрос о Терентьеве, на протяжении двадцатых годов подвизавшемся в этом городе), ни возможности личных связей между следователями, например, на каких-нибудь общесоюзных семинарах или инструктажах.

Между тем в 1984 г. к моему собственному делу приобщены были не только справки из дела 1931 г. о «вредительстве писателей», которыми я занимался (факт, сам по себе достаточно красноречивый), — следователи мои всячески пытались найти состав «вредительства» и в издании мною писателей-вредителей за границей. К разочарованию следствия, все, что предусматривал «Закон» в отношении зарубежных публикаций, не квалифицируемых как собственно антисоветские, — это одностороннее «признание сделки недействительной», то есть, в соответствии с моделями советского магического мышления, реально вышедшая книга признавалась, вполне в обэриутском духе, как бы несуществующей.

Забегая вперед, здесь же надо рассказать о моей встрече с вдовой Хармса Мариной Малич. О ней я слышал не только от Липавской и Якова Семеновича, но и от петербургских дам, которые в послеоттепельные годы с ней даже немного переписывались — от ее родственницы Марины Ржевуской, жены Вс. Н. Петрова, и от О. Н. Арбениной-Гильдебрандт (через Ржевуских Марина Малич находилась в родстве с Каролиной Собаньской и с Эвелиной Ганской). Известно было, что, узнав о смерти Хармса в тюремной психушке, Марина Малич эвакуировалась из осажденного Ленинграда, на Кавказе оказалась в оккупации, была угнана на работы в Германию, в конце войны, благодаря французскому воспитанию, прибилась к французам и попала в Париж, где нашла свою мать, покинувшую ее сразу после ее рождения, уехала с ее мужем или другом, фактически — отчимом, в Венесуэлу и там держала книжный магазин — от Марины Владимировны я потом узнал, что это был магазин философско-мистической или, как говорили в семидесятые годы, «эзотерической» литературы. С конца 80-х гг., когда я стал ездить за границу, а потом поселился во Франции, я всячески пытался ее найти, но магазин, адрес которого мне дали наши дамы, она к тому времени продала, а тогда я еще не знал, что она приняла имя своего второго мужа и стала Мариной Виши, то есть Вышеславцевой, и в третьем браке — Виши де Дурново.

⁷¹ *Иванов-Разумник. Писательские судьбы. Тюремьы и ссылки. М.: НЛЮ, 2000.*

В 1996 г., когда я несколько месяцев жил в Нью-Йорке, я прослышал от того же Матвея Янкелевича (напомню — в дни путча «ознакомившегося» с блокадным делом Хармса), что с ней каким-то образом познакомился физик и правозащитник Юрий Орлов, которому я немедленно позвонил, и он рассказал мне следующую историю. Как-то раз он поехал отдохнуть на остров Гранаду (один из Антильских островов, который, кстати, незадолго до того чуть было не прихватили Советы — выручил американский десант). Там он случайно увидел в витрине антикварного магазина набор столового серебра с русскими монограммами и, удивившись, спросил хозяйку о его происхождении (ту же историю я спустя два года услышал от самой этой дамы, когда, живя в Каенне, в 1999 г. посетил на каникулах этот остров). Та ответила, что серебро принадлежит ее русской приятельнице, приехавшей к ней погостить из Венесуэлы, а узнав, что он русский, ей его представила — это была Марина Малич. Орлов дал мне ее телефон, и несколько минут спустя я уже слушал в трубке безошибочно узнаваемую, так хорошо мне знакомую старую петербургскую речь, какой уже не бывает. Она пригласила ее навестить — «хоть всей семьей — у меня много места», но когда, получив венесуэльскую визу и найдя подходящий рейс (что заняло, наверное, недели две), я позвонил ей снова, чтобы назвать день прилета, она несколько смущенно мне сказала, что вскоре после моего первого звонка ее разыскал — кто? — все тот же Глоцер, который, узнав о моем предстоящем приезде, заявил, что должен у нее побывать непременно раньше меня — как будет видно из дальнейшего, он жестоко ошибся — ему как раз следовало приехать не до, а после моего визита. Нашел он ее, как рассказывала потом Марина, через какого-то русского художника, выставлявшегося в Венесуэле, кажется, талантливого и, вероятно, не знавшего, что выставки в этой стране устраиваются для отмывания нарко- и нефтедолларов. Зная о страсти Глоцера к сутяжничеству и предполагая, что он, дабы заблокировать издания не только Введенского, но и Хармса, будет стараться получить у Марины такую же доверенность на распоряжение хармсовскими авторскими правами, какую он получил от пасынка Введенского (о чем ниже), я позвонил в Москву общему знакомому и попросил Глоцера передать, что если застану его в Венесуэле, то повешу на первой же пальме. Он действительно уехал в день моего приезда — мы разминулись всего на несколько часов, и догадка моя, конечно, подтвердилась. Марина, которой непонятны были притязания назойливого незнакомца (да и за корыстью она не гналась), с удивлением показала мне целые списки документов, которые Глоцер, видимо заранее посоветовавшись с адвокатом (да и сам будучи по образованию юристом, а отнюдь не филологом), просил ее подготовить, — в них перечислялись свидетельства о рождениях, браках и разводах. Эти списки мы с Мариной, хохоча, выбросили в помойку. К сожалению, Глоцер на этом не остановился (к чему мы еще вернемся).

Я гостил у Марины около десяти дней. В первый же вечер, сидя в гостиной, украшенной макетом петербургского дома Дурново на Неве, куда в детстве ходила играть с детьми Дурново моя бабушка, она показала мне реликвии, которые ей

чудом удалось сохранить — Евангелие Хармса с его запиской, трубочку, его фотографический портрет и протокол последнего обыска — странно было думать, что эта зловеющая бумага, написанная под копирку и в горячий момент ареста отделившаяся от другого экземпляра, который сопровождал Хармса в застенки и там остается по сей день, — что бумага эта проделала вместе с Мариной весь путь — через Ладожское озеро, потом через всю Россию на Кавказ, потом в Третий рейх с его новым, немецким рабством, оттуда во Францию и, наконец, в Южную Америку. Конечно, я записал на пленку множество ее рассказов (иногда несколько путаных — она недавно перенесла удар), которые, по занятости, расшифровал лишь недавно. Будучи единственным, кто в те же дни беседовал с Мариной Малич, должен заметить, что Глоцер, уже несколько раз публиковавший свои разговоры с Мариной, записал их достаточно верно; забавно, впрочем, что двусмысленность титула его книги, снабженной двумя авторскими именами: *Владимир Глоцер. Марина Дурново. Мой муж Даниил Хармс*, при желании позволяет сделать заключение, что сам Глоцер — тоже вдова Хармса. Еще забавнее, что в интересах справедливости мне приходится защищать Глоцера от Валерия Сажина — его же двойника (с точки зрения ущерба, который оба наносят обэриутоведению: Глоцер — сутяжничеством; Сажин, превзошедший в этом даже А. Александрова, — вызывающей и беспрецедентной в истории отечественной филологии безграмотностью своих хармсовских публикаций). В своей рецензии Сажин упрекает Глоцера за то, что тот якобы фальсифицирует истории, рассказанные вдовой Хармса, конструируя их по моделям хармсовских же рассказов (даже поездка Глоцера к ней в Венесуэлу восходит, как полагает рецензент, к детскому рассказу писателя о том, как мальчик Колька летал в Бразилию). Редактор многотомного собрания Хармса не в состоянии, очевидно, представить себе, что тот не только любил и взял в жены женщину, во многом с ним созвучную, но и та, его полюбив, прожив с ним восемь лет и сама будучи человеком нетривиальной судьбы — брошенная матерью сразу после рождения и в немыслимых условиях послереволюционной России получившая французское воспитание у своей бабушки, княгини Голицыной, — с ним должна была иметь известное сродство.

Год спустя после моего посещения сын увез слабеющую Марину в Америку, где она еще пять лет угасала, тоскуя по покойной жизни в теплой Венесуэле, и в январе 2002 г. в полном беспомоществе умерла в старческом доме.

После возвращения в 1987 г. из лагерей я обнаружил, что периодическая пресса переполнена дешевыми публикациями рассказов, а иногда и стихов Хармса. В роли публикаторов поочередно выступали два из трех злых негениев всех послеоэриутских времен и народов. Именно Александров положил начало подхваченному затем В. Глоцером безудержному и халтурному распечатыванию обэриутов, и если более эзотеричному Введенскому повезло больше, то Хармса тиражировали везде и всюду — в юмористическом разделе «Литературной газеты» под рубрикой «Рога и копыта», в «Библиотечке “Крокодила”», в провинциальных листках,

в сатирических журналах, создавая ему ложную репутацию комического писателя («Хармс — это тот, который писал, что Пушкин падал со стула?») — спросила меня расслабленным голосом редакторша телевизионной программы «Шестьсот секунд», когда я позвонил, чтобы выразить протест против заявления, на этот раз А. Невзорова, опять-таки, о том, что Хармс якобы был шизофреником; пикантно, что в юности воинственный телекомментатор, уклоняясь от армии, точно так же прикидывался сумасшедшим). А вскоре под редакцией Александрова вышел том Хармса под названием «Полет в небеса», который был ниже всякой критики⁷². Надо сказать, что еще в начале 80-х гг. мне позвонила Лидия Яковлевна Гинзбург, которой издательство «Советский писатель» послало этот том на внутреннюю рецензию. Она хотела знать мое мнение о редакторе и его работе, и я по сей день жалею, что уклонился от прямого ответа, не решившись дать им оценку, какой они заслуживали. Можно сказать, что подобно крейсеру «Аврора», издание это устарело еще до выхода в свет (однако по сей день перепечатывается несусветными тиражами), и жаль тратить на его критику время и бумагу, тем более что Ж.-Ф. Жаккар немедленно на него отозвался рецензией под названием «Полет без полета»; писали о нем и мы⁷³. Впоследствии Александров выпустил также сборник произведений обэриутов под названием «Ванна Архимеда», немногим лучший. Между тем это последнее название связано не только с одноименным стихотворением Хармса — весной 1929 г. задумывался сборник под тем же названием, подробное оглавление которого в записных книжках Хармса включает, наряду с именами обэриутов, и имена формалистов, в том числе Эйхенбаума, Шкловского и Тынянова (последние два, вместе с Кавериним, Добычиним и Олешей, фигурируют также в отделе прозы); по поводу этого сборника, не увидевшего света, сохранилось письмо В. А. Каверина — Л. Я. Гинзбург (*ЛСП*, т. 1, с. 29—30).

Что же касается первопечатника Глоцера, то он хоть и посидел в архивах, тем не менее не брезговал и «первыми публикациями» текстов, перепечатанных из наших зарубежных Собраний — честнее было бы писать «*моя первая публикация*». Достаточно сказать, что, печатая в «Новом мире» известнейшую «Элегию» Введенского, за двадцать лет до того опубликованную нами в дружественной Эстонии (см. примеч. 22), он, упоминая нашу публикацию как «ротапринтное издание» без выходных данных, текст при этом заимствовал из нашего американского издания, на него не ссылаясь вовсе⁷⁴. Эта публикация, подготовленная, конечно, ранее, появилась через три месяца после моего досрочного, предваряющего перестройку, освобождения из лагерей, на которое Глоцер, очевидно, не рассчитывал: упечен я

⁷² Даниил Хармс. Полет в небеса (см. примеч. 61).

⁷³ Жаккар Ж.-Ф. Полет без полета // Русская мысль. 1989. № 3781. 23 июня. (Литературное приложение № 8. С. XI); Кобринский А., Мейлах М. Неудачный спектакль // Литературное обозрение. 1990. № 9. С. 81—85; Кобринский А., Мейлах М. Даниил Хармс. К проблеме обэриутского текста // Вопросы литературы. 1990. № 6. С. 251—158 (специально о тексте пьесы «Елизавета Бам» в этом издании).

⁷⁴ Введенский А. «Элегия» / Публ. В. Глоцера // Новый мир. 1987. № 5. С. 213—214.

был в общей сложности на двенадцать лет, не говоря о поражении в правах, а вернулся через четыре⁷⁵.

В то самое время я познакомился с Ю. А. Андреевым, который заходил в Комарове к моему уже тяжелобольному отцу, — странным человеком, в списке занятий которого каждое слово надобно предварять греческим префиксом *para-*: паралитература, парамедицина... В то время он возглавлял редколлегию «Библиотеки поэта», в которой я предложил ему издать обэриутов. Времена, как сказано, были предперестроечные, и он согласился принять у меня заявку. Подготовленная мною антология «Поэты группы ОБЭРИУ» вышла в серии «Библиотека поэта» в 1994 г. (см. примеч. 55). Тексты стихотворений Хармса были заново исправлены В. Эрлем и мною заново прокомментированы; для раздела Введенского я использовал главным образом незадолго до того вышедшее издание «Гилеи» (к сожалению, я был сильно лимитирован все еще действовавшими ограничениями и требованиями, доставшимися в наследство от советского времени, например прямолинейно комментировать имена собственные, по поводу чего рецензент остроумно заметила, что их надо было предварять частицами «как бы» — «как бы Карл Маркс», «как бы профессор Ом»⁷⁶). Уже упоминалось, что для этой антологии впервые были собраны, с помощью Игоря Бахтерева, его поэтические произведения, многократно же издававшееся наследие Заболоцкого представлено в книге избранными обэриутскими стихотворениями. Разделы Олейникова (который формально никогда в ОБЭРИУ не входил) и Вагинова (хотя последнего можно считать обэриутом лишь условно, его творчество чрезвычайно важно в литературном контексте обэриутского движения) были подготовлены соответственно А. Олейниковым, сыном поэта, и Вл. Эрлем (впоследствии осуществившим несколько изданий и стихов, и прозы Вагинова). Вопреки политике «Библиотеки поэта» в отношении антологических изданий, в книгу вошел раздел разночтений и вариантов и вошли, конечно, примечания; тому предпослана статья, повествующая об истории ОБЭРИУ, с разделами о каждом из поэтов.

«Поэты группы ОБЭРИУ» — кажется, последний том «Библиотеки поэта», вышедший под грифом «Советский писатель» — название, которое издательство гордо пронесло сквозь перестройку. В тот период оно уже находилось в глубоком финансовом кризисе, и гранта, полученного мною от фонда Сороса, хватило на ничтожный тираж 3000 экземпляров, который был немедленно раскуплен; до Запада книга практически не дошла, да и в отечестве осталась почти незамеченной.

⁷⁵ См.: Мейлах М. К публикации «Элегии» Введенского в «Новом мире» // Русская мысль. 1989. № 3781.

⁷⁶ Колесов О. [=А. Герасимова]. Поэты группы ОБЭРИУ // Новое литературное обозрение. 1995. 15. С. 393—397.

Здесь надо заметить, что после смерти вдовы Введенского я продолжал поддерживать отношения с ее сыном Петей и его семьей. Но в конце 80-х или начале 90-х гг. умер и Петя, произошли какие-то квартирные размены, семья его эмигрировала, и я потерял связь и с нею, и со старшим сыном Галины Борисовны Борисом Викторовым, пасынком Введенского. Том «Библиотеки поэта» и переиздание американского издания Введенского для издательства «Гилея» я готовил в начале 90-х гг., когда права наследников уже истекли (в 1991 г.), а *copyright* принадлежал издательству «Ardis», у которого я получил разрешение. Памятуя об отношении семьи к памяти поэта, мне не могло прийти в голову, что долгожданная возможность издания его произведений в России (причем в труднейшее перестроечное время — двухтомник вышел в издательстве «Гилея» лишь благодаря энтузиазму Сергея Кудрявцева) может вызвать у нее какие-либо чувства, кроме радости. Каково же было мое удивление, когда я узнал, что В. Глоцер, о чьем неблагоприятном поведении в связи с «Элегией» уже шла речь, от имени одного из наследников, Б. Викторова, подал в суд на оба издательства, напечатавшие Введенского. Процесс против «Гилеи» он проиграл, так как двухтомник вышел до изменений в законе, продливших авторские права наследников репрессированных писателей на 50 лет (что, разумеется, следует всячески приветствовать, хотя в период подготовки изданий мы этого продления никак не могли предвидеть), а издательство «Советский писатель» обанкротилось.

В перестроечные годы эти издания выходили небольшими тиражами и были мгновенно раскуплены. Но если Хармс продолжает издаваться (к качеству этих изданий мы обратимся ниже), то переиздать ни двухтомник Введенского (что охотно сделала бы «Гилея»), ни «Поэтов группы ОБЭРИУ» с его стихами (в издательстве «Академический проект», выпускающем новые тома «Библиотеки поэта») нам уже больше десяти лет не удается по весьма непочтенной причине: все наши попытки встречают упорное сопротивление В. Глоцера. Войдя в доверие к Борису Викторову, он его абсурднейшим образом убедил, что мы вместе с издателями наживаемся за счет наследника, и смог получить от него доверенность на распоряжение авторскими правами; сам же Борис вести какие-либо переговоры отказывается. Нелепо считать, что издания такого поэта, как Введенский, печатающиеся небольшими тиражами, вообще могут быть коммерческими (что касается и Вл. Эрля, и меня, нашу многолетнюю работу мы делали, не помышляя ни о каких гонорарах, а, например, символический гонорар «Библиотеки поэта» был заведомо меньше, чем стоила перепечатка рукописи). Терроризируя издательства, Глоцер, несомненно, не столько стремится защитить интересы наследника, сколько заблокировать все, что делает кто-либо другой — совершенно очевидно, что интересы его он на деле как раз ущемляет, лишая его пусть не очень больших, но реалистичных сумм, которые издательства готовы ему выплачивать: на самом деле не Глоцер должен судиться с издательствами за гонорары Викторова, а Викторов — регулярно подавать в суд на Глоцера за «упущенную выгоду». Методы филолога-самоучки от юриспруденции — заламывать несусветные гонорары, которых издательства не могут себе

позволить, отказываться от переговоров и ставить требованием вмешательство в работу составителей.

И Введенский больше не выходит — так, например, за право переиздания текстов Введенского во втором тираже двухтомной антологии издательства «Ладомир» «...Сборище друзей, оставленных судьбою» (см. примеч. 4), где они занимают лишь небольшую часть объема (оставим сейчас в стороне вопрос о качестве этого издания), Глоцер, как сообщил главный редактор издательства Ю. Михайлов, запросил 10 000 долларов⁷⁷. Какую комиссию он получает, мы не знаем, Викторова же он катастрофически компрометирует — благодаря Глоцеру тот выглядит как человек, который, требуя через своего представителя непомерных гонораров, снова не допускает читателя к поэзии своего отчима, не печатавшегося в годы советской власти и ею замученного.

В результате 37 текстов Введенского были из книги изъяты с пояснением:

Когда настоящее издание было уже подготовлено к печати, выяснилось, что авторские права наследника А. И. Введенского представляет (по доверенности) В. И. Глоцер. К сожалению, предъявленные В. И. Глоцером условия на право публикации произведений А. И. Введенского оказались невозможными для выполнения их издательством.

Между тем научная задача настоящего издания и его конструкция таковы, что совершенное изъятие одного из персонажей книги разрушило бы не просто ее структуру, но и самый смысл.

Учитывая это, издательство сочло целесообразным пойти на компромисс.

Тексты А. И. Введенского из книги исключены, но их перечень (в той последовательности, как они были подготовлены к печати составителем) сохранен в оглавлении (см. Содержание). Вместе с тем мы сохраняем в неприкосновенности и воспроизводим весь комплекс примечаний, рассчитывая на то, что заинтересованный читатель книги найдет возможность обратиться к соответствующим текстам А. И. Введенского в двух репрезентативных ПСП и ПСС (т. е. наших изданиях. — М. М.)⁷⁸.

Что же, и нам в переиздании двухтомника поэта печатать, по примеру «Ладомира», одни примечания, а из второго издания «Библиотеки поэта» делать еще один полиграфический уникум, выпуская его с зияющей дырой на месте Введенского и пояснив, что сторона наследника потребовала больше денег, чем может заплатить издательство? При этом, что касается «Библиотеки поэта», тексты Введенского, которые не разрешают переиздавать Викторова и Глоцер, составляют лишь 11 процентов всех включенных в антологию текстов, так что за мои воображаемые грехи наследник «наказывает» не только своего отчима, но одновременно с ним и Д. Хармса, мало издававшегося И. Бахтерева, Н. Олейникова и К. Вагинова,

⁷⁷ Эта сумма названа в статье главного редактора «Ладомира» М. Михайлова: Книжное обозрение. № 13 (1815). 26 марта 2001 г. Там же — изложение истории вопроса.

⁷⁸ «...Сборище друзей, оставленных судьбою» (см. примеч. 4). Т. 1. С. 323.

на переиздание которых два других наследника — И. В. Бахтерева и А. Н. Олейников, разумеется, дали согласие! «Думаю, что поэты перевернутся в могилах (у кого есть могилы), — писал я Викторову, — а вместе с ними и Галина Борисовна, которая еще в нашу первую встречу в 60-х годах в меня поверила и дала мне *carte blanche* на любые издания, и надеюсь, я ее доверие оправдал. Ибо Вы и сейчас лишаете читательской аудитории поэтов, которые следовали своему призванию, не заботясь о гонорах, поскольку у них не было ни одного шанса увидеть свои стихи напечатанными при жизни».

В течение многих лет я терпеливо пытался получить у Бориса Викторова разрешение на переиздание обеих названных книг. Оба издательства действительно предлагали ему (но, кстати, отнюдь не мне, к тому же от своего потенциального гонорара я заранее отказался в пользу Викторова) неплохие гонорары, до которых его не допускает Глоцер. В ответ на мои многочисленные обращения Викторов неизменно отсылал и меня, и издательства — к Глоцеру, который немедленно парализовывал любую инициативу переиздания, отказываясь вести какие-либо переговоры. Более того, адвокату Российского авторского общества, к которому мы обратились с просьбой о посредничестве, Глоцер заявил, что Введенского не разрешает переиздавать Борис Викторов, что ставит последнего в чрезвычайно неловкое положение — как совместить это с тем, что Борис Викторов отвечает М. Мейлаху, что поручил решение всех вопросов Глоцеру? Можно ли уже из одного этого не заключить, что наследник участвует в посмертном удушении поэзии отчима? Стоит упомянуть, что участники прошлогодней Белградской конференции, посвященной столетию Введенского, единодушно подписали обращение к Борису Викторову, в котором просили его открыть путь к переизданию Введенского. Однако в своем ответе Викторов повторил те же бессмысленные доводы, что и в ответах на мои многочисленные призывы — мои издания он называет «пиратскими» и «мародерскими», «вынужденно втянувшими меня и моего представителя в череду нескончаемых судов». Но двухтомник Введенского — приходится повторить — не только готовился с разрешения покойной вдовы задолго до того, как был принят закон о продлении авторских прав, но и вышел до принятия этого закона⁷⁹.

При этом Викторов абсолютно не осведомлен о подлинной истории вопроса: он уже много лет твердит, что «многие рукописи, которые мы сохранили, легли в основу двухтомника». Хотя каждая найденная строка Введенского — бесценна, я все же вынужден внести ясность: корпус Введенского, составленный вошедшими в двухтомник 32 законченными произведениями (не считая двух десятков ранних стихотворений и фрагментов), сохранился в составе архива Хармса, спасенного Я. С. Друскиным во время ленинградской блокады. У вдовы же Введенского в Харькове, как уже говорилось, мною были обнаружены лишь три неизвестных до этого текста, из которых только один — заверченный (последнее сочинение поэта — «Где. Когда»), два других представляют собой небольшие отрывки (см. выше,

⁷⁹ Ср.: Мейлах М. Б. Геростраты XXI века // Московские новости. № 26. 08.07.2005.

добавим к этому неполный черновик «Элегии» и копии текстов нескольких стихотворений, известных из архива Друскина). Другими словами, харьковские находки составили от силы полтора процента дошедших до нас текстов поэта. Поэтому никак нельзя согласиться с Викторовым, что «о “взрослом” Введенском позволили говорить рукописи, сохраненные в многочисленных переездах во время войны его семьей, прежде всего — его матерью», которая, кстати, как я уже говорил, не только отдала мне эти немногие сохранившиеся произведения, чтобы их присоединить к гораздо более обширному архиву Друскина, но и всячески поощряла мою работу над изданием еще в те времена, когда Борис Викторov еще вообще ничего не знал о «взрослом» творчестве своего отчима; узнал же он о нем лишь из моего издания, подобно тому, как его мать и ее подруги, помнившие Введенского, впервые узнавали о его «взрослых» стихах от меня. Но, в отличие от матери, впрок это знание Викторову не пошло, если в этих стихах он увидел лишь способ выжимать деньги — парафразируя анекдот, хочется сказать и Викторову, и Глоцеру: «Господин учитель, это не Вы написали Евгения Онегина!» И если у наследника есть права юридические, то морального права вставать на пути Введенского к читателю у него нет, тем более что он не является единственным наследником — после смерти его единоутробного брата остались вдова и сын последнего: как же быть с их правами, о которых ни Викторov, ни Глоцер почему-то не говорят ни слова?

Ошибается Викторov и называя Глоцера «первым в нашей стране исследователем Хармса и других обэриутов»: приходится напомнить, что архивом Хармса, с которым Глоцер познакомился только в восьмидесятые годы (после того, как тот был передан в Публичную библиотеку), я занимаюсь с середины шестидесятых годов, и уже в 1967 г. мною была опубликована «Элегия» Введенского. Высказанное же Викторовым в мой адрес обвинение в «мародерстве» подобает как раз скорее тому, кто в свое время не постеснялся дословно перепечатать ту же «Элегию» из нашего американского издания без ссылки, пользуясь, как рассказано выше, тем, что я находился в лагерях. А именно — самому Глоцеру.

Должен заметить, что ничуть не отрицая прав Бориса Викторова, который, в детстве пережив бедствия, последовавшие за гибелью и арестом его отчима, потом немецкую оккупацию, потом всю жизнь проработав инженером высокого класса, к старости оказался в стесненных обстоятельствах на разоренной Украине, — при всем том я глубоко шокирован тем, что вопрос об издании стихов Введенского его представитель Глоцер ставит в зависимость, прежде всего, от денежных сумм, которые из этого можно выжать; однако внутренняя логика «борьбы за копейку» закономерно привела их к тому, что, словами Л. К. Чуковской о советских писателях-ренегатах, «им уже даже не надо денег, а только сраму». Боюсь, что подозрительность Викторова, вечные сомнения, что ему что-то недоплачено, имеет давние корни: просматривая сейчас мои старые записи о поездке в Харьков в шестидесятые годы, я нашел в них упоминание, что жена Бориса, прослышав о моем приезде, решила, что прибыл «аферист», вознамерившийся похитить оставшиеся в семье Введенского бумаги и документы поэта — и это еще тогда, когда поэзия

Введенского была практически никому, в том числе и ей самой, не известна! И если тогда мы дружно над этим посмеялись, то сегодняшние плоды такой подозрительности совсем не забавны.

И поскольку, несмотря на мои многочисленные просьбы, Борис Викторов, зомбированный Глоцером, который злоупотребляет его доверием, уклоняется от принятия решений, — я на него самого возлагаю ответственность за то, что теперь, когда все сделано, чтобы стихи Введенского выходили, поэт остается почти таким же замолчанным, как в годы режима, который его не печатал, арестовывал и в конце концов уничтожил, а его творчество служит игрушкой для удовлетворения чужих амбиций; сам же Борис, если не одумается, разделит, вместе с Глоцером, славу палачей Введенского или «Нюрочки» — А. С. Ивантер, прозванной Друскиным «Геростратом двадцатого века» за то, что, как я уже рассказывал, она после ареста поэта сожгла его рукописи. Вето же на переиздание Введенского заканчивается в 2024 г. — остается побольше стоять на голове, заниматься спортом и принимать пищевые добавки либо вспоминать анекдот о Ходже Насреддине, побившемся о заклад, что за десять лет он выучит говорить осла.

Итак, печатать Введенского опять, как и в годы советской власти, стало невозможно, и Сергей Кудрявцев предложил мне подготовить для «Гилеи» том избранной поэзии Хармса, озаглавленный цитатой из его стихотворения — «Дней катыбр» (см. примеч. 19). В то время я жил уже за границей — корректуру книги я держал в Риме, а вышла она, когда я находился в Южной Америке, куда Кудрявцев приезжал ко мне в гости, и в память о своем визите указал на титульном листе место издания — «Кайенна — Москва». Что же касается прозы Хармса, то если в восьмидесятые годы ее без удержу распечатывали по юмористическим журналам, то в постперестроечную эпоху отдельных ее изданий, одно хуже другого, стало не счесть.

Здесь надо сказать несколько слов о том, почему это стало возможно, шире — о дальнейшей судьбе архива Хармса.

К архивам своих друзей Друскин относился благоговейно: возил их с собой в эвакуацию, а летом, уезжая на дачу в Царское Село, всегда брал с собой. Давая мне рукописи домой для работы, он настаивал, чтобы от него я ехал прямо к себе, никуда не заходя (что, каюсь, я соблюдал не всегда), и звонил мне, чтобы в этом убедиться. Но со временем Яков Семенович стал задумываться о том, куда передать эти бесценные для него бумаги. Едва ли не под влиянием блоковских строк он поначалу избрал Пушкинский Дом и даже вел по этому поводу разговоры с Коробочкой-Муратовой, но я, зная, что в рукописном отделе этого института архивов не разбирают годами, а разобрав, никому не дают с ними работать под предлогом приоритетов на публикацию собственных материалов, этому воспротивился и обратился к Валерию Сажину из Отдела рукописей Публичной библиотеки, известной, напротив, своим демократизмом. После того как отдел изъявил желание эти материалы принять, мне удалось убедить Якова Семеновича иметь

дело не с Пушкинским Домом (которому, чтобы отделаться от интриганки Муравовой, он коварно передал мало кого интересующую «детскую», то есть связанную с произведениями для детей, часть архива), — а с Публичкой, но последнее, *mea culpa*, оказалось хуже первого. На архив, как мухи на мед, нажились все, кому не лень и, превратив читальный зал рукописного отдела в средневековый скрипторий, в очередной раз переписывали с рукописей уже изданные тексты и потом, страшась сослаться на наши западные издания, выдавали себя за великих русских первопечатников. Но более всех в роли «безответственного редактора» Хармса преуспел сам Сажин (с Введенским ему не повезло — железная рука Глоцера вырвала тексты из сажинского сборника, что само по себе безобразно, но как тут не вспомнить поговорку о дубинке...).

Итак, посыпались книги, которые нет нужды перечислять, одинаково неряшливые и безобразные (за вычетом тома прозы «Меня называют капуцином» (М., 1993), подготовленного Анной Герасимовой, где большинство текстов все же напечатано по машинописям Вл. Эрля, но и эта книга испорчена бездарными иллюстрациями); дело доходило до включения в авторские издания Хармса современных доморощенных апокрифических текстов (в этой связи приходится упомянуть и книгу С. Шишмана — собрание параобэриутских анекдотов: требуется специальная работа, чтобы отделить пшеницу от плевел⁸⁰). В конце концов не выдержал и Сажин, оказавшийся в научной изоляции с тех пор, как в эпоху перестройки возникли тревожащие разговоры о его неблагоприятном поведении в брежневскую эпоху (прискорбные факты, которые он, несмотря на вполне благожелательные обращения к нему коллег⁸¹, не считал нужным ни признать, ни опровергнуть). Начав с замысла издать нечто вроде факсимильного издания-каталога рукописей Хармса, он, в конце концов, выпустил «Полное собрание сочинений»⁸², которое трудно определить иначе, чем филологическая катастрофа, нанесшая и писателю, и хармсоведению труднопоправимый ущерб. Это нагромождение текстов было на этот раз довольно адекватно оценено Глоцером в рецензии, озаглавленной «*Не то, не так, не там...*»⁸³.

От рецензирования этого издания я долго воздерживался, потому что по количеству в нем всевозможных ошибок, удручающих несообразностей и вызывающих нелепостей оно, несомненно, заслуживает занесения в Книгу Гиннеса, и по закону

⁸⁰ *Шишман С.* Несколько веселых и грустных историй о Данииле Хармсе и его друзьях. Л., 1991.

⁸¹ «В. Н. Сажину страницы “Тыняновского сборника” предлагались для иной темы», — заметила М. Чудакова, публикуя (в последний раз) его заметки в разделе «Филологические мемуары» Тыняновского сборника. — Тыняновский сборник. Вып. 10 (см. примеч. 56). С. 648.

⁸² *Хармс Д.* Полн. собр. соч. / Вступит. статья, сост., подгот. текста и примеч. В. Н. Сажина. Т. 1—6. СПб.: Академический проект, 1997—2002.

⁸³ *Глоцер В. И.* Не то, не так, не там...: К выходу в свет двух томов Полного собрания сочинений Д. Хармса // Литературная газета. 1997. 17 сентября. № 38.

Архимеда (любимого персонажа Хармса) и его ванны, объем полновесной рецензии оказался бы равен объему самого шеститомного издания. Однако, сочтя в конце концов за благо уделить этой скучнейшей работе немного времени, рецензию, хотя и далеко не исчерпывающую, я все же недавно опубликовал⁸⁴. Но и данный наш обзор, и без того неполный, окажется еще менее полным, если не рассказать о предпосылках и реализации этого плачевного издания. Сразу замечу, что тот же мусор Сажин протитражировал в обоих вариантах двухтомника издательства «Ладомир» «...Сборище друзей, оставленных судьбою» (М., 1998; 2000) и в «Собрании сочинений в 3-х томах», выпущенном, по иронии судьбы, в издательстве «Азбука» (СПб., 2000), наконец, в двух более чем тысячестраничных изданиях «Цирка Шардам» (СПб.: Кристалл, 1999 и 2001), плюс новейшее «Малое собрание сочинений» в той же «Азбуке» (2003), продающееся по цене от 900 до 1500 рублей, — вот уже пять издательских монстров, тринадцать томов общим тиражом под полсотни тысяч экземпляров (в «Сборище» тираж не указан) — трудно допустить, чтобы эта конвейерно-полиграфическая индустрия не носила откровенно коммерческого характера: *Вот какие большие огурцы продают теперь в магазинах!* Трудно себе представить, и что иными, а не коммерческими соображениями обусловлено включение в Собрание интимных стихов и записей Хармса, отнюдь не предназначавшихся для печати (так что после издания «Записных книжек» главной темой хармсоведения стали сексуальные предилекции поэта — Интернет уже наполнен рассуждениями о том, предпочитал ли он *sunnilingus*'у *fellatio* или наоборот). Тот же упрек в смаковании и удручающе примитивном толковании эротических записей можно обратить Д. Токареву, автору книги «Курс на худшее» (см. ниже и примеч. 96). Примечательно, что в своей подробнейшей «Хронике жизни и творчества Даниила Хармса» А. Крусанов воздержался от включения в «Хронику» «фактов интимной жизни, содержащихся в записных книжках» (см. ниже, примеч. 86).

Но обратимся к проблемам собственно филологическим. Не будем возвращаться к уже рассмотренному тем же Глоцером построению томов, хаотическому и внелогическому, превращающему издание в какую-то свалку. Еще хуже, что Сажин, не владея даже основами текстологии и редактурой поэтических текстов, механически воспроизводит бесчисленные орфографические ошибки хармсовских рукописей. Здесь нужно сделать небольшое отступление отчасти теоретического характера.

Прежде всего, я хотел бы заметить, что мое собственное отношение к орфографическому творчеству поверяется не только любовью и интересом к русскому заумному футуризму, но и тем, например, что одному из своих корреспондентов я в течение тридцати лет пишу еженедельные письма, пользуясь фонетической орфографией. Но, как написал мне однажды по иному поводу Л. Н. Гумилев (речь

⁸⁴ Мейлах М. Б. Трансцендентный беф-буп для имманентных брудесс // Критическая масса. 2004. № 1. С. 135—141. См. ниже в этой книге.

шла о предыстории псевдонима Ахматовой), — из ономастики (resp. орфографии) «тоже не надо делать чепуху».

Друзья Хармса прекрасно знали, что тот, как выражался Друскин, по-русски писал «не шибко грамотно», по поводу чего над ним подшучивали (что, по-видимому, и спровоцировало известную запись: «На замечание: “Вы написали с ошибкой”, — ответствуй: “Так всегда выглядит в моем написании”»); по воспоминаниям В. Эрля, Г. Гор ему рассказывал, что Добычин (оказавшийся, т. о., строгим пуристом) отказался знакомиться с Хармсом, увидев его характерное написание *одел* (вместо *надел*). И наша аргументация отнюдь не сводится, как представляет ее А. Кобринский, к наивному утверждению, что Хармс «не получил никакого высшего образования, не говоря уже о филологическом»⁸⁵: чтобы грамотно писать *морковь* или *собака*, высшего образования не требуется. Однако на бытовом уровне действительно возможно очень простое (хотя и не исчерпывающее) объяснение: почему-то никто не принимает во внимание, что в годы, когда закладываются навыки правописания, Хармс учился в Петришуле (Немецкое училище Св. Петра), ориентированном, прежде всего, на грамотность немецкую, в двенадцатилетнем возрасте пережил чудовищную орфографическую реформу, дальнейшее его школьное образование протекало с перерывами, а заканчивал он 2-ю Детскосельскую единую трудовую школу (директором которой была его тетка Нат. Ив. Колюбакина) в послереволюционные годы, когда, вслед за реформой, требования в отношении грамотности были минимизированы. Несмотря на то что к книгам он пристрастился в пятилетнем возрасте (из писем матери можно, однако, заключить, что читают ему, а не он сам), а в шестилетнем, по наблюдениям матери, «развит», «прекрасно занимается» и много и «очень грамотно пишет» (очевидно, с поправкой на возраст), — спустя год мать замечает, что «единственно, в чем он слаб», — это чтение⁸⁶. Хармс, несомненно, просто принадлежал к числу людей аграрных — в бытовых своих записях делает те же ошибки, что и в литературных произведениях, зато теперь вокруг «хармсовской орфографии» (точнее — какографии), не имеющей никакого отношения к опытам фонетического письма в духе Ильи Зданевича, строятся глубокомысленные теории, представляющие ее как прием авангардной поэтики.

Здесь не место обсуждать в подробностях проблемы хармсовских орфографических девиаций, серьезно обсуждавшихся М. Шапиром и А. Кобринским⁸⁷.

⁸⁵ Кобринский А. «Без грамматической ошибки...»? Орфографический сдвиг в текстах Даниила Хармса // *Его же*. Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда. М.: МКЛ № 1310, 2000. Т. 2. С. 162.

⁸⁶ Крусанов А. Хроника жизни и творчества Даниила Хармса // *Даниил Хармс*. Случаи и вещи. СПб.: *Vita Nova*, 2004 (Письма Нат. И. Колюбакиной И. П. Ювачеву 18 октября, 1 ноября 1910 г., 5—15 июля 1912 г., 28 мая 1914 г.).

⁸⁷ Шапир М. Между грамматикой и поэтикой (О новом подходе к изданию Даниила Хармса) // Вопросы литературы. 1994. № 3. С. 328—332; Кобринский А. «Без грамматической ошибки...»? С. 161—188; Кобринский А. Несколько соображений по поводу особенностей

Замечу лишь, что никто, конечно, не спорит, что есть немало случаев, когда девиации носят сознательный характер (и мы в таких случаях тщательно соблюдали в наших изданиях авторское написание) — это различные варианты дополнительной семантизации текста, каламбур и «игра слов» и т. п. (из примеров, приведенных Кобринским — «немцев с ангелами прерывания»). Бесспорный характер носят и деформирующие написание с целью стилизации просторечия (реплики Мамаши из «Елизаветы Бам»), акцента, дефектов речи — прием «авторской транскрипции» в литературе, и не только авангардной, далеко не новый, а что касается озаумливающих сдвигов, внутреннего склонения, создания обесмысливающих рядов, о которых мы не раз писали⁸⁸, то такие случаи к области орфографии вообще не относятся. Упомянем также стилизованное (?) фонетическое письмо — «характера простова», «рифмующееся» с «— Приехали. Застава», или деформации типа «вынуть руки из пиццедота / легче сделать вообще чевото» — эта рифма, несомненно, закреплена автором графически (кстати сказать, рифмы служили надежным инструментом верификации графики в средневековой рукописной традиции, а в английской и французской классической поэзии, притом что в обоих языках произношение далеко ушло от графики, фонетические рифмы не допускались — требовалось и графическое соответствие). Сюда же относится и «Скавка» (написание, продублированное в тексте, где оно также закреплено рифмой), всевозможные «кюхаркю» и т. п. Заметим также, что большинство приводимых Кобринским примеров относятся к ранним, чинарским стихам с их повышенным «коэффициентом неупорядоченности».

Трудно, однако, согласиться с доводами А. Кобринского, считающего, что если слово встречается в хармсовских текстах в двух написаниях, правильном и неправильном (например, «комары» и «камары»), то значит, автор знает, как это слово пишется, и нарушает орфографию сознательно. Как раз наоборот: подавляющее большинство орфографических ошибок Хармса связано с простейшим случаем безударных гласных — областью, где люди, не получившие систематического школьного образования или аграфичные (а Хармс был и тем, и другим), выбирают написание наугад, то есть пишут «то так, то сяк», и искать здесь авангардную поэтику (за вычетом несчастных особых случаев) довольно комично; комично и сохранять, как это делает Сажин, аграфию Хармса только в стихах, приводя его прозаические тексты (часто в пределах одного и того же произведения) в соответствии с нормативной орфографией. Цитированные же слова Хармса «Так всегда выглядит в моем написании» — это *bonne mine au mauvais jeu*: в том-то и дело,

обэриутской пунктуации // Тыняновский сборник. Вып. 11 (см. примеч. 52). Представляется, что любые «соображения» по поводу тех или иных фрагментов, не обеспеченные тотальной проработкой рукописей, при которой с неизбежностью выявляется несистемный раг excellence характер пунктуации в стихах Введенского 30-х гг., рискуют быть необидительными.

⁸⁸ Мейлах М. Б. Обэриуты и заумь // Заумный футуризм и дадаизм в европейской культуре. Тренто, 1991. С. 360—375.

что не всегда. Трудность «орфографической проблемы» как раз состоит в необходимости отличать системные случаи орфографических неправильностей от случайных, а поскольку критерии тут могут быть достаточно зыбкими, мы в наших изданиях придерживались принципа сохранения только очевидных (с сознательной деформацией слова) либо мотивированных ненормативных написаний, если эта мотивировка сколько-нибудь просматривается. Переполняющих же сажинское издание эдиционных монстров — варварских написаний и тошнотворных анаколуфов — в нашей рецензии приведено достаточно, чтобы утомлять ими читателя; там же не меньше примеров дичайших комментариев.

Как сказано в той же рецензии, ««подобающие уроки», которые Сажин рекомендует извлечь из своего издания “в ракурсе новых подходов в текстологии XX века” (IV, 276), которые лет шестьдесят назад имели все шансы стать, наравне с марровским “новым учением о языке” или с новым лысенковским учением о наследовании приобретенных признаков, передовой государственной текстологической доктриной, — столь же очевидны, сколь и неутешительны: людям, ни в какой степени не подготовленным для такого сложного и ответственного дела, браться за него не стоит».

Объем этих заметок не позволяет нам углубиться в историю научного исследования ОБЭРИУ — последнего направления русского литературного авангарда. Прошло уже около сорока лет со времени первых публикаций Введенского и Хармса и последовавших за ними первых статей, печатавшихся, с конца шестидесятых годов, в Польше, Чехословакии, Англии, Италии. Любопытно, что первые статьи об обэриутах — Б. Улановской, Б. Ванталова, П. Неслухова (Б. Останина), Б. Констриктора, С. Сигея — ходили в самиздате (что редкость для литературоведческих работ) и часть их так и осталась неопубликованной; некоторые материалы печатались в редактировавшемся С. Сигеем в Ейске самиздатском журнале «Транспонанс». За пятнадцать—двадцать лет со времени выхода сборников Введенского и Хармса о них написано огромное количество статей и несколько монографий — чинарско-обэриутологические исследования Ж.-Ф. Жаккара, который отправляется главным образом от «философских» сочинений Хармса и его окружения, рассматриваемых им на широком фоне русского и отчасти европейского авангарда⁸⁹, и А. Кобринского⁹⁰, хармсоведческие — Т. Гроба⁹¹, М. Ямпольского (попытка реконструкции экзистенциальных основ хармсовского творчества)⁹²,

⁸⁹ *Jaccard J.-Ph.* Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe. Bern: Peter Lang, 1991 (Slavica Helvetica, 39). Русский перевод: см. примеч. 13.

⁹⁰ *Кобринский А.* Поэтика «ОБЭРИУ» в контексте русского литературного авангарда (см. примеч. 85 [3-е изд. СПб., 2013]).

⁹¹ *Grob Th.* Daniil Charms' unkindliche Kindlichkeit. Ein literarisches Paradigma der Spätavantgarde im Kontext der russischen Moderne. Bern; Berlin: Peter Lang, 1994 (Slavica Helvetica. Bd. 45).

⁹² *Ямпольский М.* Беспмятство как исток: Читая Хармса. М., 1998.

Н. В. Гладких⁹³ и Д. Токарева⁹⁴ (последняя — по преимуществу компаративистская и, как и труды М. Золотоносова, заражена психоанализмом). Вместе с тем эти книги в большой мере отражают пристрастия авторов и несут выраженную печать их субъективного подхода⁹⁵.

Продолжая наш короткий и заведомо неполный обзор, упомянем заслуживающий внимания сборник статей под редакцией Н. Корнуэлла *Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd*, изданный в Англии в 1991 г. Раздел «ОБЭРИУ, Обэриуты» есть в вышедшем в 2000 г. в Москве сборнике трудов «Поэзия и живопись», посвященном памяти Н. И. Харджиева⁹⁶. Интересны рассыпанные по малодоступным изданиям труды С. Сигея, исследующего, главным образом, усвоение обэриутами наследия русского заумного футуризма (см. выше, а также примеч. 9 и 65); нельзя не упомянуть работы Т. Никольской, А. Никитаева, А. Устинова, а недавно я познакомился с талантливыми исследованиями поэтики Введенского молодого саратовского ученого А. Рымаря. Добавим, что Бронислав Яковлевич защитил в Нью-Йоркском университете диссертацию о Хармсе, а Ю. Хейнонен, в Хельсинкском университете, — диссертацию «“Это” и “то” в повести “Старуха” Даниила Хармса»⁹⁷. Несколько диссертаций написано о Введенском — в Московском университете С. Г. Павловым («Поэтический мир А. И. Введенского. Лингвостилистический аспект») и А. В. Десятовой («Лингвистический эксперимент в поэтическом тексте. На материале поэзии А. Введенского»), а в Петербурге Ю. Валиевой, опубликовавшей также несколько работ о гностических мотивах в творчестве Введенского, однако ее интерпретации представляются нам натянутыми. Не миновал обэриутов и Л. Кацис, чьи немногие содержательные наблюдения тонут в бесформенном хаосе его трудов. Силами энтузиастов созданы посвященные Введенскому и Хармсу и обэриутам интернетные сайты. Чрезвычайно отраднo, что к обэриутам обращаются не только «кадровые специалисты», но и самые разные ученые (среди них упомянем Н. А. Богомолова, А. А. Добрицына, Вяч. Вс. Иванова, М. Йовановича, М. Нумано, исследователя, первым в Японии написавшего о Хармсе, и его коллегу И. Камэяма, Г. А. Левинтона, О. А. Лекманова, Ж. Нива, О. Ронена, Е. В. Падучеву, П. Пессонена, покойную

⁹³ Рабочий вариант книги Н. В. Гладких «Проза Даниила Хармса: Вопросы эстетики и поэтики» доступен в интернетной версии (<http://gladkeeh.boom.ru/Kharms.htm>). Там же — автореферат диссертации «Эстетика и поэтика прозы Д. И. Хармса», защищенной в Томске в 2000 г.

⁹⁴ Токарев Д. Курс на худшее: Абсурд как категория текста у Д. Хармса и С. Беккета. М.: Литературное обозрение, 2002. См. содержательную рецензию Н. В. Гладких. «Курс на худшее»: Писатель и исследователь // «Странная» поэзия и «странная» проза: Филологический сборник, посвящ. 100-летию со дня рожд. Н. А. Заболоцкого (Новейшие исследования русской культуры. Вып. 3). М.: Пятая страна, 2003. С. 350—361.

⁹⁵ Daniil Kharms and the Poetics of the Absurd. Essays and Materials / Ed. by Neil Cornwell. London: Macmillan — SSEES, 1991.

⁹⁶ Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева (см. примеч. 52).

⁹⁷ Диссертация издана: *Slavica Helsingiensia* 22. Helsinki. 2003 (доступен также ее электронный вариант).

С. В. Полякову, Ж. де Пруаяр, О. Г. и И. И. Ревзиных, И. П. Смирнова, Т. В. Цивьян, Е. Фарыно, Л. С. Флейшмана, А. Хансен-Лёве).

Стоит иметь в виду, что обэриутоведение — наука молодая, и сделать в ней предстоит больше, чем сделано — к обэриутоведению в тем большей мере могут быть отнесены задачи, сформулированные в свое время В. Н. Топоровым в отношении ахматоведения:

1. *Подготовка критического текста собрания сочинений* (на сегодняшний день такая задача стоит прежде всего в отношении прозы Хармса. — М. М.);
2. *Исследование биографий писателей, но не только в узко-эмпирическом плане, но и как реконструкция тех «жизненных структур» поэта, которые воплощены в его текстах, соотнесены друг с другом и позволяют говорить о двусторонней зависимости между ними, об их «взаимопереводимости»* (заслуживает, например, всяческого внимания реконструкция и анализ поведенческих моделей обэриутов, в частности, Хармса, элементы каких-либо многократно зафиксированы в его собственных записях и в воспоминаниях современников⁹⁸);
3. *Исследование структуры текста*;
4. *Построение историко-литературной (может быть, и потенциально-теоретической «перспективы» их творчества)*⁹⁹.

Последние два аспекта составляют предмет изучения чинарско-обэриутской поэтики в синхроническом и диахроническом планах, что требует пристального исследования ее эволюции от заумно-чинарских истоков через ОБЭРИУ к зрелому творчеству писателей. Здесь должны быть изучены и интерпретированы связи обэриутов и их творчества с наследием Хлебникова и русского футуризма, с выдающимися мастерами русского художественного авангарда, с которыми они были тесно связаны, с их философскими и художественными концепциями¹⁰⁰, а также с философскими построениями мыслителей ближайшего окружения — Друскина

⁹⁸ Типичный пример — описание И. М. Синельниковым поэтического вечера в Доме учителя (Юсуповском дворце): «Вдруг в зал входят Хармс и Введенский. На них вместо шляп что-то вроде красных абажуров. На щеках — черные фестоны. Они проходят к столу, за которым сидят участники вечера, и ложатся на ковер. Лежат и слушают, иногда даже аплодируют» — Цит. по: *Заболоцкий Н. А.* «Огонь, мерцающий в сосуде...» (см. примеч. 8). С. 101. Ср. там же: «В Союзе поэтов их всерьез не принимали. Этому способствовали не только заумность стихов, но и их довольно странное поведение», в котором видели подражание поведению футуристов.

⁹⁹ *Топоров В. Н.* Об одном письме к Анне Ахматовой // Ахматовский сборник. Париж, 1989. С. 16—17.

¹⁰⁰ Снова отошлем к работам С. Сигея (см. выше, а также примеч. 9 и 65). Мы, с нашей стороны, затрагивали эти вопросы в статьях: *Мейлах М. Б.* ОБЭРИУ: диалог постфутуризма с традицией // *Русский авангард в контексте европейской культуры.* М., 1991. С. 140—145; *Мейлах М. Б.* Обэриуты и живопись (заметки к теме) // Шестые Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; М., 1992. Более обширная наша работа «Малевич и обэриуты» издана в сборнике, вышедшем ограниченным тиражом: *Русский авангард в кругу европейской культуры.* М.: Радикс, 1994. С. 324—358. (См. также с. 501—524 в этой книге.)

и Липавского¹⁰¹, шире — с контекстом литературно-художественной и интеллектуальной жизни 20—30-х гг., допускавшей, например, сосуществование в рамках ОБЭРИУ Введенского и Вагинова, но с последующим отторжением Заболоцкого, тяготевшего к своего рода натурфилософскому рационализму.

Необходимо упомянуть составлявшиеся уже с начала 80-х гг. российскими и западными исследователями (Ж.-Ф. Жаккаром, Р. Джакуинтой) библиографии, учитывавшие публикации, исследования и мемуаристику. Библиография Введенского, составленная в 1993 г. В. Эрлем (совместно с С. Николаевым и М. Мейлахом), включала 341 позицию (*ПСИ*, т. 2, с. 236—258 и 261—264) — **сейчас она значительно возросла**: обэриутская библиография в книге Кобринского (2000 г., см. примеч. 85) насчитывает 639 работ, а в уникальной подробнейшей хармсоведческой и обэриутоведческой библиографии, напечатанной в 1991 г. во французском издании диссертации Ж.-Ф. Жаккара, их 1012¹⁰² (в русском переводе книги она, к сожалению, не воспроизводится). Довольно подробные библиографии можно сегодня найти на тех же интернетных сайтах.

Состоялось несколько обэриутоведческих конференций — в 1991 г. в Москве под эгидой журнала «Театр», посвятившего затем «культурному пространству ОБЭРИУ» специальный номер (1991, № 11), потом дважды — «Обэриутские чтения» при филологическом факультете Московского университета¹⁰³. В апреле 2004 г. в Петербурге была проведена международная конференция, приуроченная к столетию со дня рождения Введенского, за которой последовало издание ее трудов (см. примеч. 13), другая, посвященная тому же событию и организованная при содействии издательства «Гилея», выпустившего ее доклады (ценное приложение к сборнику составляет «Хроника жизни и творчества Александра Введенского»), состоялась в сентябре того же года в Белграде¹⁰⁴, а годом позже в обоих городах прошли конференции в честь столетия Хармса¹⁰⁵; среди прочего, конференции эти примечательны тем, что свидетельствуют о притоке в «обэриутоведение» талантливой молодежи. Тут же отметим и менее формальные акции: в Петербурге — Хармсиздата (Хармс-фестивали, сопровождающиеся перформансами, карнавальными шествиями, выставками и печатными изданиями¹⁰⁶); в Нью-Йорке — спектакли, выступления и публикации

¹⁰¹ В отношении, главным образом, последнего многое уже сделано в этом направлении в указанных выше трудах, в особенности в исследованиях Жаккара и Кобринского.

¹⁰² *Jaccard J.-Ph. Daniil Harms et la fin de l'avant-garde russe* (см. примеч. 13 и 91). С. 505—584.

¹⁰³ Литературное обозрение. 1994. № 9—10.

¹⁰⁴ Материалы Международной конференции «Александр Введенский в кругу мирового авангарда. К 100-летию со дня рождения поэта». М.: Гилея, 2005. Столетие Введенского отмечалось, кроме того, в петербургском пресс-центре ИТАР-ТАСС при участии международного «Чаплин-клуба» и Александра Олейникова, сына поэта.

¹⁰⁵ «Столетие Даниила Хармса в Санкт-Петербурге». Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения Д. Хармса. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004.

¹⁰⁶ Хармсиздат представляет. Сборник материалов (Исследования. Эссе. Воспоминания. Каталог выставки. Библиография). СПб., 1995; Хармсиздат представляет. Авангардное поведение. СПб., 1998.

под эгидой Е. Осташевского и М. Янкелевича, рассылающего по Интернету *Harms News* (в частности, были инсценированы «Лапа», «История Сыгр Аппр» и «Мысли о Рае» Хармса). Зимой 2004 г. в петербургском Русском музее (при участии кельнского музея Людвиг) проходила выставка «Русский ДАДА, ОБЭРИУ-Вох, литконструктивизм, ленинградский литературный андерграунд»). Особо упомянем серию литографированных, в футуристической традиции, книжечек с текстами Хармса, которые на протяжении многих лет выпускает ограниченными тиражами петербургский художник М. Карасик — масштабная брюссельская выставка «Russian Book Art 1904—2005», проходящая в рамках фестиваля «Европалия», «воздавая должное памяти Хармса, представила 20 самодельных книг, которые уже находятся в крупных публичных библиотеках Европы и Америки». В начале 2006 г., к столетию Хармса, издательство «Запасный Выход» выпустило большую книгу-альбом Хармса, иллюстрированную А. Бильжо¹⁰⁷; презентация альбома в Центре имени Вс. Мейерхольда превратилась в праздник в честь того же столетия.

И в России, и на Западе драматические произведения и Введенского, и Хармса ставились на сцене множество раз. Еще в середине шестидесятых годов, во время гастролей в Ленинграде Королевского шекспировского театра, я рассказывал о драматургии обэриутов знаменитому Полу Скофилду, который ею как будто очень заинтересовался, но тогда еще не существовало ни изданий, ни тем более переводов, и разговор наш ни к чему не привел. Первая, спустя сорок лет после знаменитого обэриутского спектакля на сцене Дома печати, маленькая обэриутская постановка осуществлена была в конце, кажется, 60-х гг. силами студентов ленинградского Театрального института, инсценировавших несколько изданных к тому времени хармсовских стихотворений, среди них — «Архитектор» и «Окно»; ее пришли посмотреть Я. С. Друскин, ради этого нарушивший свое затворничество, и вдова Заболоцкого. Начиная с 1982 г. серию обэриутских спектаклей, основанных на пьесах и текстах Хармса, потом и Введенского, поставил в московском театре «Эрмитаж» М. Левитин, однако мне эти спектакли казались одномерными и сужающими значение обэриутских текстов до развлекательно-комических. В 1990 г. тот же театр провел в Москве фестиваль «ОБЭРИУ в Эрмитаже», на котором, кроме того, были показаны спектакли недавно созданной студии при МХАТ «Человек» («Елизавета Бам на Елке у Ивановых») и двух немецких театров — Зан-Полло из Западного Берлина («Глицериновый отец, или Мы не селедки») и театра «Под крышей» из ГДР, впервые после 1928 г. показавшего «Елизавету Бам». В том же году мы увидели феноменальную «Елизавету Бам» Хаима Левана, представленную, вместе с инсценированными фрагментами текстов Введенского, на «Обэриутских днях в Амстердаме»¹⁰⁸. Интересно, что в Голландии традиция продолжает поддерживаться, как это видно из газетного отчета о Екатеринбургском фестивале

¹⁰⁷ «Д. И. Хармс — СТО». М.: Запасный Выход, 2006. Иллюстрации А. Бильжо.

¹⁰⁸ См.: De Groene Vijeneter. 1990. № 14; *Мейлах М. Б.* Обэриуты в Амстердаме // Вопросы литературы. 1990, август. С. 36—38.

современного искусства Нидерландов, кульминацию которого составили выступления группы *Dalgoo* с проектом «Новая анатомия» на основе текстов Хармса¹⁰⁹. Всяческого внимания заслуживали цюрихская постановка «Елки у Ивановых» (1993) и особенно недавний опыт сценического воплощения этой пьесы в Реймсе (пьеса ставилась и другими театрами во Франции и в Петербурге). В 1997 г. спектакль по текстам обэриутов под названием «Люди вышли из дому...» шел в парижском театре «Одеон»¹¹⁰ (см. ниже), а в ноябре 2005 г. в парижском же «Просцениуме» шла пьеса с сомнительным названием «Даниил Хармс. Юмор того, кого уничтожил Сталин». Помимо документальных фильмов о Хармсе, по мотивам его произведений снято несколько игровых фильмов: «Случай Хармса» сербского режиссера Слободана Песича (1988) и недавно — «Третье февраля, или Золотые сердца» Натальи Митрошиной (первый был недавно показан, в присутствии режиссера, отвечавшего на вопросы зрителей, на конференции, посвященной столетию Хармса, в Белграде в декабре 2005 г.; последнего, судя по тому, что мне приходилось о нем читать, от духа Хармса, кажется, весьма далекого, мне видеть не довелось). Еще один короткометражный французский фильм создан по упоминавшемуся рассказу Хармса «Мальтониус Ольбрен», и такое же название носит, как ни странно, некое произведение в жанре поп- или рок-музыки, на которое я случайно натолкнулся в Интернете. Тексты Хармса, о чьем несостоявшемся сотрудничестве с Шостаковичем в начале 30-х гг. писала Т. Левая¹¹¹, использовали в своих сочинениях композиторы Сергей Слонимский, Борис Тищенко и Виктор Суслин. Но когда я предложил Слонимскому положить на музыку «Потец» Введенского, он мне ответил: «Зачем писать музыку на эту вещь — это уже музыка...» Серия литературно-музыкальных вечеров, посвященных Хармсу, прошла осенью 2003 г. в Германии (в частности, во Франкфурте во время Книжной ярмарки), а в России, с легкой руки Галича, песни на стихи Хармса распевают бесчисленные барды.

Что касается переводов Введенского и Хармса на европейские языки, со времени первых польских и чешских переводов, восходящих к концу шестидесятих годов, потом прискорбных опытов Дж. Гибiana, в этой области достигнуты большие успехи (Хармс сегодня переведен на множество языков, включая ирландский и баскский). Это, прежде всего, изданные двумя томами, еще в 80-е гг., превосходные немецкие переводы П. Урбана, охватывающие едва ли не весь корпус прозы Хармса — любопытно, что многие тексты, переведенные по предоставленным нами рукописям, появились в немецком переводе прежде, чем были изданы по-русски! Еще больший по полноте том сербских переводов Хармса только что вышел в Белграде — презентация его состоялась на той же конференции в честь

¹⁰⁹ См.: *Борисова М.* Хармс по-голландски // *Известия*. 25 апреля 2004.

¹¹⁰ Тексты, положенные в основу спектакля, изданы: *Des hommes sont sortis de chez eux. Anthologie des textes de l'OBÉRIOU / Choix et traductions de M. Zonina et J.-Ch. Bailly; préface de M. Meylac.* Paris: Théâtre de l'Odéon — Christian Bourgeois, 1997.

¹¹¹ *Левая Т.* Хармс и Шостакович: несостоявшееся сотрудничество // Хармсиздат представляет (см. примеч. 96). С. 94—96.

столетия Хармса. Упомянем также английские переводы Хармса Дж. Корнуэла, итальянские — Р. Джакуинты, французские — покойной Валентины Маркадэ и Ж.-Ф. Жаккара. Целый ряд текстов участников ОБЭРИУ, дополненных выдержками из произведений Друскина и Липавского, был переведен на французский язык М. Зониной и издан с нашим предисловием в книге, приуроченной к упоминавшейся обэриутской постановке на театре «Одеон» в Париже (см. примеч. 110), другая, более обширная подобная антология вышла недавно на чешском языке¹¹². В 2003 г. в Париже усилиями преданного этому поэту скульптора Бориса Лежена был выпущен почти полный французский Введенский с русским текстом *en regard*¹¹³. «Елку у Ивановых» Введенского, уже выходящую во Франции в переводе Р. Гейро, а также «Куприянова и Наташу» и «Некоторое количество разговоров», недавно перевел на французский блистательный переводчик Андрэ Маркович (книга вышла с нашим предисловием в 2005 г.)¹¹⁴. Поэзию Введенского переводили, конечно, меньше, чем прозу — и его, и в особенности Хармса; несколько стихотворений перевел на английский язык автор этих строк совместно с Д. Вайсбортом. Е. Осташевский и уже упоминавшийся М. Янкевич, авторы многочисленных английских переводов обэриутов, печатавшихся в американских журналах, только что выпустили их антологию, которая должна выйти в Америке, куда не смогли дотянуться харьковско-московские геростраты.

Упомяну, наконец, что именем Хармса названа одна из новооткрытых малых планет Солнечной системы, что, вероятно, доставило бы удовольствие писателю — один из его ранних рисунков, с готической немецкой надписью, изображает астронома, который «наблюдает не в телескоп, но через колесо, и ничего не видит», а под ним нарисовано «северное сияние и морское дно». Хармс был еще и прекрасным рисовальщиком — вот еще один малоизученный аспект его творчества¹¹⁵.

Заканчивая эти заметки, я прошу прощения у тех, кто внес свой вклад в изучение ОБЭРИУ и обэриутов и кого я не успел помянуть добрым словом — как говорит один коллега, «всего не упустишь», особенно в пределах небольшого очерка, посвященного предмету весьма обширному и при этом остродискуссионному. Так или иначе, несмотря на известный оптимизм, эти «воспоминания об обэриутоведении», поневоле неполные, приходится завершать на грустной ноте. Жаль, что оно разделило судьбу многих других — ведений: начавшееся с бескорыстного изучения и издания наследия писателей, которые после войны только считаным близким людям еще могли вспоминаться — словами Заболоцкого —

¹¹² Ten, ktorý vyšel z domu... Anthologie literárni a filosofské tvorby činarů (Druskin, Charms, Lipavskij, Olejnikov a Vveděnskij). Praha: Volvox Globator, 2004.

¹¹³ *Vvédenski, Aleksandr Ivanovich*. Oeuvres complètes. Paris: la Différence, 2002.

¹¹⁴ *Alexandre Vvédensky*. Un sapin chez les Ivanov et autres pièces / Traduit du russe par André Markovicz; préface Michael Meylac. Besançon: Editions Les Solitaires Intempestifs, 2005.

¹¹⁵ Тем временем вышла книга: Рисунки Хармса / Сост. Ю. Александров. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2006.

В широких шляпах, длинных пиджаках,
С тетрадами своих стихотворений

— оно превратилось, в большой своей части, в арену для амбиций и халтуры, скандалов и склок, легкой наживы и беззастенчивой коммерции. Поневоле вспоминается неоконченный отрывок Хармса: «Наступила ночь в битву Сергея Радунского с Миколаем Согнифаллом. Достаточно было перебито людей и шерстяных лисиц. Войско Сергея Радунского скакало с пиками заостренных карандашей. А Миколай Согнифалл пускал шерстяных лисиц перегрызать локти воинов Сергея Радунского. Первая битва произошла в лесу на комодe с подсвечником». Кому-то не терпелось сделать «литературное открытие», кто-то хотел любой ценой оказаться первым в России публикатором текстов, давным-давно изданных на Западе, кто-то решил препятствовать вообще любым переизданиям, внушая наследникам, что издатели поэта, чье творчество интересно от силы трем сотням читателей, за их счет становятся миллионерами; кто-то публикует интимные стихи и записи Хармса, отнюдь не предназначенные для печати (так что главной темой популярного хармсоведения стали сексуальные комплексы поэта) — можно себе представить, как был бы оскорблен автор, увидев их включенными в свои книги; кто-то, не будучи ни в малейшей степени подготовленным для такой сверхсложной работы, берется выпускать Собрания сочинений, потом их тиражирует вне всякой меры, кто-то строит замысловатые гипотезы, основанные на сомнительных посылках... И в этой суете забывается, что предмет этих недостойных манипуляций — наследие писателей, десятилетиями творивших без малейшей надежды на опубликование своих вещей, земной славы не искавших и погибших только потому, что они поэты.

[Примечание 2017 г.: Со времени публикации этой работы библиография ОБЭРИУ существенно пополнилась. Помимо множества статей, назовем две биографии Хармса — А. Кобринского и В. Шубинского, а также «Хронику жизни и творчества... Введенского» А. Крусанова. Новейшая книга С. Бурова... «Александр Введенский: равнение на смерть» содержит анализ «претекстов» «Элегии», но засорена натянутыми мистическими экспликациями. Террор Викторова — Глоцера (см. выше) прервался, за смертью последнего, непрофессиональной публикацией в 2010 г. тома сочинений Введенского (разбавленных сомнительными мемуарами и проч.) певицей, снискавшей благоволение Викторова (см. рецензию Г. Морева); вообще, тексты обэриутов растаскиваются и профанируются неумемной поп-культурой с ее псевдо-музыкантами, театральной самодеятельностью и «художественной» декламацией. Из находок упомянем несколько ранних текстов Введенского, исследование А. Л. Соболевым семьи и происхождения М. Малич (lucasv-leuyden.livejournal), а благодаря деятельности «Мемориала», Центра «Возращенные имена» и др. — установление обстоятельств гибели Введенского и Н. П. Баскакова, расстрелянного в 1937 г. В настоящее время мы заняты подготовкой издания Введенского в «Библиотеке поэта».]

OBERIUTIANA TARTUENSIS, или У истоков ОБЭРИУТОВЕДЕНИЯ: Тарту, 1965—1967*

В шестидесятые годы все филологические дороги вели в Тарту — там Юрий Михайлович Лотман возглавлял замечательную кафедру, начало которой положил Б. Ф. Егоров; там, несмотря на местные трудности, было немного больше свободы (цензура, несмотря на всплески русофобии, слабее разбиралась в том, кого тащить, а кого не пущать, да и грань между русофобией и антисоветизмом часто бывала расплывчатой); там в университет, забыв о коллаборационизме военных лет, принимали студентов-евреев, и вообще было как-то больше воздуха: «все-таки Европа»¹. Потому неудивительно, что после того, как начиная с осени 1963 г. Яков Семенович Друскин начал знакомить меня с сохранным им архивом обэриутов (о существовании которого тогда не знал практически никто, за вычетом его ближайшего крайне немногочисленного окружения), первое мое публичное выступление об этом открытии, и в частности о поэзии Введенского, состоялось в Тарту, и там же впервые после сорокалетнего перерыва были напечатаны два его стихотворения. Произошло это следующим образом.

Если в послевоенные годы сами обэриуты и их эпатазирующие выступления конца двадцатых еще и не были окончательно забыты, то тексты их были практически неизвестны², за вычетом Заболоцкого, печатавшегося и в обэриутский

* Oberiutiana tartuensis, или У истоков обэриутоведения. Тарту, 1965—1967 // Лотмановский сборник, 4 (Международный конгресс «Многоязычие культуры». Тартуский ун-т, отделение семиотики и кафедра русской литературы. 28 февраля — 2 марта 2012). М.: ОГИ, 2014. С. 627—644.

¹ Так по крайней мере думали в Москве и в Ленинграде. Ср. в цитируемом ниже письме Д. Е. Максимова З. Г. Минц: «То, что я предлагаю (ср. материалы об обэриутах. — М. М.), можно напечатать только в Тарту или в тартуских Записках...» Но думали так потому, что в какой-то мере это было действительно так.

² См. подробнее в этой книге: Oberiutiana historica, или «История обэриутоведения. Краткий курс», или «Введение в историческое обэриутоведение».

период, и на протяжении 30-х гг., и в 50-е гг. (в послеоттепельные времена обэриутов изредка поминали в печати в связи с Заболоцким, как «преодолевшим» грехи молодости и «пошедшим другим путём»). Вслед за первым арестом в 1931 г. обэриуты полностью прекратили какую-либо публичную деятельность, замкнувшись в узком кругу единомышленников, а сразу после начала войны Введенский и Хармс были снова арестованы и погибли (близкий к ним Олейников погиб раньше, в 1938 г.). По рукам в кругу ленинградской интеллигенции (тогда действительно составлявшей некоторый круг) ходили стихи Олейникова, который считался «домашним» поэтом или поэтом-любителем, и «Случаи» Хармса. Вагинова — и стихи, и романы — знали, но обэриутом не считали (справедливо). Позже в самиздате того времени распространились пьеса Хармса «Елизавета Бам» (без финала) и несколько его ранних стихотворений, сохранившихся у искусствоведа Вс. Н. Петрова, текстов же Введенского в обращении не было (рукописи «Элегии» и нескольких стихотворений Хармса были у в Москве у Н. И. Харджиева и Л. Г. Шпет, но по рукам они не ходили). Разумеется, литературную декларацию ОБЭРИУ можно было прочитать в «Афишах Дома печати» за 1928 г.³, а до этого Хармс и Введенский напечатали по стихотворению в двух сборниках Союза поэтов⁴, но эти единственные их прижизненные ранние публикации не могли дать представления об их зрелом творчестве, да и о сборниках этих мало кто знал.

Как ни странно, впервые после 1927 г. тексты Введенского и Хармса появились в печати в начале шестидесятых годов — в форме коротких цитат из их стихов того времени, напечатанных в одном из только что упомянутых сборников. Эти цитаты нашел нужным воспроизвести одиозный советский критик А. Л. Дымшиц — в очерке «С Маяковским», сначала вышедшем в 1962 г. в журнале «Октябрь», два года спустя перепечатанном в издававшейся колоссальными тиражами серии «Библиотека “Огонек”» (гонорары тоже были соответствующие), затем в составе вышедшей тремя изданиями его книги⁵. Обэриутов Дымшиц, разумеется, называет «литературной группочкой», цитируемые стихи — «дичайшими», но «имеющий уши слышать, да слышит»: как рассказал Роман Тименчик, он, тогда 18-летний юноша, прочитав эту заметку, нашел в Публичной библиотеке сборник, в котором

³ Афиши Дома печати. 1928. № 2. С. 11—13.

⁴ Александр Введенский. Начало поэмы // Собрание стихотворений. Л.: Л/о В. С. П. (Все-союзный Союз поэтов), 1926. С. 14—15; Даниил Хармс. «Случай на железной дороге» // Там же. С. 71—72. Александр Введенский. «Но вопли трудных англичан...»: [«Минин и Пожарский»: Отрывок] // Костер. Л.: Л/о В. С. П., 1927. С. 23—25; Даниил Хармс. «Стих Петра Яшкина» // Там же. С. 101—102.

⁵ См.: Дымшиц А. С Маяковским // Октябрь. 1962. № 4; Четыре рассказа о писателях // Библиотека «Огонек». Т. 42. М., 1964. Перепечатано: Дымшиц А. Звенья памяти: Портреты и зарисовки. М., 1968, 1975 (с. 11—29, цит. на с. 18), 1978. Приведены 4 стиха из середины «Начала поэмы» Введенского («Спит пунцовая соломка...») и 4 начальных стиха «Случая на железной дороге» Хармса, включая знаменитую эпатирующую строку *Пейте кашу и сундук*, обе цитаты из сб. «Собрание стихотворений» (см. предыдущ. примеч.).

они напечатаны, и их переписал⁶ (забавно, что те, кто старались, пользуясь советским языком, «протащить» обэриутов, этого сделать не могли, а те, кто «не пуцали», их невольно, как оказалось, пропагандировали). Чуть позже, во вступительной статье к вышедшему в конце 1965 г. изданию Заболоцкого в Большой серии «Библиотеки поэта», А. М. Турков привел другие 14 строк из того же стихотворения Введенского («Начало поэмы»), характеризуя их как «демонстративное разрушение поэзии», до какого «никогда не доходил Заболоцкий»⁷.

Между тем живы были немногие остававшиеся участники движения, сопутствовавшие художники и более многочисленные свидетели⁸, но никто не знал об архиве Хармса (включавшем практически весь дошедший до нас корпус произведений Введенского), который Я. С. Друскин вывез на санках из разбомбленной квартиры Хармса в первую блокадную зиму, но и тот полтора десятилетия к нему не прикасался, надеясь, что Хармс каким-то чудом остался жив и еще вернется⁹. Помимо крайне замкнутого образа жизни самого Друскина, причин сохранять архив репрессированных писателей в тайне было более чем достаточно и в дооттепельный, и в послеоттепельный период, к тому же, когда появилась надежда на публикацию Введенского и Хармса в России, Друскин стал опасаться, что этому может помешать их издание на Западе, чего он не разрешал до конца 70-х гг.

С Яковом Семеновичем я познакомился осенью 1963 г. через его брата М. С. Друскина, историка музыки, который был учителем мужа моей сестры Г. А. Орлова. В первую же нашу встречу он прочитал мне несколько вещей Введенского, глубоко меня поразивших. Я предложил ему свою помощь, и вскоре мы уже работали над разборкой архива, который с помощью Г. А. Орлова, потом Владимира Эрля мы полностью перепечатали, после чего вместе с последним стали готовить к изданию.

В апреле 1964 г. в Ленинград приехал Гарик Суперфин; Наташа Горбаневская, мне его рекомендовавшая, о нем отзывалась как о мальчишке необыкновенно знающем и способном. Не замедлило и косвенное этому доказательство: когда я ему посетовал, что не смог найти у ленинградских букинистов французское издание Гомера с подстрочным синтаксическим переводом (я тогда учился на кафедре классической филологии), он его моментально обнаружил в «буке под аркой» (т. е. в букинистическом магазине возле арки Главного штаба).

⁶ Р. Д. Тименчик — М. Б. Мейлаху. Электронное письмо от 25.11.2012. К слову, о громком провале докторской защиты Дымшица в 1941 г. отзывается в своих неоконченных воспоминаниях Ю. М. Лотман: *Лотман Ю. М. Двойной портрет // Егоров Б. Ф. Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана. М., 1999. С. 338.*

⁷ Турков А. Николай Заболоцкий // *Николай Заболоцкий. Стихотворения и поэмы. М.; Л.: Сов. писатель, 1965 (Б-ка поэта. Большая серия). С. 15—16, см. также с. 10, где негативно оцениваемое «Объединение реального искусства» названо «полудомашним».*

⁸ См. подробнее, как и о многих других деталях: Oberiutiana historica...

⁹ Там же.

В следующий раз Гари́к, на этот раз с рижанином Женей Тоддесом, приехал в начале октября 1965 г., уже будучи студентом Тартуского университета. Разговор, разумеется, зашел об обэриутах, чей архив мы, как сказано, разбирали с Друскиным. Гари́к предложил мне подготовить публикацию Введенского для одного из тартуских изданий (по-видимому, имелся в виду второй выпуск студенческих научных работ «Русская филология»), сделав перед этим о нем доклад. Действительно, через некоторое время я получил от него письмо с предложением приехать, как он выразился, «в пятницу на четверге», однако, как записано в моем дневнике, я прибыл в Тарту в понедельник, 25 октября. Меня встречали Гари́к и Сеня Рогинский, которые отвели меня в особнячок, принадлежащий Союзу писателей, — меня смогли там поселить, как до этого Сережу Неклюдова, благодаря тому, что членом Союза писателей был мой отец.

В Тарту я пробыл целую неделю. Выступление мое состоялось на следующий день или через день после приезда. Действо проходило не на самой кафедре русской литературы, а в одной из аудиторий главного здания (где спустя два месяца был сильнейший пожар), но присутствовал весь состав кафедры — помимо З. Г. Минц и Ю. М. Лотмана, помню П. С. Рейфмана, С. Г. Исакова, — и, конечно, студенты. Сегодня Г. Суперфин полагает, что организационно это было оформлено как заседание студенческого кружка (я был в то время студентом-третьекурсником Ленинградского университета), но А. Рогинский думает, что это была просто лекция-встреча (в вестибюле даже висела афиша). Я немного рассказал об истории ОБЭРИУ и прочитал несколько текстов, главным образом, Введенского — «Элегию», «Потец» и еще что-то. Потом было обсуждение, после которого выступавшая на нем Зара Григорьевна отдала мне листок со своими карандашными заметками — помню оттуда фразу: «Ритмика Блока, а слова черт знает какие». Вероятно, тогда Юрий Михайлович и сделал мою портретную зарисовку — шарж, воспроизведенный в томе его писем¹⁰.

Думаю, что Гари́ку легко удалось заинтересовать Лотманов этим проектом еще и потому, что об обэриутах они знали больше других. Если тексты обэриутов продолжали оставаться в основном неизвестными, память о них, как уже говорилось, в какой-то мере поддерживалась в Ленинграде остававшимися свидетелями — достаточно сказать, что в доме С. Л. Цимбала висела на стене единственная сохранившаяся шрифтовая печатная афиша (работы, вероятно, Веры Ермолаевой) обэриутского вечера «Три левых часа», в котором он принимал участие!¹¹ С одной из таких свидетельниц, близких к обэриутам, со студенческих лет соприкасалась и Зара Григорьевна, а именно с Валентиной Ефимовной Гольдиной (1902—1968), подругой Т. А. Липавской (Мейер), первой жены Введенского. В. Е. Гольдина,

¹⁰ Лотман Ю. М. Письма. 1940—1993 / Сост., подгот. текста, вступит. ст. и коммент. Б. Ф. Егорова. М.: Языки славянской культуры, 1997. С. 789.

¹¹ Афиша (и ее набросок) впервые была воспроизведена в нашем издании: *Введенский А.* Полн. собр. соч. Т. 1 (см. примеч. 48). Сейчас афиша хранится в Музее Ахматовой в Петербурге.

жившая на Петроградской стороне (Большой пр. Петроградской стороны, д. 46, кв. 34), неподалеку от Липавских и от Введенского, принадлежала к кругу общения обэриутов, часто бывавших в ее доме, что начиная с 1930 г. обильно отражено в письмах¹², записных книжках¹³, в прозе и стихах Хармса¹⁴; Введенский тоже посвятил ей шуточное стихотворение «Валя, Валя, Валентина...». А Зара Григорьевна была со студенческих лет ближайшей подругой ее ныне покойной дочери, Виктории Александровны Каменской (1925—2001) или, как ее называли, Вики Гольдиной (отцом ее был известный пианист А. Д. Каменский, который разошелся с ее матерью в 1928 г.). В круг обэриутов-чинарей, включавший Липавских, мать В. А. Каменской, по предположению ее мужа О. М. Малевича, могла войти через Я. С. Друскина, чей брат М. С. Друскин был тогда концертирующим пианистом и был, несомненно, знаком с Каменским, но Консерваторию закончили и сам Я. С. Друскин (правда, экстерном, в 1929 г.), и Валентина Ефимовна, которая, впрочем, могла познакомиться с Т. А. Липавской и иным путем — интеллигенция, как уже замечено выше, в те годы была гораздо более объединена (после Консерватории она училась в Художественно-промышленном техникуме и стала художницей-прикладницей). Бывая в этом доме, Зара Григорьевна, а вслед за ней Юрий Михайлович, первая (как уточнил О. М. Малевич) — начиная с 1944 г., последний — не позже чем с 1949 г. — не могли не слышать об обэриутах, причем из первых уст, как не могли не видеть и имевшихся там фотографий (помню, кстати, рассказ Юрия Михайловича о разыгрывавшейся в доме шараде: кто-то поднимал руки над викиной головой — это означало «больше-вики»; руки опускались до пола — это значило «меньше-вики» — в недавнем разговоре О. М. Малевич пояснил, что шарада эта восходит к старой открытке с изображением двух гимназистов, маленького и большого, с соответствующей подписью). В своих мемуарах В. А. Каменская, например, вспоминает, что после празднования в 1950 г. дня рождения Зары Григорьевны и одновременно ее, немногим более позднего, — Юрий Михайлович, «из деликатности уступивший спальные места и оставшийся без

¹² Письма Т. А. Липавской от 20 августа 1930 г.; 28 июня и 17 июля 1931 г.; 1, 2 августа и 25 сентября 1932 г. По поводу писем Хармса самой Валентине Ефимовне, которые та перед отъездом в эвакуацию оставила на хранение Я. С. Друскину, О. М. Малевич рассказывает, что она не могла ему простить, что он их ей не вернул, заметив однако, что если бы они ей были возвращены, они наверняка были бы сожжены согласно ее предсмертной воле вместе со всей ее корреспонденцией. Однако в архиве Хармса, сохраненном Я. С. Друскиным, нет не только этих писем, но и каких-либо их черновиков, какие Хармс имел обыкновение оставлять среди собственных бумаг.

¹³ Например: «Тамару Александровну и Валентину Ефимовну таскал за волосы» — 1 дек. 1932 г.; 24 янв. 1938 г. — о вечере у Липавских, куда Хармс отправился вместе с В. Е. Гольдиной, у которой был перед этим.

¹⁴ Хармс Д. «Я решил растрепать одну компанию...» (в составе текста «Однажды я пришел в Госиздат», <1933—1934>), фрагмент, посвященный В. Е. Гольдиной, цитируется немного ниже; набросок Хармса Хармс Д. «Ревекка, Валентина и Тамара...».

постели, до утра разговаривал на кухне с моей мамой, в молодости близко знавшей Д. И. Хармса и А. И. Введенского, и наутро мама, вероятно, одна из первых, предсказала Юре незаурядное будущее»¹⁵. Приведем, наконец, отрывки из телевизионного интервью В. А. Каменской:

— *Ваша мама знала Хармса?*

— Да, она знала не только Хармса, но и всех обэриутов. Она была несколько богемным человеком. Жила одна. И потому не каждый день обедала. У нее обычно зарплаты хватало дня на три. Но за эти три дня она принимала у себя всех обэриутов. И любила всех угостить, накормить. Да вот, кстати, в семьдесят третьем году была опубликована юмореска Хармса «Как я растрепал одну компанию». Вот он пишет: «Я решил растрепать одну компанию, что и делаю. Начну с Валентины Ефимовны...»

— *Это ваша мама?*

— Да, это моя мама. «Эта нехозяйственная особа приглашает нас к себе и вместо еды подает к столу какую-то кислятину. Я люблю поесть и знаю толк в еде. Меня кислятиной не проведешь! Я даже в ресторан другой раз захожу и смотрю, какая там еда. И терпеть не могу, когда с этой особенностью моего характера не считаются».

— *Что, действительно, мама не умела готовить?*

— Мама прекрасно готовила. Это все ехидство Хармса. Хармса я очень боялась. Он был долговязый, блондин. Как мне казалось, несимпатичный. И поэтому, когда он приходил, я наблюдала за ним только через щелочку из другой комнаты. А при этом очень любила Александра Введенского. Он человек общительный, яркий, веселый¹⁶.

Осведомленность Лотманов в том, что касается обэриутов, подтверждает Роман Тименчик: «Во время студенческой конференции в марте 1964 г. я был приглашен на ужин к Лотманам. Из произведений обэриутов я тогда знал только стихи Введенского и Хармса из сборника 1926 г., который разыскал после того, как их процитировал Дымшиц. Когда я задал хозяевам вопрос об этом движении и спросил, кто еще принимал в нем участие, Лотман мне обстоятельно всех перечислил, рассказал об их судьбах...»¹⁷

¹⁵ Каменская В. А. О Юрии Михайловиче Лотмане — снизу вверх // Лотмановский сборник 1. М., 1995. С. 161; Каменская В. А. О студенческих годах. Блоковский сборник. Т. 14. Тартуский гос. ун-т, 1998. С. 20—29. В 9-м Блоковском сборнике (1989. С. 11—21) напечатан очерк В. А. Каменской и З. Г. Минц «Первый блоковский (диалог-воспоминания)» — о блоковском семинаре Д. Е. Максимова на филологическом факультете Ленинградского ун-та в 1945—1946 гг.

¹⁶ Программа «Примус». Передача третья. Телеканал «Россия» (Санкт-Петербург), 1996 г. Вопросы задает О. А. Байдина. Текст любезно предоставлен О. М. Малевичем, который, кроме того, пояснил, что В. Е. Гольдина и Т. А. Липавская (Мейер) вместе пережили несколько месяцев блокады. В. Е. Гольдина выехала из осажденного Ленинграда 12 января 1942 г., а напротив даты 3 января в ее блокадном календаре 1942 г. ее рукой помечено: «смерть Дан. Ив.» (впоследствии дата была уточнена — насколько можно верить документам никому не нужной «реабилитации», Хармс умер в тюремной психбольнице 2 февраля).

¹⁷ См. выше, примеч. 6.

Но этого мало. Сохранилось письмо Д. Е. Максимова от 3 января 1962 г.¹⁸:

...Зара, я придумал для Вас некую тему, которая должна прославить Ваше имя.

Тема и академическая, и раскаленно-злободневная, отвечающая тому мощному движению молодых, талантливых, непечатающихся поэтов и их многотысячной аудитории, которая, по-моему, составляет сейчас лицо нашей литературы (непечатной).

То, что я предлагаю, можно напечатать только в Тарту или в тартуских Записках, если будет № 2¹⁹ (писать, конечно, нужно *лояльно*, чтобы не погубить изданий).

Нужно исследовать и написать о группе обериутов (sic!) — нео-«футуризм» или хлебниковизм второй половины 20-х годов: Заболоцкий, *Олейников*, Вагинов, Туфанов, Хармс, Введенский. Это явление, и оно заметное. Масса неиздан<ных> материалов, и интереснейших. Явно намечается эстафета: Хлебников — обериуты (sic!) — наше время. Нужно, чтобы об этом знали совр<ременные> поэты — им необходимо это для их литер<атурного> строительства. Нужно, чтобы не было теперь повторений и прежних ошибок. Статью на эту тему *будут зачитывать до дыр*. Это один из тех русских истоков искусства 20 века, как Кандинский и Шагал, у нас незаметные, а теперь гремящие на весь земной шар. Тема эта безмерно интересная, и если бы у меня было больше сил, я бы не дарил ее Вам. Но и сейчас я смогу Вам помочь и связать с материалом и с людьми.

Написать нужно более информационно, чем теоретично (для лояльности): спасет имя Заболоцкого и, пожалуй, Хлебникова, прах которого недавно перенесли в Москву. И Вагинов!

Подумайте, отложите всё, беритесь!

Обнимаю вас обоих

ДМ

Едва ли, однако, за этим экзальтированным письмом просматривается сколько-нибудь прочная реальная основа. При всем выраженном энтузиазме, оно представляется во всех отношениях утопичным. Что касается «материала», в 1962 г. корпус текстов обериутов, хранившийся у Я. С. Друскина, был, повторюсь, неизвестен и недоступен²⁰, а что касается людей, с которыми Дмитрий Евгеньевич предлагает связать Зару Григорьевну, можно предположить, что это мог быть

¹⁸ Научная библиотека Тартуского университета. Отдел рукописей и редких книг (КНО). Ю. М. Лотман. З. Г. Минц. Эпистолярный архив. 1944—1999. F 135, s. 851, l. 1—2. Письмо опубликовано: Из переписки Д. Е. Максимова с Ю. М. Лотманом и З. Г. Минц / Публ., подгот. текста, вступит. заметка, примеч. Б. Ф. Егорова // Звезда. 2004. № 12. С. 110—144. (К 100-летию Д. Е. Максимова). Данное письмо — № 5.

¹⁹ К этим словам Б. Ф. Егоров делает примечание: «Очевидно, речь идет, как следует из дальнейших слов, о “продолжении” “Ученых записок” с публикацией неизданных материалов “авангардного” русского иск-ва XX в.».

²⁰ Ср. во вступительной заметке Б. Ф. Егорова: «Сам Максимов был очень разносторонним; замечательно, например, как он горячо агитировал З. Г. Минц заняться творчеством обериутов: в шестидесятых годах к ним еще никто по-настоящему не обращался».

его сосед в писательском доме на ул. Ленина А. В. Разумовский, который представлял в ОБЭРИУ эфемерную киносекцию и у которого текстов также не было, и несколько дам из Детиздата — жившая, опять-таки, в том же доме Н. В. Гернет, а также Эсфирь Паперная и А. И. Любарская. Об обэриутах Дмитрий Евгеньевич, конечно, знал с двадцатых годов (в 1926 г. он окончил университет), был знаком с Вагиновым, который убеждал его печатать стихи²¹, однако к обэриутам Вагинов примыкал недолго и лишь формально. Можно с высокой долей вероятности предположить, что в конце 20-х — начале 30-х гг. Максимов должен был, как свидетель литературной жизни того времени и ровесник обэриутов, их встречать и мог знать их стихи того периода. Более того, его собственные стихи, с присущими им чертами абсурда, обнаруживают некоторое сродство с обэриутской поэзией. Но важнее другое: письмо показывает, что в начале шестидесятых годов он чутко уловил востребованность обэриутов и почувствовал необходимость их воскрешения как живого фактора литературного процесса. ОБЭРИУ и обэриутам Д. Е. Максимов отводит важное место в искусстве двадцатого века, имя же Заболоцкого, единственного из обэриутов, печатавшегося при жизни, но который еще в начале тридцатых годов от них отошел, должно лишь «спасти», то есть послужить щитом для его бывших более радикальных собратьев. Не говоря о ругани какого-нибудь Дымшица или наивности Македонова, такой взгляд разительно отличается от позиции вполне уважаемых историков литературы: так, когда в том же конце 1965 г. я попросил моего учителя В. М. Жирмунского написать отзыв на подготовленную мной публикацию Введенского (о чем ниже), тот заметил, что заниматься ими не стоит — они, по его мнению, послужили всего лишь черноземом, на котором возрос подлинный, как он считал, талант — Заболоцкий (это имя он произносил с ударением на первый слог — За́болоцкий; отзыв он, однако, написать согласился, но в декабре уезжал в Италию²², потом дело как-то замялось).

Что ответила Зара Григорьевна Максимову по поводу его совета, и ответила ли, мы, к сожалению, не знаем, но их диалог по поводу обэриутов, несомненно, имел продолжение (см. ниже по поводу предложения Лотмана обратиться за отзывом на публикацию Введенского именно к Максимову). Свидетельством тому служит телеграмма Максимову, посланная при следующих обстоятельствах. В мае 1967 г. в Тарту была проведена 2-я Блоковская конференция, в которой участвовал и Дмитрий Евгеньевич, изложивший Лотманам свои впечатления о ней в письме от 1 июня²³, а в октябре того же года должна была состояться Блоковская конференция в Братиславе, на которой Лотманы побывали и на которую Максимов был, конечно, приглашен, но не был выпущен (6 июля он писал Лотманам из Отепа

²¹ Максимов Д. О себе // Максимов Д. Стихи / Сост. и вступит. ст. К. М. Азадовского. СПб., 1994. С. 34.

²² Письмо М. Мейлаха Ю. М. Лотману и З. Г. Минц от 15 ноября 1965 г. Научная библиотека Тартуского университета, КНО (см. примеч. 18). F 135, s. 911.

²³ Из переписки Д. Е. Максимова с Ю. М. Лотманом и З. Г. Минц. № 14.

в Эстонии, где вместе с женой проводил отпуск: «В Братиславу я ответил согласием и предложил им доклад об эволюции Блока»²⁴). В промежутке между этими двумя письмами (22 июня) он получил от Лотманов загадочную телеграмму, о контексте которой можно только строить предположения: «Блок хорошо но обэриуты лучше» (в тексте телеграммы — «аберитцы») ²⁵.

Так или иначе, об обэриутах Лотманы действительно знали больше других людей своего поколения, и предложение Гарика Суперфина сделать о них доклад упало на благодатную почву. Надо заметить, что хотя обэриуты не должны были принадлежать к излюбленным авторам Юрия Михайловича (он признавался, что «эмоционально не воспринимает» и Хлебникова²⁶), Введенского он оценил как «большого поэта», и мне было предложено представить подготовленную мною публикацию его произведений (впоследствии Лотман процитировал, сопроводив пронизательными наблюдениями, первую строфу «Элегии» Введенского в разделе «Стих как единство» своей книги «Анализ поэтического текста»²⁷). На его интерес к обэриутам и в дальнейшем указывает, например, письмо к Б. Ф. Егорову от <25 октября> 1981 г., в котором он обращает внимание последнего на «очень живые мемуары о Хармсе и интересные его портреты» в воспоминаниях Алисы Порет, опубликованных в «Панораме искусств»²⁸.

Чтобы завершить публикацию, я остался в Тарту еще на несколько дней и, доработав, отдал ее Юрию Михайловичу. Накануне отъезда я был приглашен вместе с Г. Суперфином и А. Рогинским к Лотманам, на улице Кастаны, на обед, на котором присутствовали коллеги из Польши. Познакомившись с публикацией, Юрий Михайлович высказал опасения (впоследствии подтвердившиеся), что цензура, не позволяющая печатать обэриутов в России, не даст это сделать и здесь; кроме того, в готовящийся том «Трудов» уже включены ценные и трудные для прохождения материалы по Маяковскому²⁹, так что нужна осторожность (последний довод мне показался, по молодости лет, чуть ли не оскорбительным: какой-то официальный поэт Маяковский — и гениальный Введенский!), Введенского придется

²⁴ Из переписки Д. Е. Максимова с Ю. М. Лотманом и З. Г. Минц. № 15. Далее Дмитрий Евгеньевич выражает сомнение, что его выпустят в Чехословакию, что в дальнейшем подтвердилось.

²⁵ РО РНБ, ф. 1136.

²⁶ В письме Б. Ф. Егорову от 31 июля 1984. — *Лотман Ю. М. Письма. 1940—1993.* № 348. С. 330.

²⁷ *Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста // Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии.* СПб., 1996. С. 99.

²⁸ *Лотман Ю. М. Письма. 1940—1993.* № 637. С. 624.

²⁹ Эти материалы, однако, благополучно вышли: *Райт Р.* «Все лучшие воспоминания...» (Отрывки из книги) / Публ. и вступит. ст. З. Г. Минц // *Труды по русской и славянской филологии.* IX: Литературоведение (Учен. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 184). Тарту, 1966. С. 257—287; *Семенова Е.* ВХУТЕМАС, ЛЕФ, Маяковский / Публ. и вступит. ст. З. Г. Минц; коммент. И. Газер // Там же. С. 288—306.

по крайней мере урезать. Помню, Юрий Михайлович говорил, что когда нельзя напечатать какие-то материалы, о них надо писать исследования, где они цитируются, и даже демонстрировал это примерами из «Литературного наследства». Все это звучало разочаровывающе, но было по крайней мере два забавных момента — один, когда я заметил, что главную трудность для издания Введенского составляет его пунктуация, что вызвало хохот, другой — когда сказал, что добавил в публикацию два фрагмента его прозы, что было услышано как «два фрагмента Бродского»: имя Бродского, только что возвратившегося из ссылки, было у всех на слуху. На прощание мы послушали вместе с поляками пластинку: Твардовский читает «Василия Теркина», — оценить ни самой поэмы, ни авторского чтения я никак не мог. Уже когда мы уходили, Лотманы посоветовали обратиться к Д. Е. Максимова за отзывом, который мог бы облегчить прохождение публикации — возможно, это был отчасти и дипломатический жест в связи с приведенным его письмом: мол, если сама З. Г. Минц и не занялась обэриутами, в Тарту его идеи без внимания не остались.

Неожиданным и осложняющим обстоятельством оказалось и следующее. Когда я рассказал о тартуском проекте Друскину, тот попросил меня подключить к нему некоего Александрова — оказалось, что в поисках материалов о Заболоцком к нему незадолго до того обратился аспирант Пушкинского Дома, писавший официально-одиозную диссертацию о советской поэзии 20—30-х гг., для защиты которой ему не хватало публикаций. Трудность состояла в том, что мало того, что я, хоть и был студентом-третьекурсником, к Тартускому университету, за вычетом прочитанного доклада (который в этой связи и был задуман), отношения не имел, Александров даже и студентом не был. Но поскольку публикация, по настоянию Друскина, была уже, хочешь — не хочешь, подготовлена вместе, отделаться от него было невозможно — этому вопросу посвящено мое письмо Лотманам, написанное вскоре после возвращения в Ленинград³⁰. Ирония судьбы состояла в том, что я вынужден был отстаивать участие человека редкостно невежественного и мне совершенно чуждого. Что с Александровым нам не по пути, что я окончательно понял, когда он, недолго думая, взялся сличать рукописи, прямо в подлинниках обводя разночтения шариковой ручкой. Ни о филологии, ни о текстологии он (как впоследствии и Сажин) не имел ни малейшего представления и вообще в них не верил, считая их мнимыми дисциплинами, только мешающими запросто печатать тексты, а мои замечания — глупыми придирками: *как издавать* — неважно, лишь бы печатать (чем он усиленно занимался в последующие годы, вплоть до чудовищного хармсовского сборника «Полет в небеса», выявление ошибок в котором даже не поместилось в одну рецензию³¹). Помню, как Харджиев не мог простить Алек-

³⁰ Письмо М. Мейлаха Ю. М. Лотману и З. Г. Минц от 15 ноября 1965 г. Научная библиотека Тартуского университета, КНО (см. примеч. 22).

³¹ *Хармс Д.* Полет в небеса: Стихи. Проза. Драма. Письма / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. Александрова. Л.: Советский писатель, 1988; Рец.: *Кобринский А., Мейлах М.*

сандрову слова *заумничанье*, которое тот употребил в одной из своих статей — он его обвинил (справедливо) в «обывательском отношении к зауми» и больше на порог не пускал, и у нас даже установилась такая игра: когда Николай Иванович, приезжая ко мне в Петербург, спрашивал, существует ли еще Александров, я неизменно отвечал: «Тень иногда еще мелькает в углу», а он, парафразируя пассаж из «Горя от ума», добавлял, показывая на угол гостиной, где стоял мраморный бюст увитой цветами гречанки: «И кажется, что в *этом?* — назовем его “угол Александрова”». Впоследствии, узнав Александрова получше, Друскин тоже разорвал с ним отношения. Возможно, это навязанное соавторство также повредило делу — публикация в тартуском сборнике не увидела света (см. ниже).

В Тарту я познакомился с несколькими людьми, ставшими впоследствии близкими моими друзьями. К первому из них — поэту, фольклористу и этнологу Яну Каплинскому меня привел Игорь Чернов, в то время любимый ученик Лотмана, который, познакомив нас, нас тотчас покинул, выразив надежду, что «романисты найдут общий язык» (формально Каплинский, как и я, учился на романском отделении филологического факультета). К знаменитому Уку Мазингу — поэту, ученому-энциклопедисту, знатоку восточных языков, богослову и переводчику Библии на эстонский язык, я пошел сам. В советское время Мазинг, изгнанный из университета, некоторое время преподавал в протестантской Консистерии, потом потерял и эту работу. Что-то он зарабатывал переводами и писал исследования на странном немецком языке, стилизованном под Гриммельсгаузена, а его жена Эха, в старое время его ученица, работала медсестрой в поликлинике. Оба увлекались ботаникой, и в гостиной у них грозила пробить потолок гигантская экзотическая араукария. — *The araucaria is dying*, — говорил, растягивая ударные гласные, пессимистически настроенный Мазинг, но и он, и Эха умели заразительно смеяться по поводу, например, какого-нибудь филологического абсурда. Особенно Мазинг хохотал, когда, прощаясь после долгого разговора, я написал для него свою фамилию и адрес, и потом долго называл меня Бен-Мелех, по-древнееврейски «царский сын». Мы говорили о Прокоше, протестантском богослове, чьи библейские комментарии я знал благодаря Друскину, о вергилианских центонах и о незадолго до того изданном «Евангелии от Фомы». Мазинг и в особенности Каплинский

Неудачный спектакль // Литературное обозрение. 1990. № 9. С. 81—85; *Кобринский А., Мейлах М.* Продолжение спектакля // Литературное обозрение. 1991. № 10. С. 95—98; *Кобринский А., Мейлах М., Эрль В.* Даниил Хармс. К проблеме обэриутского текста // Вопросы литературы. 1990. № 6. С. 251—258. См. также: *Жаккар Ж.-Ф.* Полет без полета // Русская мысль. 1989. № 8 (№ 3781). С. 11.

Странно, что подобная халтура вышла и продолжала перепечатываться огромными, еще советскими тиражами при попустительстве Л. Я. Гинзбург, писавшей на рукопись книги внутреннюю рецензию. Когда Лидия Яковлевна, очевидно не вникнув в материал, нашла нужным со мной посоветоваться, мне не хватило решительности достаточно энергично высказаться по поводу бывшего соавтора и мнимого коллеги, что было несомненной ошибкой.

прекрасно владели русским языком, но говорили мы, а затем стали переписываться на английском — это как бы дистанцировало меня, пришлеца, от колонизаторской роли Советов в Прибалтике. С Каплинским, чуждым всякого национализма, мы впоследствии перешли на русский. И с тем, и с другим у нас возникла оживленная переписка, и тот и другой приезжали ко мне в гости в Ленинград, а их я всегда навещал во время моих последующих многочисленных приездов в Тарту. Письма Мазинг писал каллиграфические, похожие на листы средневековой рукописи с выравненными с четырех сторон полями, и научил меня ставить по обе стороны подписи маленькие крестики — для защиты от злых духов. Юрий Михайлович относился к Мазингу с величайшим уважением; две его статьи напечатаны в «Трудах по знаковым системам».

Это был мой второй визит в Тарту (когда-то я там побывал с моими родителями), и я с удовольствием снова погрузился в ту остро испытанную в детстве «нездешность», о которой так замечательно написал в своих воспоминаниях В. Н. Топоров³². Каким-то непонятным образом здесь не умирала память о старых традициях вольного Дерптского университета. Приятно было наблюдать за приуниверситетской жизнью, столь не похожей на ленинградскую, за студентами в голубых шапочках «У Вернера» с его непривычно слабым кофе. По просьбе Друскина я ходил в университетскую библиотеку, помещавшуюся в старинной церкви (с чем связано много историй, старых и новых) — посмотреть, был ли вычищен фонд немецкой протестантской теологической литературы; что с помощью госпожи Куду, библиографа, легко было установить — нет, вычищен он не был. А по просьбе его сестры Л. С. Друскиной, по специальности химика, я заходил с каким-то поручением на химический факультет, где обнаружил ту же восходящую к рубежу веков атмосферу естественно-научных лабораторий, которая мне была знакома по Рентгеновскому институту, где работала моя мама, и с которой много позже снова встречался в Европе — в старинных анатомических театрах, астрономических обсерваториях, минералогических музеях.

Особняк, где я обитал, тоже имел свое очарование. Писатели делили его с какими-то лесниками, днем там никого не бывало, вечером они приходили играть в шахматы, а одна пожилая дама — писать мемуары; ночью же там оставалась одна хозяйка дома, которая девять лет провела в лагерях и постоянно сама с собой разговаривала. Библиотекой, куда меня поселили, никто — ни писатели, ни лесники — не интересовался. Книги были главным образом эстонские, русские — 40-х и начала 50-х гг. Роман Панфёрова «Бруски» красовался на обоих языках, но на полках стояли и чудесные старинные альбомы бабочек и морских зверей. Писатели выдали мне пишущую машинку — огромный «Ундервуд», при помощи которой я закончил подготовку публикации.

³² Топоров В. Н. Место воспоминания // Московско-тартуская семиотическая школа. История, воспоминания, размышления / Сост. и ред. С. Ю. Неклюдова. М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. С. 142.

Конечно же, все эти дни мы встречались с тогдашними студентами, учениками Лотмана и Минца — Суперфином и Рогинским, более старшим Игорем Черновым, Леной Душечкиной, Асей Черновой. Жизнь на кафедре продолжалась до глубокой ночи, а даже если она затихала, там допоздна продолжал работать искавший покоя Юрмих. В воздухе витало слово «семиотика» — годом ранее в Кяэрику состоялась первая Летняя школа по вторичным моделирующим системам. Особое место «первой дамы» занимала на кафедре Анн Мальц, студентка, потом лаборант, потом преподаватель кафедры, о которой вполголоса говорилось, что она дочь (или внучка?) последнего президента досоветской Эстонии. Не могу в связи с ней не рассказать, как много позже, в начале 80-х гг., мы с Суперфином (Гарик уже отбыл свой лагерный срок, а я только еще собирался) вызвали гнев Юрмиха. Я приехал из Латвии в Тарту на машине, оттуда возвращался в Ленинград, и Гарик решил поехать со мной. Он запер свой газетный киоск, где тогда работал (трудно было бы найти более неподходящее для него дело, но в советское время все обязаны были где-нибудь служить), а так как отъезд совпадал с днем рождения Зары Григорьевны (24 июля), мы по дороге заехали к Лотманам на хутор, где они проводили лето, километрах в восьмидесяти от Тарту, что было как раз по пути в Петербург (в памяти остался голос Юрмиха, произносящего: «Машину вашу мы осмотрели, посвящение королю прочитали» — под задним стеклом валялась машинопись моей статьи для шведского сборника с дурацким посвящением королю Карлу XVI Густаву). После вечернего застолья, когда мы собирались ехать дальше в Ленинград, Юрмих потребовал, чтобы мы сначала отвезли обратно в Тарту Анн Мальц, также приехавшую поздравить «З. Г.». Мы покорно согласились, но, когда доехали до шоссе и уже повернули в сторону Дерпта, Анн воспротивилась, заявив, что возвращаться туда ночью, чтобы потом проделать тот же путь в обратном направлении — это безумие, она прекрасно доедет на попутной машине. Мы встали перед выбором, достойным трагедии Корнеля: согласиться ли с Анн, поведя себя некуртуазно и рискуя навлечь гнев Юрмиха, или же везти ее против ее воли. Но пока мы колебались, Анн уже выпорхнула из машины и — подлинная аристократка — остановила первый проезжавший грузовик и, расцеловавшись с нами, улетела. О ней мы не беспокоились — никто бы не посмел обидеть Анн Мальц, которую знала вся Эстония, но Юрмих долго потом не мог нам простить наш нерыцарственный поступок.

По возвращении в Петербург я связался с Д. Е. Максимовым, которого знал с первого курса, когда он нам читал историю русской литературы (из которой он, кажется, успел рассказать только о поэтах пушкинской поры, остальное предложив «пройти» самим, что я и делал, читая отнюдь не пленявшие меня книги Гуковского о Пушкине и о Гоголе). Обратиться к нему я смог не сразу, как явствует из моего уже дважды упоминавшегося письма от 15 ноября — Дмитрий Евгеньевич лежал в больнице³³. Однако его письмо Лотманам от 24 декабря 1965 г. содержит

³³ См. примеч. 22.

приписку, отражающую обсуждавшиеся ранее сомнения по поводу возможности публикации Введенского:

А как решили с письмами Пастернака? А как с Мишей Мейлахом (его «Введенский») — писать ли рец<ензию> для вас, как он просит, или вы не напечатаете его материал<?>

Ответьте скорее!³⁴

Я, в свою очередь, в поздравительной открытке от 30 декабря 1965 г. упомянул, что будут вскоре посланы отзывы Максимова и Жирмунского³⁵. Кроме того, совместно с А. Рогинским и Г. Суперфином придуман был еще один дипломатический маневр. С помощью Я. М. Боровского, у которого я обучался а университете латыни и древнегреческому, я написал латинское письмо Рихарду Клейсу, заместителю декана тартуского филфака и члену редколлегии, с просьбой поддержать публикацию (это письмо, как вспоминает Рогинский, он сам привез ему из Ленинграда; к сожалению, в архиве Р. Клейса в Тартуской университетской библиотеке оно отсутствует). 13 апреля 1966 г. (на письме ошибочно проставлен год 1963-й) я, наконец, вместе с переделанной статьей послал Лотманам два отзыва — Максимова и И. З. Сермана (заменившего В. М. Жирмунского), одновременно попросив, если публикация будет сокращаться, сделать это за счет более ранних стихов Введенского. Наконец, чтобы еще более обезопасить публикацию, я, согласно тому же письму, заручился письменным разрешением вдовы поэта — Г. Б. Викторовой³⁶, чудесного человека, которую я спустя два года посетил в Харькове. Галина Борисовна составляла полный контраст своему сыну — пасынку Введенского, ставшему после смерти матери и единоутробного брата наследником литературных прав, в качестве какового приносил и приносит посильный вред памяти отчима³⁷, что, как и случай Бродского, привело меня к выводу, что наследников таковых прав следует хоронить вместе с покойным, с его конем, с его наложницами, рабами и рабынями, вместе с его мечом, носящим имя собственное, которое написано рунами и этимологизируется с большим трудом.

Между тем 1966 г. принес новые, неожиданные надежды. В следующем, 67-м г. должно было праздноваться 50-летие советской власти («50 драконовских лет», как говорил Харджиев, а вечно голодный Бродский сообщал, в барочном вкусе, что к славному юбилею обещали вывести специальную породу девушек, у которых в кульминационный момент изо рта изливается черная икра). Пользуясь и далее гастрономической лексикой, под соусом великого праздника в Большой серии

³⁴ Научная библиотека Тартуского университета, КНО, F 135, s. 851, l. 71. В публикации в «Звезде» — № 12 (см. примеч. 18).

³⁵ Научная библиотека Тартуского университета, КНО, F 135, s. 911.

³⁶ Там же.

³⁷ См. подробнее: *Мейлах М. Б. Oberiutiana historica...* С. 406—412. Патологические предилекции Бориса Викторова с тех пор имели продолжение: см. ниже и примеч. 52.

Библиотеки поэта готовилась двухтомная антология «русской советской», как ее тогда называли, поэзии 20—30-х гг. Благодаря Б. Ф. Егорову удалось туда вставить (опять, на советском языке — протащить) обширные подборки Введенского и Хармса, о чем я оптимистически писал Лотману в письме от 10 июня 1966 г., заверяя его, что таким образом стихи Введенского «очень скоро будут так прочно легализованы»³⁸. Однако советская власть в лице внутренних рецензентов, написавших разгромные отзывы в духе Дымшица, такого подарка себе не захотела — издание, дошедшее до корректуры, было рассыпано, и все вернулось на круги своя: не гнался бы ты, поп, за «легализацией» поэтов, которые в этом не нуждались и которые, словами того же Харджиева, «написали “в стол” целое литературное направление». «— Всё в свое время или несколько позже»: издать в «Библиотеке поэта» том «Поэты группы ОБЭРИУ» я смог четверть века спустя, не прежде, чем советская власть сама преподнесла нам наилучший подарок, отправившись, говоря, опять-таки, на ее языке, «в мусорную корзину истории»³⁹.

Вопрос о публикации в студенческих «Вопросах филологии» протянулся до зимы 1967 г. (**первый сборник вышел в 1963 г., второй — только в 1968 г.**) В феврале в Тартуском университете состоялось заседание редколлегии, на котором обсуждались все подготовленные сборники. Вот как это описывает Ю. М. Лотман в письме Б. Ф. Егорову от 23 февраля 1967 г.:

Сегодня была довольно мирная редколлегия, которая чуть не стоила мне инфаркта. Не передаю Вам живописных деталей, а только итоги: «Труды» прошли, хотя и с большим хаем... одновременно приняли категорическое решение убрать всех варягов (т. е. русских со стороны, не относящихся к университету. — М. М.). Пришлось воевать за Максимова! Но все же в «Трудах» отстоял я всех — и Дмитрия Евгеньевича, и Альтмана, и Котрелева, и Мандата. Не удалось отстоять Чудакову и Пастернака, хотя я и лег на пузо! *Изяли железной рукой из студенческого сборника Горбаневскую и Мейлаха!* (курсив мой. — М. М.)... Таковы наши потери... я, вспоминая былое (т. е. эпоху борьбы с космополитизмом. — М. М.), говорил, что всё прошло довольно мило. Действительно — «потери наших войск незначительны»... (Ю. М. иронически цитирует сталинские лживые военные сводки. — М. М.)... Я голосовал против решения о механическом удалении всех «варягов», но остался в одиночестве и ничего сделать не смог⁴⁰.

Как пояснил А. Рогинский, «изъятие железной рукой» произведено было по причинам даже не идеологического порядка — при всех «антиваряжских» настроениях студенческий сборник предназначался все-таки для работ студентов факультета и в таком виде и вышел в будущем году: он включал статьи Е. Душечкиной,

³⁸ См. примеч. 35.

³⁹ Поэты группы ОБЭРИУ / Общ. ред., вступит. ст., подгот. текста и вариантов, примеч. (к разделам) М. Б. Мейлаха. СПб., 1994. (Библиотека поэта.)

⁴⁰ Лотман Ю. М. Письма. № 207. С. 101.

Св. Семененко, А. Рогинского, Л. Черткова, И. Газер, М. Ёызесте, В. Перельгина и Т. Кустиной⁴¹. Но Рогинский и Суперфин, отнюдь не сложившие оружия, снова предложили мне сделать доклад об обэриутах, на этот раз на весенней студенческой конференции. Для тезисов доклада, которые должны были войти в ротاپринтный сборник ее материалов, решено было использовать несостоявшуюся публикацию, разумеется, в значительно меньшем объеме, чем изначальный. Но на конференцию — может быть, она еще не именовалась «всесоюзной» — приглашались и студенты других университетов (я к тому времени был уже студентом пятого курса), а ротاپринтные сборники тезисов, по-видимому, не особенно цензурировались. Итак, в «Материалах» конференции были опубликованы, в соавторстве с неистребимым Александровым, две небольшие статьи, о Введенском и о Хармсе, к тому времени переделанные⁴², а предпоследний абзац статьи о Введенском, очевидно перепечатанный с ошибками (смысл, однако, легко восстанавливается), был вставлен Ю. М. Лотманом (чем я, опять же, по молодости лет, был весьма недоволен). Вставка эта написана, несомненно, под влиянием идей Р. О. Якобсона (который годом позже побывал в Тарту и участвовал в Летней школе семиотики) и Вяч. Вс. Иванова⁴³:

Многие тексты А. Введенского поразительно напоминают экспериментальные тексты, к которым прибегает современная лингвистика, стремясь проникнуть в сущность проблемы значения. Подобно тому, как сущность фонологической структуры «правильных» языков была раскрыта во многом благодаря изучению явления афазии, природа семантики требует изучения «семантической афазии», [в области] которой Введенский широко ставил эксперименты, в лингвистическом отношении чрезвычайно интересн[ые]⁴⁴.

Главное же, что в «Тезисах» были наконец напечатаны два стихотворения Введенского — раннее «Значение моря» и, как мы думали, последнее — «Элегия»⁴⁵ (впоследствии я обнаружил у вдовы Введенского в Харькове позднейшее, по-видимому, произведение, которому мы дали условное название, по заголовкам двух его частей — <Где. Когда>).

⁴¹ Русская филология. Вып. 2: Сб. студенческих научных работ / Ред. З. Г. Минц. Тарту, 1967. (Тартуский гос. ун-т.)

⁴² Александров А., Мейлах М. Творчество Даниила Хармса. Творчество А. Введенского // Материалы XXII науч. студенческой конф. Поэтика. История литературы. Лингвистика. Тартуский гос. ун-т. Тарту, 1967. С. 101—109.

⁴³ Вслед за статьями Р. О. Якобсона 1941 и 1953 гг., в 1956 г. была опубликована его влиятельная работа об афазии в связи тем, что он называет метафорическим и метонимическим полюсами языка: Jakobson R. Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances // Jakobson R., Halle M. Fundamentals of Language. The Hague: Mouton, 1956. В России проблемами афазии в ракурсе лингвистики занимался Вяч. Вс. Иванов. См.: Иванов Вяч. Вс. Лингвистика и исследование афазии // Структурно-типологические исследования. Сб. статей. М., 1962. С. 70—75, и другие работы.

⁴⁴ Александров А., Мейлах М. Творчество А. Введенского. С. 108—109.

⁴⁵ Там же. С. 109—115.

Эта скромная публикация, первая в истории обэриутоведения, имела огромный резонанс. «Элегия» и «Значенье моря» долго оставались единственными произведениями Введенского, опубликованными в России в новое время. «Материалы трудов студенческой конференции» немедленно привлекли внимание на Западе. По их следам в конце 60-х гг. появилось несколько обэриутских публикаций и статей, которые, как и первые статьи об ОБЭРИУ А. Александрова, напечатанные в те же годы «в дружественной Чехословакии» буквально за несколько месяцев до вторжения, имели, независимо от их достоинств, большое значение в знакомстве Запада с этим неведомым прежде движением. В частности, патриарх западного обэриутоведения Р. Милнер-Галланд уже в 1970 г. опубликовал в авторитетных *Oxford Slavonic Papers* статью об обэриутах, добавив к ней так называемую «обэриутскую Декларацию», или «Манифест ОБЭРИУ», изданную в 1928 г. в «Афишах Дома печати»⁴⁶, а в следующем году те же материалы появились в итальянском переводе⁴⁷.

Замечу, однако, что в последующих изданиях текст знаменитой «Элегии», напечатанный в «Материалах...», уточнялся по мере обнаружения неизвестных ранее рукописных источников и отличается от текстов, напечатанных в обоих подготовленных мною собраниях сочинений Введенского⁴⁸. В «Материалах» он издан по единственной известной тогда копии, сделанной перед войной Я. С. Друскиным (возможно, с копии же Хармса). В то время я еще не побывал в Харькове, и мне еще не был известен ни черновик, сохранившийся у вдовы Введенского (о чем не знала даже она сама), не был известен и авторизованный машинописный список, имевшийся у Л. Г. Шпет (после ее смерти, насколько мне известно, пропавший), но они учитывались при подготовке первого двухтомного Полного собрания Введенского, выпущенного в издательстве «Ардис» (1980—1984)⁴⁹. В вышедшем спустя десятилетие втором, московском издании учтен также важнейший список Н. И. Харджиева.

В перестроечные годы, когда уже существовал первый, американский двухтомник, текст «Элегии» перепечатал оттуда в «Новом мире» В. Глюцер, выдавая это за «первую публикацию» — честнее было бы писать «*моя* первая публикация»⁵⁰. Хотя текст полностью заимствован из американского издания, на него он не ссыла-

⁴⁶ См. подробнее: *Мейлах М. Б. Oberiutiana historica...*; *Milner-Gulland R. R. Left Art in Leningrad: The OBERIU Declaration // Oxford Slavonic Papers. New Seris. III. 1970. P. 65—75.*

⁴⁷ *Messina R. Gli Oberiuty // Rassegna sovietica. 1971. 4. P. 176—180 (там же перевод «Декларации ОБЭРИУ»).*

⁴⁸ *Введенский А.* Полн. собр. соч. / Сост., подгот. текста, вступит. ст., примеч. и приложения М. Мейлаха в соавт. с В. Эрлем. Т. 1—2. Ардис: Анн Арбор, 1980—1984; *Введенский А.* Полн. собр. произведений: В 2 т. / Вступит. ст. и примеч. М. Мейлаха; сост., подгот. текста, вступит. ст. и приложения в соавт. с В. Эрлем. Т. 1—2. М.: Гилея, 1993.

⁴⁹ См. предыдущ. примеч.

⁵⁰ *Александр Введенский. «Элегия» / Публ. В. Глюцера // Новый мир. 1987. № 5. С. 213—214.*

ется вовсе, как будто его не существует, а о первой публикации в тартуских тезисах презрительно отзывается как о «ротапринтном издании», не приводя его выходных данных. Публикация в «Новом мире», подготовленная, конечно, ранее, появилась через три месяца после моего досрочного, предваряющего перестройку, освобождения из лагерей, на которое Глоцер, очевидно, не рассчитывал: осужден я был в общей сложности на двенадцать лет, не говоря о поражении в правах, а вернулся через четыре⁵¹. После же переиздания нашего двухтомника Введенского в Москве обозленный Глоцер, зомбировав упоминавшегося пасынка-наследника, по его доверенности в течение 17 лет блокировал переиздание книги, а после ухода Глоцера в лучший мир тот поручил изготовить одной малоизвестной эстрадной певице плагиат нашего издания, вышедший почти одновременно в двух издательствах в Москве и Петербурге (словами Хармса — «вот какие большие огурцы продают теперь в магазинах»)⁵². Там тартуское первоиздание не упоминается вовсе, но воспроизведен именно его текст, сегодня устаревший. Ожидается продолжение серии «Певицы — обэриутам», в которой Алла Пугачева издаст Хармса, а София Ротару — Олейникова.

На следующий год, хотя я уже стал аспирантом, я снова побывал на студенческой конференции, где сделал доклад о Хармсе, затем стал участником Летних школ по вторичным знаковым (или моделирующим) системам, которые чаще называли Летними школами семиотики — несомненно, самых захватывающих и впечатляющих из множества научных встреч, на которых мне когда-либо доводилось бывать. К тому времени я уже мог по-настоящему оценить уникальную личность Юрия Михайловича, в течение десятилетия одушевлявшего эти встречи, собиравшие выдающихся ученых, которые вместе с ним создавали новое научное направление. Но, усилиями его коллег и учеников, интересные и содержательные конференции, посвященные его имени, продолжают регулярно проводиться в Тарту, Таллине и в Москве.

Вспоминая сейчас эти события, я испытываю некоторое чувство вины перед Юрием Михайловичем и Зарой Григорьевной. Стоило ли, даже при всей их благожелательности и известном интересе к сюжету, для них все же маргинальному, неопытному студенту-третьекурснику, не представлявшему себе ни того давления и трудностей, какие им приходилось преодолевать (каждый выпускаемый сборник мог стать последним), ни их невероятной занятости, — их нагружать заботами о публикации автора, в те времена заведомо непубликабельного? и уж конечно, у меня не было никакого права даже про себя считать такую публикацию более важной, чем та, которой она могла повредить — о «каком-то официальном

⁵¹ См. подробнее: *Мейлах М.* К публикации «Элегии» Введенского в «Новом мире» // Русская мысль. 1989. № 3781; *Мейлах М.* Oberiutiana historica... С. 405.

⁵² *Александр Введенский.* Всё. М.: ОГИ, 2010. См. рец.: *Морев Г.* И это «Всё» о нем // OpenSpace.ru-архив (10.12.2010) // URL: os.colta.ru/literature/ events/details/19123/?attempt=1; *Корчагин К.* Чтобы все было понятно // Новый мир. 2011. № 3. С. 180—184.

Маяковском», и, пусть опять-таки про себя, обижаться на то, что печатание затягивается, а тексты урезаются.

Но так или иначе, благодаря им и упомянутым моим друзьям, «первый в истории» обэриутоведческий доклад прозвучал именно в Тарту, и там же появилась первая публикация никому не известной тогда «Элегии» Введенского, признанной сегодня одним из ключевых текстов русской поэзии двадцатого века. На протяжении последующих двадцати «драконовских лет», как и сорока предшествующих, больше ни одного стихотворения Введенского в российско-советской империи напечатано не было*.

* Автор благодарит всех друзей и коллег — «свидетелей событий» почти полувековой давности, вместе с которыми он эти события вспоминал, работая над статьей: Б. Ф. Егорова, Г. Г. Суперфина, А. Б. Рогинского, Р. Д. Тименчика, С. Ю. Неклюдова, И. З. Белобровцеву, А. Чернову, О. М. Малевича. Автор также признателен за помощь в ознакомлении с документальными материалами Н. В. Шаховской из Научной библиотеки Тартуского университета, сотруднице Эстонского фонда семиотического наследия при Таллинском университете Т. Д. Кузовкиной и сотруднице Отдела рукописей Национальной российской библиотеки Н. И. Крайневой.

ТРАНСЦЕНДЕНТНЫЙ БЕФ-БУП ДЛЯ ИММАНЕНТНЫХ БРУНДЕСС

РЕЦ. НА: ДАНИИЛ ХАРМС. ПОЛНОЕ СОБРАНИЕ СОЧИНЕНИЙ /
ВСТУПИТ. СТ., СОСТ., ПОДГОТ. ТЕКСТА И ПРИМЕЧ. В. Н. САЖИНА. Т. 1—6.
СПБ.: АКАДЕМИЧЕСКИЙ ПРОЕКТ, 1997—2002*

- Т. 1. Стихотворения. 1997. 434 с. Тираж 5000 экз.
Т. 2. Проза и сценки. Драматические произведения. 1997. 503 с. Тираж 5000 экз.
Т. 3. Произведения для детей. 1997. 350 с. Тираж 5000 экз.
Т. 4. Неизданный Хармс. Трактаты и статьи. Письма. Дополнения к т. 1—3.
2001. 319 с. Тираж 3500 экз.
[Т. 5]. Записные книжки. Дневник. Кн. 1. 2002. 480 с. Тираж 3000 экз.
[Т. 6]. Записные книжки. Дневник. Кн. 2. 2002. 416 с. Тираж 3000 экз.

Собственно говоря, рецензировать книги подобного уровня почти невозможно — признаю, каждый раз, когда я беру в руки тома этого издания, я ностальгически вздыхаю — если не по претящим кострам инквизиции, то по имевшим все же скорее рекомендательное значение ватиканским индексам запрещенных книг.

Позволю себе несколько слов о предыстории издания.

История спасения Я. С. Друскиным в блокадном Ленинграде архивов своих друзей, Введенского и Хармса, достаточно известна¹. Выше уже описывалось, почему я посоветовал Якову Семеновичу отдать рукопись не в Пушкинский Дом, как он первоначально собирался, а в Публичную библиотеку, что и было сделано, но последнее, как я писал, оказалось хуже первого (см. выше). На ставший доступным архив набросились непрофессиональные публикаторы — любители сенсаций. Начав, как уже говорилось, с замысла издать нечто вроде факсимильного издания-

* Критическая масса. 2004. № 1. С. 135—141.

¹ См. подробнее: Oberiutiana historica в этой книге.

каталога рукописей Хармса, В. Сажин, в конце концов, выпустил «Полное собрание сочинений» — нагромождение текстов, оцененное В. Глоцером в рецензии, озаглавленной «Не то, не так, не там...»². Я же, повторю, рецензировать это издание вовсе не предполагал, потому что по количеству в нем всевозможных ошибок, несообразностей и нелепостей оно, несомненно, заслуживает занесения в Книгу Гиннеса, а по закону Архимеда (любимого персонажа Хармса) и его ванны, объем исчерпывающей рецензии оказался бы равен объему самого шеститомного издания. Однако летом прошлого года А. Устинов, а вслед за ним петербургское издательство «Vita Nova», подготавливавшее том Хармса (вышедший недавно под названием «Случаи и вещи»), обратились ко мне с просьбой написать очерк истории обэриутских штудий для этой книги, что невозможно было сделать, обойдя сажинское издание стороной. Очерк был написан, но благонамеренная «Vita Nova», нимало не отвечая своему названию, проявила цензурное рвение, достойное советских времен, и, испугавшись моих нелицеприятных оценок, очерк печатать отказалась. Сам очерк будет напечатан в другом месте, подлежащая же рецензия получила таким образом воплощение и ныне предлагается читателю.

Не будем возвращаться к уже рассмотренному тем же Глоцером построению томов, хаотическому и внелогическому, превращающему издание в какую-то свалку. Еще хуже, что Сажин, не владея даже основами текстологии и редактуры поэтических текстов, механически воспроизводит бесчисленные орфографические ошибки хармсовских рукописей. Тот же мусор протиражирован им в обоих вариантах двухтомника издательства «Ладомир» «...Сборище друзей, оставленных судьбою» и в «Собрании сочинений в 3-х томах», выпущенном Сажиным, по иронии судьбы, в издательстве «Азбука», наконец, в более чем тысячестраничном «Цирке Шардам» (СПб.: Кристалл, 2000), плюс новейшее «Малое собрание сочинений» в той же «Азбуке», продающееся по цене от 900 до 1500 рублей, — вот уже пять издательских монстров, тринадцать томов общим тиражом под полсотни тысяч экземпляров (в «Сборище» тираж не указан) — трудно допустить, что эта конвейерно-полиграфическая индустрия не носит откровенно коммерческого характера: *Вот какие большие огурцы продают теперь в магазинах!* Трудно себе представить, и что иными, а не коммерческими соображениями обусловлено включение в Собрание интимных стихов и записей Хармса, отнюдь не предназначавшихся для печати (так что после издания «Записных книжек» главной темой хармсоведения стали сексуальные предилекции поэта — Интернет уже наполнен рассуждениями о том, предпочитал ли он *cunnilingus'у fellatio* или наоборот) — можно себе представить, как был бы оскорблен автор, увидев их включенными в издание. Но обратимся к проблемам собственно филологическим (об особенностях орфографии Хармса см. с. 659—662 в этой книге).

² Литературная газета. 1998. 17 сентября.

Переходя непосредственно к редактуре Сажина (в цитатах указываются тома и страницы Полного собрания сочинений), хотелось бы подчеркнуть, что именно орфография, обладающая также дистинктивной функцией, позволяет различать омонимы *отворить* и *отварить* (у Сажина получается, что Князь Мещерский не стучится в дверь, а требует что-то отварить, вдобавок сюда замешивается какая-то «тварь» — (II, 205), *кого-то* и *какого-то*, избегая монстров наподобие *влюбилась в кого го то кавалера там* (I, 45) или *вдовам новопредставленных мужей* (I, 371), — а что означает *и город на падет (не падет! — М. М.)* или *Хочешь нам завязывавь галстуки* из «Комедии города Петербурга» (II, 229, 235)? Или еще один эдиционный монстр — строка *брожули я у храма(ль) у дворца-ль* (II, 192).

И я хотел бы получить иное объяснение, чем «а у него так написано», по поводу сохранения Сажиным вопиюще безграмотного мягкого знака в словах *душ* (*вой псов из душ* людей — I, 292) и *плечь* (I, 68, 70), варварских написаний *выстерать* (I, 100), *дерним* (I, 45), тошнотворных *слышишь* и *давайте приклеем* (I, 144), анаколуфа в стихе *И так слова какое-то* не досказав (I, 237), удручающего *на зото (но зато — I, 154)*. В репликах демонического Петра Павловича из «Истории сыгр апрр» следовало везде сохранить значимый *pluralis majestatis* (*Петр Павлович смеются*), даже если Хармс его пропустил (в чем я не уверен, однако лишен возможности сейчас проверить по рукописи), так же как и сохранять целостность ключевой заумной формулы (на с. 9, II — уже *дыгр апрр*). В стихе *просьталося голубка потревоженная* без всяких разумных оснований нарушен грамматический род (совсем другой случай — сознательное нарушение категории рода у Введенского, как, например, *наш англичанка уж бежит*). Напротив, системное значение имело для Хармса использование старой орфографии, что как раз в изданиях Сажина не соблюдается — не воспроизводятся значимые написания фиты, греческого эпсилона (кстати, греческое слово $\alpha\gamma\gamma\epsilon\lambda\omicron\varsigma$ приведено с тремя ошибками — IV, 106), а в «Записных книжках» астральных знаков (но на с. 212, т. I, *вдруг появляется Даниэль* — опять перепутаны мягкий и твердый знак — *Хармсь*). Etc, etc...

Но если бы Сажин хотя бы точно воспроизводил хармсовские тексты! Читать почерк Хармса он не умеет: *мельными пузырьками* и не *паяю* не лужу он, не слыша сбоя ритма, читает соответственно как *мельными пузырьками* и не *полю* не лужу (I, 48 и 44), букву *ж* он тупо читает как *т* (*уже летит холодный трупик* вместо *лежит* в ставшем хрестоматийным «Окне») и наоборот (*на улице смежеенье* вместо *смятенье* II, 215), *щ* как *ш* (*...в лесу жила... и в чащу* плотную звала — а не *в чащу*, II, 270), *п* как *н* (теряя, т. о., использование «внутреннего склонения»: *к движению рвутся* и *все же в покое снут* вместо *спут*, от «спать» — I, 147), притом что в «Мести» эта форма воспроизведена правильно), *в* как *а* (бессмысленное *посадили меня а этот курятник* — вместо *в этот курятник*), а *ч* как *г* (абсурдное *мохнаг фефила* вместо *мохнач фефила*, с утратой рифмы *доч<к>и* — *бочки — цветочки*, поддержанной ассонансом *спички* — I, 146), не говоря уже о *и*, принятом за *п* десять раз на одной странице в разрушающем весь смысл сценки написании *беф-буп* вместо *беф-буи* (II, 95), — в общем, путает чуть ли не все буквы

алфавита. В последнем случае, если даже принять, что издатель Полного собрания сочинений Хармса может не знать французского языка и, что принять труднее, что он плохо читает почерк издаваемого им писателя, то современные средства коммуникации и информации позволяют установить, что *беф-буи* это не что иное, как *bœuf bouilli* — ‘вареное мясо’, которое герой пытается заказать в ресторане. Вместо *вас четыре* появляется *все четыре* (I, 68), вместо *И радостен покой* — *И радости покой* (I, 68, там же ремарка *Пролетающие журавли* вставлена в текст, не на месте эти слова стоят и в списке действующих лиц). Фразы Ивана Ивановича *Она слушает меня. Я спросил ее, чем она это сделала* (т. е. каким оружием она убила Петра Николаевича) переданы, как *Она слушает меня. Я спросила ее, чем она сделала*, что полностью разрушает дискурс (II, 251, на предыдущей же странице пропущены две реплики, вообще, пропусков очень много). Слова царя *О слава дней минувших! взлети как пламя трепетное ввысь* переданы, абсурдным образом, как *...взгляни как пламя трепетное ввысь* (II, 251). В ранних заумных стихах, прочтение которых Сажиным — катастрофа, он не в состоянии, в частности, правильно перенести из рукописи расставленные Хармсом акценты (как, впрочем, и в заумных фрагментах «Елизаветы Бам» — II, 262—263). *Эскадроны* у Хармса превращаются у Сажина в *эспандеры* (II, 251), *лунапар* в *лунапар* (II, 425), а в «Записных книжках» из кельтских *друидесс* (неологизм Хармса от слова *друиды* в его фантастическом описании миграций кельтов) он делает каких-то *брундесс* (Зап. кн., I, 138). *Etc, etc...* — **продолжать список этих безобразий можно до бесконечности** — я привел их ничтожную часть. И если Т. А. Липавская называла курсы, на которых она преподавала пролетарским самородкам английский язык, «курсами для малограмотных писателей», то сейчас, в начале XXI столетия, **пора уже, кажется, открывать курсы для малограмотных издателей.**

Но все сказанное относится лишь к самому внешнему слою текстового оформления произведений Хармса. Вдаваться в собственно текстологические вопросы этого издания, связанного с выбором редакций, установлением печатного текста и т. д., здесь невозможно. Однако даже неспециалист легко заметит, что в Полном собрании отсутствует настоящий критический аппарат с обоснованием текста, приведением вариантов и т. д. — как было бы, например, интересно узнать, на каком основании Сажин датирует раннее (очевидно, 1926 г.) стихотворение «Разбойники» 1934—1935 гг. (чего не может быть не только исходя из поэтики этого текста, но и по причинам чисто графическим — начиная с апреля 1927 г. Хармс, как отмечено в его записных книжках, изменил написание буквы «е», перестав писать ее как греческий эпсилон) и почему печатает его, как и «Скупость», по черновику РНБ, а не по авторитетному списку Гора. Даже стихотворение «Случай на железной дороге», одно из двух, изданных при жизни писателя, Сажин воспроизводит не по печатному тексту, а с дикими орфографизмами по отнюдь не белой рукописи РНБ. Составитель ограничил себя почти исключительно рукописями, по моей оплошности попавшими в его владение в Публичной библиотеке, да и в них разобратся не смог.

Более тщательно составленное и прокомментированное, такое издание, воспроизводящее особенности рукописных источников, могло бы играть роль дипломатического, но, во-первых, последовательно этот принцип Сажин не соблюдает, во-вторых, дипломатические издания уместны применительно к средневековым рукописям, где большую роль играют проблемы извода и диалектных особенностей, в-третьих — они предназначены специалистам. С современными же средствами воспроизведения дипломатические издания в основном уже потеряли значение, а в отношении такого писателя, как Хармс, это и вовсе нелепость. Забавно, что, возвращаясь с опозданием на полтора столетия не к принципам даже, а к эмпирической практике дипломатических изданий, по поводу наших изданий поэзии Хармса Сажин бросает нам упрек — в «текстологической архаике!» Между тем Сажин то печатает один и тот же текст несколько раз по-разному (и без ссылки на реальный источник — не он же записал строфы из «Травы» от Е. В. Сафоновой, помнившей их наизусть! не он, кстати, и прорабатывал харджиевский вариант текста «Елизаветы Бам», а если работал с ним заново, то почему не внести ясность в этот вопрос? — ведь без обращения к этому источнику нельзя издать и литературный вариант пьесы), то — копирует орфографические ошибки, то — их исправляет: его собственная непоследовательность говорит о том, что, не владея ни редактурой, ни текстологией, он попросту пошел по пути наименьшего сопротивления.

Впрочем, как проходила текстологическая подготовка Собрания, вырисовывается при сопоставлении с нашим старым бременским Собранием произведений, откуда благополучно переехали не только наши конъектуры (в особенности в тексте «Елизаветы Бам» и в труднейшей «Комедии города Петербурга»), но даже и наши опечатки — например, нарушающая размер *чей-то труп в кровати лежал / возле фонаря* (I, 155, вместо *в крови лежал*) из поэмы «Мечь»: тут Сажин мало отличается от Глоцера, без ссылки перепечатавшего, пока я в середине 1980-х гг. отбывал лагерный срок, текст «Элегии» из изданного мною в американском издательстве «Ардис» Собрания произведений Введенского³. Напротив, во множестве обсуждавшихся выше и им подобных случаев нелепо было калечить тексты, отвергая опыт предшествующих публикаций: зачем, спрашивается, «портить хорошую вещь»?

Не в лучшем состоянии и комментарий.

В юности у меня был составленный лет сто пятьдесят тому назад русско-древнегреческий словарь Синайского, которым я пользовался, когда писал по-гречески шуточные письма, какими мы обменивались с покойным Г. Г. Шамаковым. Выбор слов в этом словаре был настолько диким, что томик этот мог служить патентованным средством от плохого настроения — достаточно было его открыть на любой странице, чтобы обеспечить себе сеанс гомерического смеха (помню оттуда

³ См.: К публикации «Элегии» Введенского в «Новом мире» // Русская мысль (Париж). 1989. 7 июня. Литературное приложение № 8. С. 16.

слово «взлизы» — зачесы редких волос на голове лысеющего человека, для передачи которого автор создал причудливый греческий неологизм). Нечто подобное я испытывал при чтении сажинских примечаний — правда, комический эффект быстро сменился тягостным недоумением и непреходящим чувством неловкости. Путаница здесь всеобъемлющая — всего со всем, начиная с вопросов текстовых (*рать быков* из текста превращается в комментарии в *рать богов* — I, 154 и 375, реплика *А кто же лампу зажигает* — в *А кто же лампу зажигать*, II, 260 и 465) и кончая объяснительными комментариями, которые ничего не объясняют, а только запутывают.

Как бы компенсируя преобладающее отсутствие ожидаемого в подобном издании текстологического аппарата и исчерпывающего комментария, редактор, которому, как неопиту, во всем чудятся «знаки и символы», напротив, насытил примечания многоречивыми, философски несостоятельными и литературоведчески сомнительными, а чаще абсурдными примечаниями. Комментарий изобилует претенциозными, ни к селу ни к городу притянутыми сопоставлениями, почерпнутыми из словарей символов, популярных книжек по оккультизму и психоаналитических брошюрок (тут, по-видимому, руку приложил мудрый М. Золотонос, которому чуть не на каждой странице выражается благодарность, — впрочем, написавший на первые два тома довольно кислую рецензию⁴). К тому же в известной всем родителям рекомендации не употреблять слов, значения которых ты не знаешь, нуждаются, как видно, не только дети. Слово *Архитектор* в комментарии к одноименному стихотворению Сажин рекомендует трактовать «как один из синонимов (!) мага или посвященного, который способствует проникновению в *имманентный мир*» (что само по себе, применительно к тексту, чепуха, но Сажин систематически путает имманентное с трансцендентным (I, 394, то же выражение — I, 385)). *Гармониус*, искусственное слово в латинском оформлении, связанное с псевдонимом «Хармс», не является, как утверждает Сажин, «одним из понятий Пифагора», разработавшего идею *гармонии* (I, 420); что уж говорить о такой мелочи, как родительный, а не именительный падеж слова *Aversogum* во множественном числе, от *aversum*, означающего не «неправильность», а «[нечто] отклонившееся». В связи со знаменитым стихом *пейте кашу и сундук* Сажин не к месту вспоминает, что «в древнеегипетском мифе о царе Осирисе сундук фигурирует в качестве *места его пленения*» и т. д. (I, 353), а во втором томе (II, 466) в «сундук» попадает уже Сет, Осириса и пленяющий, и убивающий, — и весь этот фантастический вздор теперь уже призван комментировать имя Гвидона, у Пушкина путешествовавшего, однако, в бочке; к тому же у Хармса это имя заимствовано вовсе не из пушкинской сказки, которая входит в историко-литературный багаж Сажина, а из европейского средневековья. А *Буква Ка* на лице Подруги из одноименного стихотворения — это, со ссылками на Папюса и Тураева, не просто какая-то буква, а «олицетворенная жизненная сила..., считавшаяся

⁴ Золотонос М. Сонные стада смыслов // Вечерний Петербург. 1998. № 37 (20988).

божественной и использовавшаяся в оккультизме», сама же Подруга — не кто-нибудь, а «масонский аналог подмастерья» (I, 401).

А какие «интересы» Хармса надо учитывать в диком объяснении прерванного сорокалетнего заточения *в бучах* — вылетевшей из земли моркови? — «внимание Хармса к этому числу в его “большой игре” числами, — пишет Сажин, — побуждает, *учитывая его интересы*, обратить внимание на то, что сорок лет — возраст, когда становятся магом» (далее для полноты картины упоминаются еще и сорок лет странствования израильского народа по пустыне — I, 387; об этой «большой игре» см. ниже). Еще более дикая фраза — о «персидском князе Михаиле — единственном, кто, согласно “Книге пророка Даниила”, *покровительствовал иудеям* и пророку Даниилу *в их пленении при персидском царе Кире*» — к этой фразе, тоже достойной Книги Гиннесса по числу нелепостей, применима еврейская поговорка: писать слово «Ной» с семью ошибками. Во-первых, Михаил — не князь, а «князь великий», т. е. князь ангелов, а именно архангел Михаил; во-вторых, не персидский, а иудейский; в-третьих, как раз противостоящий земному «князю Персидскому» (Дан. 10, 13–21); в-четвертых, «при персидском царе Кире», взявшем Вавилон в 539 г. до Р. Х., иудеи как раз возвратились из вавилонского пленения, уведены же в плен они были вавилонским царем Навуходоносором в 597—587 гг. В-пятых, даже отвлекаясь от всех этих нелепостей, получается, что сей благожелательный к иудеям и пророку Даниилу Михаил, *покровительствуя им в их пленении*, то ли способствовал их пленению, то ли, будучи одним из тех, кто их пленил, потакал им в плену, подпадая, если распространить сюда советское законодательство, под 64-ю статью!

Самое поразительное, что городить всю эту постыдную чушь Сажина, что называется, никто за язык не тянул — нагромождена она, опять-таки, ни к селу ни к городу, а именно для пояснения названия ранней поэмы «Михаилы», к которому видения пророка Даниила не имеют ни малейшего отношения. На том же уровне — примечание к истории рождения героя Хармса, каковая, мы узнаем, «парафразирует миф о Земле, которая рождает от *Зевса*, пытающегося **запихнуть обратно одного из** своих многочисленных детей» (II, 443). Здесь опять перемешано все, что только можно, — не собственно Земля, а Гея, мать-земля, рожала детей-титанов не от олимпийца-Зевса, своего внука, а от Урана-неба, не выпускавшего из ее чрева (а не «запихивавшего обратно») не «одного из своих многочисленных детей», а, наоборот, всех шестерых, сделав исключение лишь для одного-единственного — Крона.

Поразительно, что насколько книга наполнена совершенно посторонними рассуждениями о несуществующих оккультно-мистических подтекстах, настолько Сажин беспомощен, когда требуется объяснить реально существующие в тексте религиозные денотаты. «Херувимская» — не «духовная песнь православных христиан», а важнейший элемент православной литургии, пассаж «херувимскую поют в том числе на пасхальной обедне для избличения колдунов» (I, 360) — это бред хотя бы потому, что она является частью любой обедни, но и только обедни

(кстати, в тексте ее поет не какой-то несуществующий *кричет* (I, 87), а вполне реальный *причет*, т. е. церковный причт). Вообще, невежество Сажина в этой области беспредельно — похоже, что он не знает даже «Отче наш», полагая, что *Vater Unser — Lieber Gott* — начальные слова этой молитвы, что верно только в отношении первых двух слов (I, 350). Что мешало Сажину, не зная, что такое «акафисты», посмотреть значение слова в словаре, чтобы не писать, что это «церковные молитвы» (I, 350)? Почему какой-то Георгий (т. е. св. Георгий Победоносец, кстати, далеко не *ангел*) бьется, как герой куртуазного романа, «ради защиты дамы», когда это, по смыслу жития, девица (I, 376)? И ведь продолжать список комментаторских нелепостей Сажина снова можно до бесконечности!

А невыносимо-кокетливый развязный тон, когда, употребив в примечании к стихотворению «О водяных кругах» выражения «связаны с широким кругом» и «проистекают», Сажин дважды (!) извиняется за «невольную тавтологию», как будто эти выражения незаменимы! А заполонившие комментарий списки страниц с повторяющимися мотивами, в том числе чисел 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10 (далее идут уже двух- и трехзначные) — символикой которых — скользкая почва — он одержим, но называет их «числительными» — I, 406! Иногда примечания только и состоят из таких списков (например, на стр. 434, II, **последовательно комментируются** перечнями, каждый из трех строк — «см.!» — *за четыремя дверями, через два часа, снова — в двух комнатах, по двадцати минут, в три окна*). Когда же я попробовал посмотреть по этим перечням, что же все-таки стоит за этими «числительными», то по поводу *четырех дверей* я сначала ничего не мог найти, потому что отсылки лишь по номеру произведения даются и к таким крупным вещам, как «Комедия города Петербурга» и «Елизавета Бам»; в № 13 есть «числительное» 14, но четырех — нет; другие вещи опять оказались слишком длинными, зато мне повезло с № 46 (*Какая-то рыба с четыремя усами кружилась около меня*), с № 62, где на человека последовательно падают четыре кирпича, набивая ему четыре шишки, и особенно с № 188 (*Утром Косков сел пить кофе и выпил четыре стакана*). Однако узнать высший смысл этого «числительного», требующего, при каждом упоминании, отсылок ко всем остальным, мне так и не удалось, т. к. в конце списка, как и всех прочих списков, стояло: «см. также т. I наст. собр.». Очевидно, это оккультное знание даруется только тем, кто от корки до корки изучил «т. I наст. собр.» и сделал соответствующие выписки, чтобы ко второму тому приступить уже во всеоружии. Вот цена этим спискам.

Или другое — почему в «Мести» стих *в дыры неба ускользают*, Хармсом зачеркнутый, заключен Сажиным не в квадратные скобки, а в ломаные, словно он сам его домыслил — может быть, лучше бы он тогда уже издавал собрания своих собственных сочинений, и уже по какой угодно орфографии? Вообще, отсутствие у Сажина филологической культуры вызывающе: буквально «за уши» притянув Джойса (у Хармса *дева... молоко дает змее*, в 15-й главе «Улисса» встречается мотив змей, падких до **женского** молока и сосущих женские груди, связи никакой, «корреспонденцию» указал Золотоносов), он наивно сожалеет, что «происхождение сюжета

“кормления” в примечании к роману (т. е. к русскому переводу, на который он ссылается. — *М. М.*) не прояснено» (I, 352)⁵. В английских комментариях к Джойсу нет недостатка, и если дать себе труд в них разобраться, то окажется, что «просхождение сюжета “кормления”» — это отнюдь не «трансформированный античный сюжет, который служил образцом и Хармсу», а характерная джойсовская трансформация мотива самоубийства шекспировской Клеопатры, в особенности ее последних слов о змейке на своей груди: *Dost thou not see my baby at my breast // That sucks the nurse asleep?* (‘Разве ты не видишь на моей груди дитя, сосущее сосцы у спящей кормилицы?’ — *Anthony and Cleopatra*, V, II, 308—309). Поистине, как помечали на средневековых рукописях монахи, не знавшие греческого языка — *Graecum est, non legitur*. Стоит ли говорить, что к хармсовскому пассажиру ни Джойс, ни Шекспир отношения не имеют: здесь — дева, там — женщины, и змею дева кормит конечно из блюда, как это обычно делается с прирученными змеями и как мы это знаем хотя бы из Конан Дойла. Поскольку же в джойсовском пассаже, на который ссылается Сажин, упоминается Элефантулиазис (больше не буду подсказывать), то все вместе очень напоминает старый школярский анекдот о студенте, который выучил змей, а достались ему на экзамене слоны, и он начал свой ответ: «У слона хобот имеет форму змеи. Змеи — это пресмыкающиеся...» Сажин, впрочем, провалился и со змеями.

Начиная с третьего тома (Произведения для детей) комментарий, к счастью, рдеет, а со второй половины четвертого тома (Дополнения) и вовсе сходит на нет. Объяснения состава этих обширных Дополнений я нигде не нашел. В название же этого тома — «Неизданный Хармс» — Сажин забыл вставить слово «мною»: в подавляющем большинстве тексты, вошедшие в этот том, точно так же издавались ранее, как и материал предшествующих томов. О «Записных книжках», составивших два последних тома Полного собрания, разговор требуется особый. К сожалению, «подобающие уроки», которые Сажин рекомендует извлечь из своего издания «в ракурсе новых подходов в текстологии XX века» (IV, 276), столь же очевидны, сколь и неутешительны: людям, ни в какой мере не подготовленным для такого сложного и ответственного дела, браться за него не стоит. Мне же, парафразируя и контаминируя еще два известных анекдота и принеся извинения за некоторую резкость тона, остается сказать — *Простите, Валерий Николаевич, но Вы не очень хорошо поступили, вылив нам на головы это ведро — век Вам на подхвате стоять!*

⁵ Если уж вдаваться в этот вопрос, к хармсовскому пассажиру отношения заведомо не имеющий, то можно отметить, что в Америке известны «молочные змеи» (*milk snakes, Lampropeltis triangulum*), по поводу которых, из-за белых узоров на коже, существует поверье, что они сосут молоко коров. Более того, в мировом фольклоре действительно известен мотив змеи, сосущей женскую грудь, но в качестве наказания. См.: *Th. Mot. Q 452 (Punishment: snake sucks woman's breast)*.

Выписав из Послесловия Сажина к четвертому тому, а вместе с ним и ко всему «Собранию...» не совсем, опять-таки, грамотные слова о «новых подходах в текстологии» (по смыслу — «к текстологии»), я вдруг словно услышал знакомую музыку... и я понял. Если по своей прагматике сажинское полудипломатическое издание опоздало на добрую сотню лет, то по своему идейному и общественному обоснованию — всего на полвека. Да здравствует культурная революция! В довоенные и особенно послевоенные годы эти «новые подходы в текстологии» имели бы все шансы стать передовой государственной текстологической доктриной, наравне с марровским «новым учением о языке» (исторического языкознания не нужно — все равно все языки произошли из четырех элементов и идут по пути к слиянию), потом гениальными открытиями Сталина в языкознании, наравне с новым учением Лысенко о наследовании приобретенных признаков, призванным заменить генетику мухолобов-человеконенавистников, и новой теорией Лепешинской о возникновении клеток «из живого вещества». Как и все эти учения, «новые подходы в текстологии» восхитительно просты: как слышится — так и пишется, как пишется — так и печатается (авангард ведь), все остальное — от лукавого. И никакой «текстологической архаики» — автографов и копий, черновики и беловики, редакций и вариантов, конъектур и транскрипций, квадратных и ломаных скобок — все это космополитизм и низкопоклонство перед Западом, никаких «sic!» и «нрзб» — у нас все «рзб». Из ликбеза сделаем литбез. Ни нада дажэ вышшыва аброзаванея, ацсуцтвиим каторава у Хармса я якабы абйисняю иво аграфею. Лупанар это луна-парк, boeuf bouilli это беф-буп, друидессы это брундессы, «Малгил» это «Голем», архангел Михаил — персидский князь, а Осирис, он же Сет — это Гвидон, все они маги, убийцы в белых халатах, плавают по Нилу в оккультных сундуках. Змеи, не читавшие Шекспира, прослышав про Джойса, сосут женское молоко из девичьих грудей. Хармс сексуальный маньяк, а главное — обэриуты это чинари⁶.

⁶ Вопрос о лансируемой Сажиним мифологеме, согласно которой обэриутов следует именовать чинарями, нами рассмотрен в отдельной статье: К чинарско-обэриутской контроверзе // Александр Введенский и русский авангард. Материалы междунар. науч. конф., посвящ. 100-летию со дня рождения А. Введенского. СПб.: ИПЦ СПГУТД, 2004. С. 94—100.

– V –

**ИЗ НАУЧНОЙ ЖИЗНИ
ДЕВЯНОСТЫХ ГОДОВ**

ОТ АВТОРА

Хотя мне довелось побывать в моей жизни на многих десятках конференций и конгрессов, незабываемой осталась атмосфера первых конференций перестроенных лет, проходивших в обстановке неожиданной для всех нас свободы и отсутствия цензуры. Сотрудничая в те годы с парижской газетой «Русская мысль», я с удовольствием писал для нее обзоры конференций, посвященных русским писателям и поэтам, которые еще совсем недавно были бы немыслимы, и счел за благо воспроизвести здесь некоторые из этих отчетов, имеющих, по крайней мере, известную историческую ценность.

1. ВОКРУГ ПАСТЕРНАКА

ВТОРЫЕ ПАСТЕРНАКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В МОСКВЕ (1989)*

В феврале 1989 г. в Центральном Доме литераторов в Москве проходили Вторые Пастернаковские чтения, организованные Комиссией по литературному наследию Бориса Пастернака. Первые такие чтения состоялись около двух лет тому назад — в конце мая 1987 г., и теперь, как и Мандельштамовские чтения, они станут, по-видимому, регулярными. Поскольку прошлые чтения не освещались на страницах «Вопросов литературы», скажем о них несколько слов. На них выступали многие участники нынешних чтений: С. Аверинцев, прочитавший доклад «Европейская историческая традиция в творчестве Пастернака», О. Седакова — «Вакансия поэта: к поэтологии Бориса Пастернака», Г. Померанц — «Неслыханная простота», В. Новиков — «Пастернак в пародиях и эпиграммах», Ю. Левин — «Все наклоненья и залогии», М. Гаспаров — «Семантика метра у раннего Пастернака», В. Баевский (Смоленск), Е. Рашковский, К. Азадовский (Ленинград), Ю. Фрейдлин. Е. Пастернак сообщала о толстовской атмосфере в творчестве Пастернака, а Е. Б. Пастернак — о подготовке собрания сочинений Пастернака и связанных с ним изданий. Недавно скончавшийся Георгий Маргвелашвили из Тбилиси рассказывал о письмах Пастернака грузинским поэтам, а находящийся сейчас в Америке Вяч. Вс. Иванов — о поэтике сборника «Сестра моя жизнь» (к 70-летию написания). Из участников прошлых чтений, которые в нынешних чтениях участия не приняли, упомянем М. Чудакову, в своем докладе «Пастернак и Булгаков» рассказавшую, в частности, о телефонных звонках Сталина обоим писателям, и А. Лаврова (Ленинград), говорившего о поэтике романа «Доктор Живаго». О весьма интересной переписке Пастернака с В. Шаламовым, начавшейся, когда последний еще находился в ссылке, рассказывала И. Сиротинская, а В. Смолицкий сообщал новые биографические материалы о Пастернаке-гимназисте, — но всех пятидесяти докладов, прозвучавших на Первых чтениях, перечислить невозможно. Отметим только еще, что на прошлых чтениях состоялось первое за многие

* Вопросы литературы. 1989. № 7. С. 272—278.

годы публичное выступление писательницы Лидии Чуковской, за свои открытые письма исключенной из Союза писателей.

Прежде чем перейти ко Вторым Пастернаковским чтениям, заметим, что при известном оживлении пастернаковедения, о чем свидетельствует сам предмет этих заметок, поэтика Пастернака остается менее изученной, чем, скажем, поэтика акмеизма, к которой на протяжении уже нескольких десятилетий приковано внимание нескольких замечательных ученых, таких как Р. Тименчик, В. Топоров, Г. Левинтон, а за рубежом — К. Ф. Тарановский и О. Ронен, успешно разрабатывающих общие и частные ее вопросы.

Гораздо лучше, напротив, изучена литературная биография Пастернака — здесь мы располагаем серией фундаментальных исследований Л. Флейшмана, подобных которым нет в исследованиях творчества Мандельштама, Ахматовой, Цветаевой.

Возвращаясь к нашим чтениям, скажем, что на них было прочитано около сорока докладов, посвященных жизни и творчеству Пастернака, его мировоззрению, литературным и биографическим связям. Открыл чтения, как и в прошлый раз, председатель Пастернаковской комиссии А. Вознесенский. В первом пленарном заседании приняли участие виднейшие ученые-филологи — С. Аверинцев и М. Гаспаров, — последний выступил с докладом о семантике пастернаковских точных и неточных рифм; философ Г. Померанц — о том, что он называет «вестничеством» в романе «Доктор Живаго» в сопоставлении с «Розой мира» Даниила Андреева; воспоминания о Пастернаке на Первом съезде писателей прислал Вениамин Каверин. В дальнейшем ходе чтений с воспоминаниями о Пастернаке выступили бывший режиссер Московского театра на Таганке Юрий Любимов, сейчас находящийся в Москве, и режиссер Евгений Симонов. В связи с воспоминаниями одной из выступавших, приводившей длинные монологи Пастернака из своих дневников (известно, что устная речь Пастернака едва ли поддается письменной фиксации), готов был вспыхнуть скандал: достоверность дневников была подвергнута сомнению; вспоминались пушкинские дневники Смирновой и тому подобное, — по поводу чего председательствующий на этом заседании писатель Даниил Данин заметил, что «поле мемуаристики заминировано». Другой острый вопрос, более существенный, касался судьбы мемориального дома в Переделкине, где поэт прожил много лет и который содержался его семьей. Семья поэта была в свое время буквально в 24 часа выселена из дома Литературным фондом, а многие мемориальные вещи, такие как картина Леонида Пастернака — отца поэта, выкинуты и повреждены. Между фондом, Литературным музеем, которому дом был передан, но который не нашел возможным разместить в нем музей Пастернака, и семьей начались долгие, по сей день не разрешенные тяжбы. Сейчас проблема восстановления музея Пастернака в переделкинском доме при участии семьи как будто начинает разрешаться.

Целый ряд докладов, прозвучавших на чтениях, был связан с различными аспектами впервые напечатанного в Советском Союзе в «Новом мире» романа Пастернака «Доктор Живаго», за который он в 1958 г. получил Нобелевскую премию,

а за его издание на Западе был исключен из Союза писателей. Кстати, в завершение чтений на экране ЦДЛ демонстрировалась знаменитая американская экранизация этого романа, в которой ее запоздалые зрители смогли увидеть немало «развесистой клюквы» — например, варькинский дом, где живут герои, украшен семью церковными главками, а с Пречистенки, где в 1905 г. происходит ночная демонстрация рабочих, открывается беспрепятственный, как будто храма Христа Спасителя никогда и не было, вид на Замоскворечье (лучше всего об этом фильме сказал исследователь творчества Пастернака, сын поэта Е. Б. Пастернак: «Мелодрама с хорошей музыкой и хорошими актерами, имеющая мало отношения к роману»). В. Борисов рассмотрел функцию и категорию имени в романе в контексте характерного для начала XX в. внимания к звучащей внутренней форме слова как к «звучащему смыслу» в традиции онтологизма русской философии этого времени. Утверждая стихотворное происхождение фамилии Живаго, восходящей к диалогу Ангела с женами-мироносицами у гроба воскресшего Иисуса (Лк. 24, 5), в имени Юрий Андреевич докладчик видит другой смысловой аккорд (тема змеборчества, выявленная в «Сказке» «стихов из романа», и, поддержанная отчеством, тема юродства в связи с Видением Андрея Юродивого). Различные родословные героя прослеживает Т. Фроловская (Алма-Ата), выделяя собственно семейную, далее — литературную в предшествовавшем творчестве Пастернака; литературно-генетическую (Гамлет, Дон Кихот, Фауст, князь Мышкин); наконец, усматривая в нем собирательный образ с чертами Блока, Маяковского, Есенина и самого Пастернака. Оригинальная интерпретация мотива сиротства в романе предложена Н. Стефановой. Если сиротство самого Живаго и Ларисы — исключение в их среде, и они все же «наследники», но теряющие связи с семейной традицией, то Стрельников — это «сирота Земного шара» — безродный *par excellence*. Предел сиротства — дочь Юрия Андреевича, на которой семейная традиция прерывается безвозвратно. Наконец, в докладе И. Беленького «Духовная топонимика романа» имена персонажей сопоставляются с реально существовавшими в Москве носителями тех же имен. Тут же упомянем, что Н. Мирская провела количественный анализ художественной топонимики поэта, классифицировав по их функциональной специфике 265 топонимов в стихах Пастернака.

Заслуживают особого внимания сообщения о неизвестных до этого документах. Ленинградский ученый К. Азадовский, которому принадлежит замечательная заслуга публикации переписки Пастернака, Цветаевой и Рильке и который на Первых чтениях прочитал доклад «Пастернак и Клюев», сообщил о неизвестном письме Пастернака 1920 г. из собрания покойного коллекционера М. С. Лесмана, атрибутировав его как письмо Надежде Павлович; письмо содержит ряд биографических подробностей, относящихся к этому малоизученному периоду жизни Пастернака и свидетельствует о его кризисных настроениях этого времени. Е. В. Пастернак проанализировала биографические детали, относящиеся к роману Пастернака летом 1917 г. с Еленой Виноград, в свете которых «Сестра моя жизнь» и «Доктор Живаго» представлены как взаимокомментирующие тексты, благодаря

чему проясняется генезис образа Лары. (Здесь же упомянем интересный доклад К. Поливанова — анализ стихотворения «Свистки милиционера» («Уличное»), позволяющий оценить, до какой степени стихи Пастернака питались впечатлениями действительных событий.) М. Рашковская обнародовала текст выступления Пастернака 12 апреля 1933 г. в Московском университете, интересный, в частности, новыми для нас пастернаковскими определениями поэзии Маяковского, в том числе, например, ее «высокой парусности». В своем докладе — одном из трех, объявленных по теме «Пастернак и Грузия», М. Филина (Тбилиси) сообщила о надписях на книгах, подаренных Пастернаком Тициану, потом Нине Табидзе. Хотя теперь известно, что Табидзе был расстрелян через несколько дней после ареста, Пастернак очень долго продолжал надеяться, что тот жив, и в самые страшные годы поддерживал эту надежду в Нине Табидзе — ту же надежду он выражает в телеграмме, посланной ей после «реабилитации» поэта.

Надо отметить, что одним из немногих организационных недостатков чтений было то, что за вычетом двух пленарных заседаний — одно открывало чтения, на другом были подведены их итоги — доклады слушались одновременно в трех секциях и интересующие кого-то выступления нередко совпадали. Кроме того, постоянно переходить по длинным коридорам и лестницам из ЦДЛ в «дом Ростовых» и обратно было не особенно удобно, так же как выходить из зала заседаний во время чьего-то доклада, чтобы успеть на другую секцию.

Мы уже касались большей части докладов, прозвучавших в третьей, «мемуарной» секции («Проблемы изучения биографии Пастернака. Пастернак и мировая культура»; о докладе Е. Рашковского мы расскажем в конце этих заметок). В первой секции («Проблемы поэтики Пастернака. Анализ и интерпретация произведений»), помимо упоминавшихся уже докладов о «Докторе Живаго», прозвучали следующие интересные сообщения. Доклад Ю. Левина посвящен был семантическому разбору в широком историческом и историко-культурном контексте стихотворения Пастернака 1927 г. «Когда смертельный треск сосны скрипучей...». Употребление Пастернаком сверхдлинных слов, которые докладчик называет «пастернакизмами», их поэтическая и семантическая функции рассматривались в сообщении заместителя председателя Комиссии по наследию Пастернака В. Новикова, вложившего много труда в организацию чтений. Семантике четырехстопного амфибрахия в стихотворении Пастернака «Чудо» (стихи из романа) посвящен доклад О. Седаковой, которая прослеживает историю этого размера от Жуковского («Песнь араба над могилой коня») через Пушкина и Лермонтова («Подражание Корану» и «Три пальмы») до Заболоцкого («Лесное чудо»), развивающих некий постоянный сюжет с основными элементами: чудо, смерть, воскрешение, ропот, жажда, источник. (Добавим, что, с нашей точки зрения, к этому ряду тяготеет и «Лотова жена» Ахматовой.) Наконец, упомянем доклад В. Смолицкого «Пастернак — собиратель народных речений», познакомивший с фольклорными записями, сделанными Пастернаком во время войны на Урале.

Заседание второй секции «Пастернак и русская литература» было открыто докладом В. Баевского (Смоленск) «Пушкин и Пастернак». Эта тема рассмотрена с точки зрения бытового поведения Пастернака, в повседневном сознании которого Пушкин занимал выдающееся место. В докладе показано, что со времени опубликования сборника «Сестра моя жизнь» в России и за рубежом имя Пастернака систематически соотносилось с именем Пушкина (и во вторую очередь с именами других русских классиков). В 1937 г. имя Пастернака регулярно связывалось с именем Пушкина отрицательным образом — именно с тем, чтобы отрицать право Пастернака на такое соотнесение. При этом Пастернака обвиняли во враждебности к советской современности, как порок подчеркивалось доброжелательное отношение к Пастернаку Бухарина. Далее в докладе обобщались известные данные о рецепции Пушкина Пастернаком и, наконец, анализировались шесть случаев пушкинских аллюзий у Пастернака, ранее недостаточно изученных. Напряженный момент в сообщении А. Громова «Пастернак в оценках В. Шкловского» составили размышления о сходстве натур обоих писателей. Неудачным следует признать доклад М. Пьяных (Ленинград) «Пастернак и Маяковский» (о двух видах поэтического мировосприятия): докладчик в худших литературоведческих традициях говорит о «предвзятом отношении Пастернака к Маяковскому» и о «субъективных оценках» последнего Пастернаком — притом добавим, что сила оценок Пастернака прежде всего заключается в их замечательной субъективности. Доклад председателя секции З. Паперного «О поэтических морях» устанавливает связь «морских мотивов» Пастернака со стихотворением Пушкина «К морю»: с многоуровневой — поэтической, географической, социальной даже метафорикой первой строки стихотворения. В докладе Ю. Фрейдина говорилось о синтетическом образе иудеохристианства у Мандельштама с его культурологическим синтезом Ветхого и Нового Заветов, что противопоставляется рефлектирующему религиозному сознанию Пастернака с его ориентированными исключительно на Новый Завет историко-национальными построениями. В докладе, кроме того, сопоставлялись «Квартира» Мандельштама и стихотворение Пастернака «Кругом семящейся ватой» («Зимой мы расширим жилплощадь»). Размышляя о соответствиях в биографиях двух поэтов, докладчик приходит к выводу о «сходстве всего, что находится за границами поэтики», — доклад недаром носит подзаголовок «Штрихи к двойному портрету». Той же теме посвящен вынесенный на пленарное заседание доклад С. Аверинцева «Некоторые аспекты поэтики Пастернака и Мандельштама». Согласно С. Аверинцеву, предметная полнота у Пастернака противопоставляется предметной разреженности у Мандельштама, а устремленность пастернаковского стиха к концу строки, подчеркнутая энергичной рифмой — «остановленности», «задержанности» мандельштамовского стиха, которая выявлена преобладанием рифм точных и бедных, не дающих ощущения разряда энергии. Особое внимание уделено статусу имени собственного: ритуал введения имени (или, напротив, его табуирования) у Мандельштама обнаруживает черты его поэзии как замкнутой системы («сакральной рамы»). Апелляция к внестиховому функционированию

имени и, следовательно, случайность его названия у Пастернака размыкают систему и уравнивают имя нарицательное с именем собственным. Поэтика Пастернака рассматривается как аналогия «катафатического» пути («И это тоже ты»), поэтика Мандельштама — как аналогия «апофатического» пути («И это тоже не ты»). Коснемся, в заключение, доклада Е. Рашковского «Пастернак и Тейяр де Шарден» (на Первых чтениях он рассказывал о «Софийной теме в творчестве Пастернака»). Автор доклада отправляется от письма Пастернака 1960 г. индийскому мыслителю А. Чакраварти, которому он пишет: «Мне думается между прочим, что среди духовных мыслителей нашего времени самым близким мне должен казаться Пьер Тейяр де Шарден... Его писания — на моей полке. Уже ощущаю какой-то вкус его мысли, уже сложилась какая-то общая идея о нем — но для тщательного чтения время мое еще не пришло...» (В скобках заметим, что это письмо, наряду с только что опубликованными в «**Scottish Slovenia Review**» письмами Пастернака к одному из его английских корреспондентов, составляет часть английского эпистолярия Пастернака, замечательного языковым своеобразием, пронизанностью языка германизмами и «шекспиризмами».) По мысли докладчика, непосредственное влияние о. Тейяра на творчество Пастернака исключается, ибо публикация его религиозно-философских трудов началась лишь с 1956 г.; тем более поразительны идейные и даже семантические параллели тейяровских и пастернаковских текстов. К «конвергенции» с Тейяром Пастернака вела не только европейская культура, но вели и некоторые особенности культуры российской (глубина церковных медитаций, особенно литургических и гимнографических переживаний Страстной седмицы, глубина старого русского интеллигентско-народнического морализма; глубина сочувствия человеку — сочувствия, которое Пастернак по гениальности своей натуры сумел распространить на всю полноту вселенной жизни). И поэзия, и проза Пастернака — это результат духовных и художественных свершений великого русского и — одновременно — католического поэта.

Нам остается добавить, что на концерте, завершившем чтения, была исполнена музыка самого Пастернака, в юности, как известно, испытавшего сильное влияние Скрябина, — пианист Гусельников исполнил два его Прелюда. Выраженное «скрябинянство» этой музыки проливает, возможно, свет на известные страницы прозы Пастернака, посвященные встрече со Скрябиным, который мог увидеть в нем скорее соперника, чем подражателя.

В фойе Дома литераторов Литературным музеем была устроена выставка портретов, фотографий, автографов поэта, редких изданий его книг. К сожалению, выставка была снята к концу второго дня, не дожидаясь даже конца программы, — так что многие участники, занятые чтением и слушанием докладов в трех секциях, не успели с ней познакомиться.

Нам остается выразить надежду, что Пастернаковская комиссия, проводящая столь представительные и содержательные конференции, обретет издательскую базу: публикация докладов — насущная необходимость и пастернаковедения, и отечественной филологии в целом.

ПАСТЕРНАКОВСКИЕ ТОРЖЕСТВА В МОСКВЕ (1990)*

В феврале 1990 г. в Москве проходили торжества, посвященные 100-летию со дня рождения Бориса Пастернака. Им предшествовала конференция «Мир Пастернака», состоявшаяся в Музее изобразительных искусств им. Пушкина, где еще ранее открылась подготовленная Е. С. Левитиным выставка под тем же названием. Обширный каталог этой выставки заслуживает всяческого внимания, а сама выставка — отдельного сообщения. Скажем лишь, что, организованная хронологически, она включает интереснейшие документы, автографы, произведения искусства, так или иначе связанные с Пастернаком, — от многочисленных рисунков отца поэта до Нобелевского диплома и материалов, составивших раздел «Травля Пастернака».

Что касается конференции, то она, по сути дела, представляла собой Третьи Пастернаковские чтения и явилась, наряду с параллельными Международными чтениями, наиболее содержательной частью торжеств. Из 27 прозвучавших здесь докладов отметим, прежде всего, сообщения Елены Владимировны и Евгения Борисовича Пастернаков — первое о «наглядности и одухотворенности» как двух положениях поэтики Пастернака; другое — о двух героях романа, Живаго и Стрельникове, в их сопоставлении. Л. К. Чуковская прочла и прокомментировала обращенные к ней письма Пастернака. М. Л. Гаспаров сделал глубоко обоснованный, как всегда, анализ композиции сборника «Поверх барьеров» (в сопоставлении с первым сборником Пастернака «Близнец в тучах»). К. Поливанов познакомил со стенограммой заседания пушкинской юбилейной комиссии 1937 г., на которой прозвучали обвинения Пастернака в «непонятности» и связи с Бухариным. Был представлен ряд компаративных докладов — «Пастернак и Верлен» (И. Подгаецкая), «Пастернак и Пруст» (А. Михайлов), «Пастернак и фольклор» (В. Смолицкая), «Пастернак и польский романтизм» (Е. Рожковский), наконец, «Пастернак и живопись» (Т. Ильина). В последнем вскрыты связи поэта — преимущественно

* Русская мысль. 30 марта 1990. № 3821.

через его первую жену — с такими художниками, как Удальцова, Осмеркин, Фальк. На Международных чтениях, собравших выдающихся пастернаковедов и переводчиков Пастернака, выступали Мишель Окутюрье, Лазарь Флейшман, Е. Г. Эткинд, Жорж Нива, Анджей Дравич, Нильс Оке-Нильсен, Магнус Юнггрен. Остается пожалеть, что абсурдный «апартеид» не дал возможности участникам чтений, состоявшихся позже, познакомиться с докладами русских коллег и отчасти наоборот — причиной его была организационная несогласованность.

Наиболее официальную часть торжеств составил так называемый «Литературно-музыкальный спектакль-концерт» — по жанру, собственно, один из тех правительственных концертов, какие устраиваются по случаю советских праздников и на которые сгоняют дежурных звезд, — с той лишь разницей, что на этот раз он был посвящен «разрешенной» пастернаковской теме. Театр был, как полагается, оцеплен милицией, и я, узнав, что государственный институт представлен председателем КГБ Крючковым (большую бестактность трудно было бы вообразить, но *они* этого не понимают), что называется, «демонстративно покинул зал» (что едва ли кем-нибудь было замечено), успев только обратить внимание на множество горящих свечей на сцене, да услышав вдогонку транслировавшееся по громкоговорителю скверное чтение стихов одним из актеров. Все это недалеко ушло — лишь с переменной знака — от правительственной метафоры эпохи Нобелевской премии в устах Семичастного — «если сравнивать Пастернака со свиньей, то свинья не сделает того, что он сделал», или от подложных читательских писем о лягушке в болоте (тропика упорно анималистическая), которую экскаваторщик зачерпывает ковшом и выкидывает вместе с грязью, с припевом «Я Пастернака (с ударением на последнем слог) не читал, но знаю...». Выходя из зала, я припомнил совсем другой концерт той же эпохи — концерт Юдиной, которая, блистательно сыграв свою программу, властным жестом остановила аплодисменты и стала читать стихи из романа, за что на несколько лет лишилась возможности концерттировать...

Важным событием стало, напротив, открытие на даче в Переделкине пастернаковского Дома-музея — спустя всего лишь два года после того, как Литфонд из этой же дачи выкидывал мемориальные вещи поэта. Утром были отслужены панихиды у могилы в переделкинской церкви — и та, и другая видны из его кабинета на втором этаже. Участок был переполнен людьми — не только официальными участниками торжеств, но и просто приехавшими почтить память поэта и мерзнувшими на довольно холодном ветру. Здесь тоже звучали речи, однако обстановка была неофициальная — может быть, и сейчас, спустя тридцать лет после смерти поэта, тень его еще посещает место, где всё говорит о нем и которое, вопреки всему — усилиями семьи и тех, кто ей помогал, — все-таки удалось сохранить.

ЮБИЛЕЙНЫЙ ГОД ПАСТЕРНАКА В РОССИИ И В АНГЛИИ (1990)*

10 февраля 1990 г. исполнилось 100 лет со дня рождения Бориса Пастернака. Эта дата была ознаменована серией торжеств, публикаций, выставок и конференций. Одним из центров юбилейных событий пастернаковского года стала Англия — страна, с которой у писателя были не только поэтические, но и родственные связи (в Оксфорде с середины 30-х гг. жили его отец и сестры). Здесь к юбилею вышло пять «пастернаковских» книг, в том числе две книги стихов в английских переводах Андрея Наврозова, Майкла и Мани Харари. Событиями явились вышедшая недавно в Кембридже литературная биография Пастернака, написанная Кристофером Барнсом из Университета Торонто, а также, минуя проходную книгу Петера Леви «Борис Пастернак» (Century Hutchinson), превосходно переведенная Майклом Данканом (бывшим английским дипломатом, многие годы прожившим в России) вторая часть «Материалов к биографии» — Е. Б. Пастернака, годом ранее вышедших в Москве.

Был ли Пастернак русским поэтом?

Если в России, как это было в прошлом году с ахматовскими торжествами, а теперь с пастернаковскими, официальная «юбилейность» когда-то опальных писателей стала моментами превосходить всякую меру, то в Англии произошло нечто обратное. Здесь юбилейный год начался со странной ноты. В середине февраля писатель и критик Габриель Йосиповичи опубликовал в Литературном приложении к «Times» статью в форме рецензии на пять перечисленных книг, после которой лоток «писем редактору» на страницах этой газеты не ослабевал до конца марта. Йосиповичи, читавший Пастернака только в переводах, отзываясь о нем как о поэте, «не затронутым европейским модернизмом», о «Докторе Живаго» — как

* Вопросы литературы. 1991, август. С. 239—250.

о посредственном сочинении из области романизированной истории, а мировую славу Пастернака приписывает исключительно политическому скандалу вокруг Нобелевской премии, отказывая ему как поэту и человеку в каком бы то ни было величии. Основной пафос этой статьи, однако, сфокусирован на пресловутой проблеме «Пастернак и иудаизм»: автор говорит о поэте как об отступнике своего народа, чуть ли не антисемите, который спустя лишь несколько лет после фашистского геноцида пишет О. М. Фрейденберг о непреодоленном «препятствии крови и происхождения» и о неприемлемой для него «узкой негласной популярности среди интеллигентов-евреев, из самых загнанных и самых несчастных». На эту статью откликнулись среди прочих сэр Исая Берлин, Олег Прокофьев и Александр Пятигорский — последний, отвлекаясь от частностей «пресловутой проблемы» и широкого, приводящего к множеству недоразумений непонимания ее подлинного значения для Пастернака, утверждает человеческое право на отказ (в том числе от своих корней, предков, страны или национальности, в котором критику не пришло бы в голову упрекать, например, Джойса) и право художника быть самим собой. Газетная полемика не обошлась и без языкового курьеза: в замечании одного из старейших исследователей Пастернака — Генри Гиффорда о том, что статья неминуемо вовлекает оппонентов в «то, что русские называют “склока”», последнее слово было напечатано как «школка», за что в одном из последующих номеров редакция принесла читателям извинения.

Несколько позже, в мае того же года, в специальной передаче Русской службы Би-би-си по случаю 50-летия другого нобелевского лауреата — Иосифа Бродского, вслед за несколькими телефонными интервью с его русскими друзьями (в которых нельзя было расслышать ни одной фразы) слово (очевидно, в качестве дани плюрализму и свободе мнений) было предоставлено Эдуарду Лимонову, который сообщил России, что Бродский если и был когда-то поэтом, впрочем XIX в., то теперь вовсе исписался, и нобелевская премия — дело рук мафии. Нимало не будучи приверженцем юбилейной патоки, я все же вынужден отметить, что в Англии подобный способ поздравления, как когда-то писали в советских газетах, «становится хорошей традицией».

Оксфордская юбилейная конференция

15—19 июля в оксфордском колледже Lady Margaret Hall проходила юбилейная Пастернаковская международная конференция, организованная, совместно с оксфордскими коллегами, Кристофером Барнсом, автором упомянутой биографии поэта. Хотя отзвуки «пресловутой проблемы» прозвучали и здесь (впрочем, Р. Хьюз, автор заявленного на эту тему доклада, на нее не приехал), *genius loci*, не говоря об усилиях организатора, пригласившего на нее выдающихся пастернаковедов, направил ее ход в уравновешенное русло подлинно научной благожелательной дискуссии. Мне представляется, что атмосферу этого собрания лучше передадут приведенные ниже беседы с несколькими выдающимися его участниками, поэтому, не желая

вовлекать читателя во множество более или менее специальных вопросов, обсуждавшихся на конференции, ограничимся лишь беглым обзором ее основных вех.

Конференция открылась докладом уже упомянутого Генри Гиффорда, говорившего о Пастернаке в контексте русской и мировой культуры и сопоставившего смерть Пастернака и Толстого: в обоих случаях это были всенародные похороны духовно свободных людей, не считавшихся с мертвой официальной моралью. Начиная со второго дня заседания были посвящены отдельным темам. Доклады о поэтике Пастернака сделали Вяч. Вс. Иванов, Б. Гаспаров, В. Полухина, А. Жолковский и Р. Циглер, подчеркнувшая ориентацию Пастернака не только на двойную, характерную для текстов авангарда, кодировку, но и на тройную и многократную, в том числе звуковую и зрительную. Два доклада — Э. Гребер из Констанцы и Б. Арутюновой из Гарварда — были связаны с мотивом памяти у Пастернака: если первая говорила об «искусстве памяти» в связи с общей художественной концепцией поэта, то вторая — о контрапункте мотивов памяти-воспоминания-забвения в его лирике. Во второй день прозвучала серия докладов на общую тему «Пастернак и поэты-современники»: «Пастернак и Анненский» (А. Юнгтрен), «Пастернак и Хлебников» (А. Парнис, интерпретировавший буриме, сочиненное Пастернаком на домашнем поэтическом турнире, в котором также участвовали Маяковский, Якобсон и Хлебников), «Пастернак и Цветаева» (М. Мэкин, Анн Арбор), «Пастернак и Клюев» (К. Азадовский). В тот же день состоялось одно из интереснейших заседаний всей конференции на тему «Пастернак и европейская литература», с несколькими докладами на тему «Пастернак и Рильке» (один из них был сделан У. Арндтом, переводчиком на английский язык «Евгения Онегина»), сообщениями А. Ливингстон из Эссекса «Пастернак и «Фауст» и Джерри Смита из Оксфорда (одного из хозяев конференции) «Пастернак и Д. П. Мирский», М. Окутюрье «Пастернак и Пруст» (эпиграфу из «*Le temps retrouvé*» к книге «Когда разгуляется» был посвящен также доклад К. О'Коннор из Гарварда) и ключевым докладом П. Франка из Эдинбурга «Пастернак и английские романтики», дополненным во время дискуссии личными воспоминаниями на эту тему Вяч. Вс. Иванова; о своих встречах с Пастернаком рассказал Х. Бирнбаум, а Жаклин де Пруаяр, много встречавшаяся с Пастернаком в период «Доктора Живаго», сделала доклад «Тема лица в творчестве Пастернака». Последний день (очень жаркий и утомительный), посвященный исключительно «Доктору Живаго», также включал компаративные доклады — в том числе «Пастернак и Диккенс» (К. Барнс), «Пастернак и Новалис» (Р. Деринг-Смирнова) и «Мотив пани Катерины в романе» (И. Мазинг-Делич), а И. Смирнов изложил свою концепцию «Доктора Живаго» как «двойного романа», основные мотивы которого заимствованы из других источников (теме «зеркальности» у Пастернака был ранее посвящен доклад С. Ивановой). Упомянем, наконец, анализ стихотворения «Воробьевы горы», сделанный Нильсом Оке Нильссоном, и доклад одного из ведущих пастернаковедов Л. Флейшмана «Пастернак и Ленин». Малоизвестное (опубликованное в «Новом мире», 1989, № 4) стихотворение Пастернака «Русская революция» (ноябрь 1917)

представляет собой прямую филиппику против Ленина, на которого он возлагает вину за вырождение «светлейшей из всех великих революций» (мартовской) в «пьяный флотский блев», как он именует Октябрьский переворот (заметим, что Набоков был, таким образом, несправедлив, когда в связи с «Доктором Живаго» упрекал Пастернака в том, что тот якобы не заметил весенней революции и с энтузиазмом приветствовал большевистскую). На фоне этого беспрецедентного по резкости высказывания позднейшие, внешне комплиментарные упоминания Ленина у Пастернака выглядят более амбивалентно, на деле отражая, по мысли Л. Флейшмана, оппозиционное отношение поэта к текущей политической ситуации.

Два вечера были, кроме того, заняты аудио- и видеозаписями: Л. Шилов сделал сообщение «История звукозаписи голоса Пастернака», а Р. Салюс, работающая над каталогом Леонида Пастернака, выступила на тему «Пастернак и искусство его отца»; кроме того, выставка рисунков Л. О. Пастернака, включавшая немало изображений поэта, была открыта в музее Эшмолеан.

Беседы с участниками конференции

В последний день конференции я побеседовал с несколькими ее участниками — младшим другом поэта и исследователем его творчества Вяч. Вс. Ивановым; Б. М. Гаспаровым, чей блистательный доклад «Об одном ритмико-музыкальном мотиве у Пастернака» вызвал наибольший, кажется, отклик у слушателей; сыном поэта, Е. Б. Пастернаком, который вместе с Е. В. Пастернак посвятил многие годы изданию и изучению его наследия.

[Примечание 2017 г.: Недавно вышло итоговое собрание работ Вяч. Вс. Иванова о Пастернаке: Пастернак. Воспоминания. Исследования. Статьи. М.: Издательский центр «Азбуковник», 2015.]

— Вячеслав Всеволодович, я имею удовольствие вторично беседовать с Вами в Англии — в прошлый раз это было на Ахматовской, теперь на Пастернаковской конференции. По сравнению с Пастернаковскими конференциями, прошедшими в России, — все три были весьма масштабными, — эта довольно камерная, но у нее есть свои особенности. Что бы Вы могли об этом сказать?

— Здесь собрались литературоведы со всего мира, но среди них выделяют представители отечественной школы, которых судьба разбросала по свету. Впрочем, мы уже не первый раз встречаемся, и очень отраднo, что такое стало наконец возможным. Кроме того что здесь происходит встреча представителей России и русской диаспоры, здесь присутствуют и представители различных наук, например несколько музыковедов. Если вы заметили, одна из наиболее любопытных дискуссий была связана с попыткой обнаружить связь детали биографии Пастернака — его падения с лошади в юности — с его позднейшим музыкальным и литературным даром. Такая вот чересполосица разных стран и разных течений.

— *Интересы русских структуралистов традиционно сосредоточивались на поэтике Пастернака. Было и здесь отдельное заседание, на котором Вы делали доклад. Не могли бы подытожить его результаты?*

— Мне кажется, самое интересное — то, что говорил сам Пастернак о метафоризме, о смежности. В сущности, он предвосхитил попытки анализа его образности, сделанные Якобсоном и его последователями. Прошедшие здесь дискуссии лишь подчеркнули то, что Пастернак — поэт и прозаик — мыслил мир в наглядных пространственных образах, которые как бы перетекали друг в друга. Образность его опережает возможности поэтики, которая, как известно, связана с определенным видом литературы. Нельзя описать поистине творческого автора с помощью уже существующей номенклатуры — применительно к Пастернаку то и дело приходится на ходу преобразовывать самое понятие поэтики, опираясь на то, как он сам понимал свое творчество, — я настаиваю на том, что мы должны эту метасторону постоянно учитывать, потому что он хорошо сам себя понимал.

— *Как всегда, много места заняла компаративистика; устоявшаяся тема — Пастернак и Рильке, но к ней добавились: Пастернак и «Фауст», Пастернак и Пруст, Пастернак и наследие английского романтизма. Было бы интересно узнать Ваше мнение об этом разделе конференции.*

— Очень интересно, что было много исследований на параллельные темы. Так, например, сравнение Пастернака и Пруста прозвучало уже несколько раз до того, как мы услышали великолепно построенный и блестящий доклад на эту тему Мишеля Окутюрье. Тема эта весьма важная, Пруст интересовал Пастернака всю жизнь, у них много общих черт, — получается, что XX век как бы параллельно высказывает себя через авторов, живущих в одну эпоху. Такое сопоставление даже интереснее, чем прямое изучение взаимовлияний, как в докладах о Пастернаке и Цветаевой, Пастернаке и Анненском. Я бы не сказал, что Пастернак только влиял на Цветаеву, — скорее это был какой-то постоянный взаимообмен мыслями, красками, образами. Три доклада были посвящены Пастернаку и Рильке — на эту же тему и я недавно прочитал лекцию в Тюбингенском университете, но, представьте себе, все эти доклады не пересекались друг с другом и с тем, что я или другие имели сказать на эту тему, по-видимому, бездонную. Конечно, находясь в Англии, мы не могли не говорить и об английской поэзии, столь важной для Пастернака. Я привел его высказывание, что в молодости английская поэзия представлялась ему столь же важной вехой в развитии поэзии европейской, как до нее — греческая. При том, как много значил для Пастернака, например, Китс, очень приятно, что уже сделаны первые шаги в этом направлении.

— *Известно, что для русских поэтов те или иные зарубежные поэты и звучат иначе, и значат нечто иное, чем у себя на родине. Так, в докладе о Пастернаке и английском романтизме почти пренебрежительно говорилось о Суинберне, акции которого и у исследователей, и у современного английского читателя весьма низки, тогда как для Пастернака, судя по всему, он значил намного больше.*

— Я много раз слышал от Пастернака о Суинберне. Как-то раз я зашел к нему вечером по какому-то срочному делу, даже помешал ему. Вошел к нему в кабинет, где он сидел в полумраке, что-то обдумывая, но на столе лежал раскрытый Суинберн. Потом он как-то раз спросил меня о книге Суинберна «Баллады и сонеты», которую не мог найти у себя. Так что он обращался к Суинберну часто, хотя и знал, что у себя на родине Суинберн потерял былую популярность. Он его упоминает как одного из больших поэтов рубежа веков, одного из тех, кто изображает большие скопища предметов, — Борис Леонидович связывал это со значением железных дорог в развитии поэзии, — в ряду таких поэтов, которые перечисляли предметы, увиденные из окна поезда, Пастернак видел также и Суинберна. Думаю, что у них было много общего в естественной лирической построенности стихотворения и в звукописи. Некоторые легкие и богатые аллитерациями строки Суинберна очень, по-моему, близки к Пастернаку, то есть, другими словами, у него ощущается влияние Суинберна. Они ведь по существу современники. Суинберн в Англии недооценен — его прозу начали издавать лишь в 50-е годы.

— *Одновременно вышло несколько биографий Пастернака, и в связи с этим в Англии возникла полемика, доходившая до обвинения его в антисемитизме. Вы хорошо знали Бориса Леонидовича. Что бы Вы могли сказать по этому крайне сложному вопросу?*

— Как бы много ни значила для Пастернака русская идея — в паре с социализмом, — он всегда с отвращением относился к антисемитизму, но я очень хорошо помню, что когда мы с братом как-то возмутились чьим-то замечанием, которое показалось нам антисемитским, то Пастернак стал говорить нам о том, как важно широко смотреть на вещи. Он тогда перечитывал «Войну и мир» и привел нам в пример князя Андрея. То есть высокий взгляд на мир был несовместим в глазах Пастернака с делением людей по каким-то категориям. Полагаю, что именно а этом смысле «нет ни Эллина, ни Иудея» и для него. Он был христианином в своем подходе к этой, как и к другим основополагающим проблемам. Должен сказать, что он сочувственно относился к идее Израиля как государства, именно потому, что был противником антисемитизма, будучи одновременно сторонником ассимиляции интеллигентов в России, тех, кто творит и живет внутри русской культуры, хотя по происхождению они и евреи. Он был чрезвычайно задет и огорчен выступлением Бен Гуриона против «Доктора Живаго» — оно задело его больше всего того плохого, что говорилось о романе. Непонимание его позиции, однако, было заметно и по некоторым выступлениям на конференции. Уже на основании моих собственных последних исследований его творчества я вывожу, что идея происхождения как творческого импульса, который поэт должен претворить при общении с другими культурами, заметна уже в раннем творчестве Пастернака, особенно в пушкинском цикле, — «кафры» и «хамиты» в стихах о Пушкине. В стихах 18-го года этот мотив представляется мне в какой-то мере автобиографическим. Сюда же можно отнести и упоминание о Гейне в модернизированном контексте «Апеллесовой черты» (где Гейне, в частности, звонит по телефону), — вопрос родства с Гейне обсуждался

в семье. Это такой же далекий намек, как и ссылки на Гейне в ранних стихах. Это связано с фамильными легендами, генеалогическими переживаниями, от которых потом Пастернак решительно отошел. Пастернак жил, как он сам говорил, «во временах года», и между этими «временами года» он не сохранял и не возводил мостов — обрывал пути между ними. Когда воспитанному им сыну Нейгауза Станиславу грозили неприятности из-за его фамилии, Пастернак говорил, что фамилия, происхождение — крест, который необходимо нести. То есть он принимал это наследие и как дар судьбы, и как трудность судьбы. И смог, как изо всего, что выпадало ему, извлечь импульс к творчеству.

— *Что Вы могли бы сказать по поводу дискуссий о философии Пастернака?*

— Об этом довольно много говорилось на конференции. Рассуждали мы о Софии, уходящей корнями в христианский мистицизм и гностицизм, о немецких романтиках, которые принадлежали той же неоплатонической традиции, и о многом другом. Думаю, что самому Пастернаку было бы близко то, что проблемы обсуждались прежде всего в философском ключе. Пастернак почти всю жизнь считал, что философия — как бы занятие «первого порядка» по сравнению с поэзией. Молодым поэтам он иногда советовал на время прекращать писание стихов и писать философские сочинения, — с его точки зрения это тренировка для занятий поэзией. В этом видится еще одно из проявлений его глубокой несовременности или, вернее, его причастности к вечности, его связи с главными ценностями. В этой связи много интересного было и в спорах об образности Пастернака. Но понимание того, как именно писал Пастернак, для нас еще только начинается, и нам есть чем заняться на будущих конференциях, которые, надеюсь, соберутся еще не раз.

— Конференция была очень интересна с точки зрения разнообразия того материала, из которого составлялся изобразительный мир Пастернака, — сказал Б. Гаспаров. — Было выявлено много линий, каждая из которых была продемонстрирована достаточно убедительно. Тем не менее у меня есть сомнения относительно общей стратегии такого рода исследований применительно к Пастернаку. Линии эти присутствуют у Пастернака в виде материала, который затем подвергается очень радикальной переработке. Конфигурации этого материала, будь то немецкий романтизм, гоголевская или диккенсовская традиция или нечто иное, подвергаются глубокой деформации в пастернаковском тексте. И при анализе, ориентированном на выявление определенного подтекста, эта индивидуальность, эта переработка в ткани романа или стихотворения исчезает. Получается, что источник верный, а результат противоречит впечатлению. У нас нет грамматики для такого анализа.

— *Да, это напоминает случай, когда к текстам Пастернака применяется старинная школярская риторика с ее терминологией.*

— Именно так. На следующей конференции я хотел бы вывесить плакат с запрещением произносить слова «метафора» и «метонимия». Злоупотребление этими терминами — печальный результат буквального прочтения известной статьи Якобсона, который, я убежден, отнюдь не имел в виду, что у Маяковского — только метафоры,

а у Пастернака — метонимии. Он употреблял эти понятия как описание общей направленности стилей, а не как статистику употребления метафор и метонимий в тексте, — такие разыскания, с моей точки зрения, занятие глубоко бесплодное.

— *Есть еще, мне кажется, по меньшей мере две области, достаточно зыбкие, где применение традиционных мерок так же бесплодно. Это, во-первых, так называемые политические взгляды Пастернака в тот или иной период, а во-вторых, пресловутая проблема иудаизма и христианства.*

— Это так, но моя критика не означает, что работы на все эти темы не нужны вовсе. Я бы сказал, что Пастернак раскрывается через множество непопаданий. Мир Пастернака предстает как бы в череде зеркальных отражений, каждое из которых по-своему неправильно, но в совокупности они могут дать представление о сложности и уникальности этого феномена и о неприложимости к нему заранее заданных категорий. Пастернак всем своим творчеством дал какую-то альтернативу своему утопически-структуралистскому веку, веку составления схем, которые должны работать всегда и повсюду. Поэтому какие категории ни прикладывать к его творчеству, вы почувствуете, что он ускользает.

— *Одним из достаточно поэтических и трудно пересказываемых текстов, прозвучавших на конференции, был Ваш собственный доклад. Может быть, Вы могли бы дать нам его квинтэссенцию?*

— Мне это трудно, потому что самому еще не все до конца ясно. Какую-то нить я нащупал, но куда она приведет? Меня всегда поражала сравнительная тривиальность высказываний Пастернака о музыке.

— *Бродский, помнится, восставал против «Я клавишей стаю кормил с руки...».*

— Это своего рода крайний случай, но вовсе не надо быть музыкантом, чтобы дать в стихах такие бесцветные определения Брамса или Шопена. Это меня всегда смущало, и я попытался найти какую-то дотекстуальную основу того, что в музыке для него было важно не столько звучащее произведение, сколько какие-то ее компоненты, в том числе и чисто технические, как гармония, элементы контрапунктической техники. Эти компоненты затем обволакиваются мифологизацией, так что та или иная ритмическая фигура, претворяющаяся через полонез Шопена, этюд Скрябина, или «Полет Валькирий», или через «Лесного царя», становится мифом, ядром которого является ритмическая музыкальная фигура, знакомая для него по занятиям музыкой. Из этого ядра для него вырастала целая сетка метафорических или, если угодно, метонимических перенесений, а из них вырастает миф — как из дословесной пены рождается слово. Пастернак не поэт-музыкант, а поэт, отказавшийся от музыки, и этот отказ играет очень важную роль — музыка как таковая перестает присутствовать в его произведениях или присутствует достаточно банально.

Е. Б. Пастернак, которого я попросил высказаться о специфически «оксфордской» атмосфере конференции, ответил такими словами:

— Особый колорит создает не то, что здесь присутствуют люди из разных стран, — это было и в Москве, но то, что это место — наиболее близкое

Пастернаку с тех пор, как здесь поселились его сестра Лида, потом Жозефина и отец, который здесь пережил войну и скончался в первые дни мира; да и Оксфорд — город прекрасный, конференция проходила в уютной обстановке, с участием моих двоюродных братьев и сестер, и все это делало ее наиболее семейной из всех, что вам известны. Расскажу, однако, об одном эпизоде из основательно забытого прошлого. В 70-е гг. в Москву приезжал профессор Кирилл Тарановский. Выполняя его предварительную просьбу, мы с Вяч. Вс. Ивановым и Юрием Левиным решили устроить нечто вроде семинара с разбором, как нам казалось, наиболее интересных черт философии пастернаковского творчества. Тема, как видите, примерно та же, что немало обсуждалась среди других и здесь. Проходил семинар на нашей квартире, в нем участвовали Ю. М. Каган, Л. Г. Шпет, Алик Жолковский, Миша Левин, Т. В. Цивьян, а также Элиот Моссман, который делал сегодня доклад и который впервые издал переписку Пастернака с О. М. Фрейденберг. Начали мы с широкого разговора, но вскоре поняли, что Кирилла Федоровича более всего занимает то, что он тогда делал, а он пристально анализировал «Сестру мою — жизнь» и собирался написать о ней книжку. И когда Тарановский начал нам рассказывать, как он понимает «Сестру мою — жизнь», и спрашивать, что значит, с нашей точки зрения, та или иная фраза, как то или это понять, то мы старались ему помогать. Так мы дошли до конца первого цикла «Сестры моей — жизни», что и оказалось достаточным для Кирилла Федоровича. Но тут я должен покаяться, потому что в своем заключительном слове после его выступления, на котором он с некоторым пафосом говорил о значимости нашей работы, об открытиях, которые мы сделали, я сказал примерно следующее: все, о чем мы говорили, это очень хорошо, но при всем том «Сестра моя — жизнь» остается «Сестрой моей — жизнью», а наши рассуждения — нашими рассуждениями, как любые ботанические описания живого цветка оставляют сколько угодно возможностей для его ботанических описаний в будущем. И глядя на великолепную оксфордскую растительность, я думаю, что, как и сказал Вяч. Вс. Иванов, все это будет продолжаться и развиваться, и это означает, что мы имеем дело с живым проявлением человеческого духа, а не с тем, что называется обычно литературой в общепринятом смысле. Если, как и думал Пастернак, настоящее искусство продолжает Новозаветные книги, несет на себе отблеск Откровения св. Иоанна, то ему суждена долгая жизнь, а коли так, то суждены и конференции, и разговоры, и всякая экзегеза, крайне приятная для всех, кто этим занимается.

На конференции также присутствовала Жаклин де Пруаяр, прочитавшая уже упомянутый нами содержательный доклад, в котором философски осмыслялся часто встречающийся у Пастернака мотив *лица*. Приехав впервые в Россию в 1956 г., она вскоре познакомилась с Пастернаком и принимала непосредственное участие в «истории «Доктора Живаго»», а вернувшись во Францию, сделала один из первых переводов романа на французский язык. Мы попросили ее рассказать о своих встречах с Пастернаком.

— *Графиня, коллеги знают Вас как исследовательницу творчества Пастернака. Но русским читателям было бы интересно узнать и о Ваших встречах с ним самим, происходивших в преддверии самого тяжелого для него периода.*

— Началась эта история 1 января 1957 г. — в этот день я познакомилась с Борисом Леонидовичем. Незадолго до этого я провалилась в Париже на устном экзамене, и профессор Мазон решил, что мне нужно некоторое время прожить в России, чтобы, как он сказал, «на мир посмотреть и себя показать». Преодолев разные сложности — я была замужем, моему сыну было четыре года, только что перед этим произошли венгерские события, — я все-таки получила визу и вылетела в Москву, где поселилась в общежитии МГУ и стала посещать семинары, а еще занималась в толстовском музее — в Париже я работала в Славянском институте, и мою первую статью мне заказали мои американские друзья для сборника в честь Якобсона, чьей студенткой я была в Америке и под руководством которого получила докторскую степень. В течение всего декабря мне было в Москве довольно неуютно: мне все казалось, что я ничего не понимаю, хотя до этого я считала, что довольно хорошо подготовлена. В Париже благодаря своим преподавательницам в Школе восточных языков — Нине Александровне Лазаревой и Вере Александровне Поповой — я уже жила в русском окружении; в Школе я познакомилась и со своим мужем. Когда я увидела в Москве на проспекте Маркса, как какой-то человек очень грубо толкнул женщину, то я решила, что это не может быть Россией, что настоящая Россия от меня еще скрыта.

— *Но как же Вы познакомились с Пастернаком?*

— Я открыла наугад свой путеводитель и попала на музей-квартиру Скрябина, которого очень люблю, и пошла туда. И мое знакомство с Пастернаком состоялось через Скрябина, через этот музей. Сотрудник музея, Николай Шатров, — он печатал стихи в «Русской мысли», сейчас он уже умер, — узнав, что я из Парижа, мною заинтересовался и пригласил меня чаще бывать в музее, он играл для меня, потом как-то раз пригласил на кухню, где я познакомилась с несколькими очаровательными людьми.

— *Не правда ли, там была какая-то очень домашняя обстановка?*

— В самом деле. Там я встретила с сыном Алексея Толстого Дмитрием, музыкантом, и он спросил меня, верующая ли я. Когда я ответила, что да, конечно, он сказал, что теперь мы можем разговаривать. Так мне открылась первая дверь в Россию. Общаясь с этими молодыми людьми, я увидела в Москве много грустного, тяжелого — я смогла понять, что значит «окаменеть от горя». На московских чердаках в 1956 г. я познакомилась с русской болью. В музее мне дали прочитать «Доктора Живаго», а в университете студенты давали мне перепечатанные на машинке последние стихотворения Пастернака — «Во всем мне хочется дойти до самой сути...», «Быть знаменитым некрасиво...». Я знала, конечно, о Пастернаке от Романа Осиповича, но моих тогдашних познаний в русском языке явно не хватало, и я знала лишь, что Пастернак — трудный поэт, трудный прозаик, а студенты мне говорили совсем о другом — что я должна обязательно познакомиться

с Пастернаком, что без этого я зря приехала в Россию. И вот те, с кем я познакомилась в скрябинском музее — мы вместе встречали Новый год, — решили отвезти меня в Переделкино. Мы поехали туда электричкой, дверь нам открыл младший сын Бориса Леонидовича — Леня. Он сказал, что отец наверху, но сейчас спустится. Мы вошли в большую комнату, увешанную рисунками Леонида Пастернака; там же стоял — что меня очень удивило — огромный холодильник. Все это, впрочем, пустяки; но вот в дверном проеме появился Пастернак, и меня сразу же поразила лучезарность его глаз, радость взгляда. Он нас роскошно угостил — тем, что оставалось от встречи Нового года, но для нас, студентов, это был пир! Он был в ударе, блестяще рассказывал — обо всем на свете, говорили и о Франции, и о России, и о Блоке, и о Белом, о Пушкине, о поэзии... обо всем, но одно я должна отметить как ключ ко всему нашему будущему общению, нашей дружбе. Посреди разговора он вдруг остановился и спросил: «Чье влияние вы чувствуете в моем творчестве?» Я тогда еще не до конца прочитала «Доктора Живаго», потому что в музее была очередь на него, и я была за Жаном Эффелем. Но я уже понимала, что роман — это нечто совсем новое для всей советской литературы того времени. А я тогда готовилась к экзамену, и в программе больше всего было Чехова. Другие говорили: «Блок...», «Белый...», «Пушкин...», но он все повторял «не то, не то», потом обратился ко мне. Я пришла в ужас — я вовсе ведь не была тогда знатоком русской литературы, но рискнула сказать «Чехов», а он обрадовался и сказал: «Вы правильно догадались».

— *В Вашем докладе на конференции, говоря о манере Пастернака описывать лица, Вы ведь тоже сослались на чеховский стиль.*

— Да, я считаю, что она действительно восходит к Чехову. А тогда мой друг Николай Шатров сказал Борису Леонидовичу, что я хочу дочитать «Доктора Живаго». Пастернак отослал нас к Симонову, сказав, что тому роман больше не нужен. Я получила у него роман, потом вернула его уже Пастернаку, и он дал мне вторую часть. Помню, как я возила с собой эту вторую часть, когда ездила в Ленинград и Новгород. Пока я ходила по городу, книга лежала в моем чемодане, а однажды, вернувшись в гостиницу, я обнаружила, что чемодан обыскивали, но, слава Богу, книга была на месте!

— *После этого Вы продолжали встречаться с Пастернаком?*

— Я снова ездила к Пастернаку 7 января, потом 10-го, потом несколько раз в конце января — начале февраля. Пастернак сказал мне тогда, что какой-то издатель собирается печатать роман в Италии, а я ему ответила, что «Доктора Живаго» обязательно нужно издать во Франции. Он показал мне контракт, относящийся только к переводу романа, но не к правам экранизации. Потом я надолго уехала в поездку по России. Когда он узнал, что я буду проезжать через Тифлис, он дал мне машинопись очерка «Люди и положения» — это было самое начало зарождения самиздата, — и я отвезла ее Нине Табидзе, что дало мне возможность с нею познакомиться, а это необыкновенно украсило мое пребывание в Тифлисе. И когда я вернулась, мы еще раз обо всем поговорили, и он возложил на меня, так сказать,

нравственную ответственность за судьбу всего его творчества на Западе. Я считала, что такое важное произведение, как этот роман, нельзя бесконтрольно оставлять в руках одного издателя. Все понимали, что новая политика Хрущева после XX съезда — только временная передышка, не то, что сейчас. Он попросил меня увезти с собой машинопись романа, и теперь я могу рассказать, что у меня были родственники во французском посольстве, они-то мне и посоветовали, как поступить в таком важном деле, и помогли большому путешествию «Доктора Живаго» во Францию. Еще до поездки мне и графиня Замойская много говорила о Пастернаке, и потом из наших с ним разговоров оказалось, что он хорошо знает и ее, и Мишеля Окутюрье, и Луи Мартинеса. Все это побудило нас четверых, когда я вернулась во Францию, взяться за перевод романа, который нужно было сделать за несколько месяцев. Я тогда очень плохо себя чувствовала — ожидала второго ребенка, — и каждый месяц мы встречались у меня дома с Николаем Ивановичем Гоголевым, который объяснял нам непонятные места.

— *Вернувшись во Францию, Вы ведь переписывались с Пастернаком?*

— Должна сказать, что после отъезда в феврале из России первую открытку от Пастернака я получила только в сентябре — речь в ней шла о романе. В начале января 1958 г. я получила от него письмо, датированное русским Рождеством, — писал он мне всегда по-французски. Наша переписка продолжалась до последнего месяца его жизни. В ней обсуждается три группы вопросов: во-первых, речь шла о верстке собрания стихотворений 36-го года, издание которого было отложено в связи с выходом на Западе романа. Когда Пастернак понял, что надежды на издание нет, он отослал ее мне, но такое издание и во Франции оказалось невозможным. Галлимар хотел издать книгу с параллельным французским переводом, но это оказалось слишком сложно. Книга вышла уже после смерти Пастернака в Большой серии «Библиотеки поэта». А у меня есть гранки. И мичиганское издание в 4 томах, кажется малоизвестное в России, было подготовлено Глебом Струве и Борисом Филипповым по этим гранкам. Потом был сделан фильм по роману, очень неудачный, хотя в нем есть и достоинства — уже хотя бы то, что западный мир что-то узнал о страданиях России. Все же, по-моему, в таком фильме должны играть русские, и сниматься он должен в России. Вторая тема писем — вообще о литературе, искусстве, духовности, об отношении Пастернака к Богу и Святому Духу. Эта часть переписки уже мною опубликована. Остается третий слой — политический, много говорящий о том, как Борис Леонидович страдал от гонений, как он в конце концов заболел, — этого я не издавала.

— *Позвольте Вас спросить — почему?*

— Как я уже говорила, Пастернак вручил мне судьбу своего романа, и я решила, что пока он не будет опубликован в России, я не стану печатать этих писем, чтобы не создавать дополнительных препятствий. Когда в 86-м или 87-м г. в Париж приехал Залыгин — это уже само по себе было событие, — я показала ему эти письма. Еще раньше, в 1984 г., я привезла в Москву их фотокопии, чтобы они были в России, если их время настанет, когда меня уже не будет. И когда приехал

Залыгин, я показала ему машинопись и дала ему копию моей диссертации с объяснением всей истории издания романа на Западе, — вы знаете, что Пастернак был очень недоволен пиратским изданием со множеством ошибок и писал на Запад, что единственный правильный текст — мой, «у Жаклин», потому что издатель не верил, что у меня правильный текст, с которым у того, другого, было множество разночтений. Хороший текст вышел, однако, лишь в 76-м г. — из-за издательских обстоятельств, трудностей верстки и т. д. Канонический текст — последняя рукопись Пастернака в Москве — сверен с моей машинописью и отличается лишь небольшими стилистическими правками. Что касается писем, то они скоро будут изданы в «Новом мире».

«МЫ НИКОГДА НЕ БЫЛИ НИ БЕЖЕНЦАМИ, НИ ЭМИГРАНТАМИ»

РАЗГОВОР С ЖОЗЕФИНОЙ ПАСТЕРНАК (1990)*

В те самые дни, когда я встречался в Оксфорде с Жозефиной Леонидовной, там проходила выставка «Сто лет русской живописи» из частных российских собраний. Среди картин и рисунков Леонида Пастернака была представлена пастель 1913 г. из коллекции Г. С. Блоха, изображающая немолодую даму с дочерью — тоненькой девочкой с длинными косами, одетой в белое платье, — занятых какой-то домашней работой. Надпись гласила: «Жозефина с матерью чистят ягоды». Художник подстерег своих родных в тот момент, когда они меньше всего собирались позировать — юная Жозефина сидит спиной к зрителю, позы очаровательно небрежны, дачная веранда окутана зеленым сумраком сада...

Другой, несколько более парадный (насколько это слово применимо к импрессионистической живописи Пастернака) семейный портрет детей — на этот раз мальчиков, в том числе будущего поэта — я видел перед этим в оксфордском Ashmolean Museum. В Оксфорде художник жил со второй половины тридцатых годов, уехав туда из нацистской Германии, и дочери его, Жозефина и Лидия, остались в этом городе на всю жизнь.

— *Жозефина Леонидовна, мне очень неловко тревожить Вас всего через несколько месяцев после смерти Вашей сестры, и я очень дорожу этой столь редкой для меня возможностью встретиться с Вами в Оксфорде.*

— Пока была жива Лида, она занималась Борей, а я — отцом и матерью: интервью, выставки. Я как раз хотела поговорить о Лиде. Она была человеком замечательным. В нашей семье мама и Лидя были людьми особенными. Понимаете, отец был художник. Борис — писатель, Шура, мой младший брат, — архитектор. А мама и Лидя, во-первых, были сами собой, а во-вторых, у них был дар воплощения

* Печатается впервые.

в какое-то другое лицо. Мне очень важно это сказать. Мама была пианисткой, с детства выступала, еще ребенком, вундеркиндом, а потом уже взрослой... Есть много замечательных пианистов, но я хочу сказать о другом — когда она играла, особенно Скрябина, Шопена, а иногда даже и Бетховена, то у нее возникала настолько сильная духовная связь с композитором, которого она исполняла, что казалось, она воскрешает его. Оставаясь собой, она умела воплотить душу другого человека — композитора. Когда она кончала играть, люди просто застывали. Это была мама, но это же можно сказать и о Лиде. Она была биохимиком, писала стихи, но вот она стала переводить Бориса и стала его классической переводчицей. Вы знаете, переводить стихи с русского на английский необычайно трудно — синтаксис совсем другой, другой поэтический словарь, но в Лидиных переводах по вдохновению оживал Борис, его образность... это было какое-то чудо. Недаром Боря, когда она послала ему свои первые переводы, ответил телеграммой: «Brilliant. Continue». Он жаловался, что его переводят и переводят, но все переводы отвратительные, и что единственная, кто его может переводить, — это Лида. И вот, воссоздание в своем творчестве другого — это было у матери и было у Лиды, поэтому я и говорю, что в семье они были самыми интересными. Мама и Лида — это были два совершенно исключительных характера... Лида не только Борю переводила, она переводила и Цветаеву, и других поэтов...

— *Встречались ли Вы с Цветаевой?*

— Нет, никогда, но она переписывалась с моим отцом. Я жила в Мюнхене, а родители в Берлине. И вдруг родители мне прислали кусок голубого шелка — это Цветаева, узнав от отца, что я ожидаю ребенка, прислала мне из Парижа этот шелк.

— *Это очень трогательно.*

— Да, очень. Она и письма писала отцу невероятно трогательные. Знаю, насколько она была дружна с Борисом — я писала предисловие к ее книге «Встречи», где она пишет, как встречалась с Борей. А у меня была большая переписка с Гордоном Крэгом — это тоже очень интересно. У меня есть сорок или пятьдесят его писем. Мне сложно объяснить, почему мы стали переписываться, но я знала о нем давно, он в 1910 г. приезжал в Москву, работал со Станиславским. Они ставили «Гамлета», причем так, как этого хотелось Гордону Крэгу, а не Художественному театру, я не помню уже сейчас, когда точно началась наша переписка. Он мне писал, что хорошо помнит моего отца, который, кстати, не очень любил театр, то есть театр он любил, но очень не любил всего, что вокруг театра, и в Художественном театре работать не хотел. Началось же все с того, что отец, который обыкновенно писал всех знаменитых людей, которые приезжали в Москву, он сделал несколько набросков Гордона Крэга. Один теперь в каком-то английском музее, другой — в музее здесь, в Оксфорде. Между прочим, он мне как-то раз вдруг написал: «Видно, что Вы дочь Пастернака. Он был замечательный человек — как он умел смеяться!» Некоторые люди говорили про отца, что он умел хорошо смеяться, когда его смешили. С Шаляпиным они иногда проводили целые вечера, подражая кому-нибудь, и оба хохотали. У него тоже было два рисунка отца, в том числе его, Крэга,

портрет. Я просила прислать фотографии, но он их отдал в Bibliothèque Nationale в Париже, никто их там найти не может... А мои письма... когда он был уже болен, сюда его дочь приезжала, она познакомилась со мной и между прочим сказала: «вы писали отцу, а отец вам писал — так я все ваши письма сожгла. Вам, наверное, приятно это слышать». Почему? Глупо.

— *Вы встречались в 1935 году с Борисом Леонидовичем?*

— Да, встречались. Он приехал, когда мы еще жили в Германии. Это было, когда Сталин его послал на международный съезд писателей. Мы вдруг получаем письмо, что едет Боря — мы тогда жили в Мюнхене. У меня были маленькие дети, родители к нам приезжали из Берлина. Нас известили, что он останется на одну ночь. Тогда мы с мужем выехали из Мюнхена в Берлин, чтобы повидаться с Борей, а родители остались у нас. И он к нам пришел. Он был в ужасно нервном состоянии. У него была бессонница. Мы его уложили спать, потому что он уже не мог держаться на ногах, потом мы ездили в посольство, просили продлить его пребывание еще на одну ночь, но нам сказали, что это невозможно, потому что завтра съезд кончается, а он должен уехать сегодня же. Тогда Федя, мой муж, пошел на вокзал за билетом, а я осталась с Борей в каком-то ресторанчике, и он стал мне рассказывать... я потом описала это свидание в одном английском журнале, но это уже было после Нобелевской премии... Он не стал даже спрашивать, как родители... «Я в будущем году приеду...» Стал говорить о себе, какая у него бессонница, как его вызывали... что он собирается писать роман. Это были первые намеки на роман. Толстой пишет, как получилась Наташа: «Взял жену и свояченицу и в ступке перетолок», так и у Бори — взял Зинаиду, не помню, кого еще, перемешал и получила Лара. Об Ивинской тогда еще не было и речи.

— *А он успел что-нибудь рассказать о жизни в России?*

— Нет, ни о чем связанном с политикой он не говорил.

— *Могли ли Вы сравнивать ситуацию в гитлеровской Германии с положением в сталинской России?*

— В Германии все вели себя так, как будто никто и не знает, что есть Гитлер. Мы ничего не замечали. У отца еще даже была выставка при Гитлере, ее хвалили в немецких газетах. На нас не было никаких гонений, отец ведь был «советский» художник, а Гитлер тогда советских не трогал. А муж служил в Баварском банке... ну приходили такие, знаете, черные, но они приходили к нему поговорить просто как к служащему банка. Так что никто в нашей семье не пострадал. Потом моя сестра вышла замуж за психиатра, доктора Слейтера. У него был английский паспорт, и они выехали к его родителям, в Англию. Лида поехала с ним, но оставила у себя и советский паспорт и ездила потом в Россию, я уж не помню, в каком году. А у нас с мужем уже не оставалось никаких родных в Мюнхене, и в 37-м году мы тоже переехали в Лондон, а потом в Оксфорд.

— *А в Англию тогда еще можно было уехать?*

— Я уже не помню, возможно, нам помогли уехать знакомые, а может быть, это Элиот Слейтер, мой зять нам помог с паспортами, потому что ни беженцами,

ни эмигрантами мы никогда не были. А родители уехали с советскими паспортами к своей дочери. Гитлер тогда выделял русских с советскими паспортами, предлагал им покинуть Германию.

— *Вы видели Ахматову, когда она была в Оксфорде?*

— Да, конечно. Исая Берлин пригласил Лиду и нас с мужем, но не к себе домой, а в гостиницу. Кроме нас, было два-три человека, не больше. Она приехала со своей компаньонкой, ей здесь присудили почетную докторскую степень. С ней были две барышни... Она с нами разговаривала, помню, она очень стояла за Бродского. Но я ее ни о чем не спрашивала, не хотела ее утруждать, зная, что она уже очень больна... Больше всего мне нравятся ее последние стихи.

— *Вы часто встречаетесь с сэром Исией?*

— В последний раз, в день моего рождения, он хотел прийти с женой, но это было, по-моему, как раз во время Лидиной болезни, и я ответила, что тоже очень хочу их видеть, но просто не в состоянии ни с кем говорить, как-нибудь в другой раз. Исая хотел и один ко мне прийти, чтобы говорить со мной по-русски. Алин сказала, что он тоже тогда был очень занят, потому что здесь был Сахаров, и Исая его принимал. А у меня больше ни на что уже сил нет. Если бы Борис был жив, в какой бы он ужас пришел от того, что теперь делается с его «Живаго» на Западе — столько вульгарности, столько пошлости, они же понятия не имеют ни о России, ни о Борисе, ни о «Живаго»... Писали, писали, писали — если бы он знал, какую ерунду. А теперь начнут и в России, но там хоть что-то понимают, найдутся два-три человека, которые знают, кто был Боря. Я собираю все, что пишут о папочке и о Боре. Здесь, например, у меня лежат газеты, которые писали об отцовской выставке в Нью-Йорке, в них замечательные отзывы. Году в восемьдесят третьем Дэвид Эллиот тоже устроил здесь в Оксфорде замечательную выставку. Я с ним очень дружна. Когда он готовил свою книгу о русских художниках, я ему сказала, что если он не включит в нее моего отца, то я с ним больше не разговариваю. Он считает, что и Коровин, и Серов, и отец играли большую роль в искусстве модернизма. Он включил туда папочкиного «Солдата» и другие вещи...

Оксфорд, 1990

2. ВОКРУГ НАБОКОВА

ПЕРВАЯ НАБОКОВСКАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ НА РОДИНЕ ПИСАТЕЛЯ (1990)*

В конце мая — начале июня в Москве, потом в Ленинграде проходила Первая международная Набоковская конференция, организованная журналом «Иностранная литература» совместно с двумя общественными организациями — Фондом культуры и «Миром культуры». Не будет преувеличением сказать, что конференция собрала лучших специалистов мирового набоковедения; что же касается организационной стороны, то устроители не пожалели сил, чтобы событие это осталось памятным для гостей: достаточно сказать, что даже непреодолимое препятствие — отсутствие гостиничных мест в Москве — они обратили во благо, «разобрав» гостей по домам московских участников, о чем ни одной из сторон, кажется, не пришлось пожалеть. Помимо самих заседаний, участники конференции продолжали общаться во время трапез в Доме литератора (производивших странное впечатление своей изобильностью в дни, когда паника, связанная с объявленным повышением цен, опустошила московские магазины) и на приемах — московском, устроенном «Миром культуры» в Царицыне, потом — в нескольких ленинградских домах. Особый интерес, несомненно, представляли для участников экскурсии по набоковскому Петербургу и парадизам набоковского детства — Выре, Рождествену и Батову, с блеском проведенные пушкинистом и краеведом Вадимом Старком, который знает там, кажется, каждый камень. Гости посетили и даже были допущены внутрь дома Набоковых на Большой Морской (где сейчас, забавным образом, помещается какой-то издательский комитет), потом бывшее Тенишевское училище и несколько других памятных мест — вплоть до упоминаемого в главе о Чернышевском магазине Юнгера и Дациаро.

Конференция открылась приветствием одного из организаторов Н. Самвелюна («Мир культуры») и докладом заместителя главного редактора «Иностранной литературы» Н. А. Анастасьева «Возвращение Набокова в Россию». Ключевой

* Русская мысль. № 3834. 6 июля 1990.

доклад «Набоков и потусторонность», задавший конференции определенный тон и направление, сделан был профессором Йельского университета, автором книги *Nabokov's Otherworld* Владимиром Александровым. Термин «потусторонность», впервые введенный Верой Набоковой в предисловии к ардисовскому изданию Стихотворений и несущий в себе одновременно эстетическое и этическое начала, выражает сквозную доминанту творчества писателя, просматривавшего в «узорах жизни» ту самую тайну, о которой он никогда не говорил открыто, но которая составляет глубинную суть его произведений. Автор также говорил о перекодировке понятий «искусственность» и «естественность» у Набокова — обычно антонимичных, у Набокова же становящихся синонимами. Естественный мир выступает у Набокова как мир, сотворенный Мастером, аналогом которого в искусстве является художник. В этой связи особое значение приобретает упоминаемое Набоковым понятие «мимикрии» у насекомых, в ее «невероятном художественном остроумии» намного превышающей потребности борьбы за существование и приобретающей такое же эстетическое значение, как и повторы, вписанные в человеческую жизнь как бы неким художником. Другой проблемный доклад — «Произвольность памяти и набоковский стиль» сделал известный ученый-компаративист из Калифорнийского университета (Беркли) Роберт Олтер, автор нескольких часто цитируемых статей о Набокове и многочисленных книг (последняя — с характерным названием «Текст как источник наслаждения в идеологическую эпоху»).

Серия докладов была посвящена анализу различных набоковских произведений. Александр Долинин из Ленинграда, которому принадлежат интересные интерпретации набоковского творчества, суммированные, в частности, в подготовленных им изданиях Набокова, выступил с докладом о «Двойном времени в «Лолите»». Ссылаясь на наблюдения Набокова о как бы двойном времени двух пар персонажей в «Анне Карениной» (духовное время Левина и Китти отстает от времени физического Анны и Вронского), автор показал, что сам Набоков сознательно использовал художественное время самыми изощренными способами, привел пример двойной датировки в «Пнине», потом, перейдя к «Дару», показал, что там тоже действует механизм двойного времени, сопоставив его с известным парадоксом обратного сна в психологии, в котором последний — доминантный — образ дает семантический код, выстраивающий все предшествующее в определенном порядке. «Лолиту» А. Долинин рассматривает как трагедию «Дара» на разных уровнях, где оба героя от поэзии переходят к прозе, оба наделены какими-то устойчивыми чертами авторской личности (любовь играть словами, нетерпимость к пошлости, талант и пр.). Если «Дар» мы начинаем читать как традиционный роман, а заканчивая, понимаем, что это автобиография героя, то «Лолита», наоборот, начинается как биография, а в конце мы понимаем, что это настоящий роман. Есть и в конце «Лолиты» доминантный момент, задающий семантический код, так что и ее, в принципе, нужно читать в таком же обратном порядке, как «Дар». И тогда роман включает историю борьбы героя с самим собой.

Пресловутой четвертой главе того же «Дара» был посвящен доклад Сергея Давыдова из Миддлбери-колледжа (США), с несколько причудливым названием: «Что сделал Набоков с Чернышевским, или Что делать с “Даром” Набокова?». Докладчик — автор книги «”Тексты-матрешки” Владимира Набокова», мотивированно утверждал, что, даже без знаменитой главы о Чернышевском (пресловутое ее изъятие при публикации «Дара» в «Современных записках» представляет собой редкий пример цензуры «слева» в первой русской эмиграции), роман оставался бы программным произведением, направленным против бескрылой эстетической теории, да и всей жизни одного из «литературных Робеспьеров», в известной мере ответственного, по мысли Набокова, за культурное опустошение России. Идейным подстрочником жизни Чернышевского в «Даре» служит пушкинское стихотворение «Поэт и толпа», предугадывающее наступление железного века эстетического утилитаризма — Пушкин и Чернышевский представляют две непримиримых традиции в истории русской культуры. На различных примерах С. Давыдов показал, как та же самая «действительность» служит для Федора (чье имя означает «Дар Божий») отправной точкой для превращения «хаоса» в «космос» искусства, в то время как неуклюжие действия Чернышевского в тех же ситуациях (по его дневникам) всякое искусство убивают.

Анализу стихотворения Набокова «Толстой» (1928), рассказа «Лик» и лейтмотивов в романе «Приглашение на казнь» были посвящены соответственно выступления профессора Женевского университета Жоржа Нива, Ивана Толстого из Ленинграда и сотрудника польского журнала «Всемирная литература», переводчика Набокова Лешека Энгелькинга. В последнем докладе выявленные автором тюремные мотивы (открывающаяся дверь, глазок, искусственный паук, противопоставленный ночной бабочке, вышагивание по камере) и мотивы цирка — театра, в широком смысле — зрелища, которому противопоставит какой-то лучший мир, не только создают «плотную структуру» в романе, но и сосредоточивают на себе его семантическую сущность.

Выявлению и интерпретации различных мотивов и тем Набокова посвящено было и несколько других докладов. Д. Бартон Джонсон из Калифорнийского университета (Санта-Барбара), один из наиболее признанных набоковедов, отправляясь от анализа стихотворения «*L'inconnue de la Seine*» (1934) и произведений других авторов с тем же сюжетом, перешел затем к изучению темы русалок-утопленниц-наяд в набоковском творчестве, составляющих, несомненно, одну из сквозных тем Набокова, которая переплетена с реминисценциями темы Офелии из «Гамлета» и пушкинской «Русалки» в широком контексте параллелей русской и европейской литературы. Теме «взгляда другого» в русскоязычной прозе Набокова был посвящен доклад профессора Университета штата Виргиния Джулиана Коннолли — эта, опять-таки сквозная тема Набокова преломляется в его творчестве под разными углами, доходя до мотива «сверхчувственного прозрения мира при нашем внутреннем участии» («Дар»). Тема «детей и детства» в произведениях Набокова рассмотрена в сообщении Эллен Пайфер из Делавэрского университета.

Московский писатель и критик Виктор Ерофеев посвятил свой доклад употреблению Набоковым личных местоимений. По мысли автора, «я» в классической и новой литературе постоянно имело тенденцию к объединению в энергетически более сильное «мы», начиная от соборного «мы» Достоевского и вплоть до социального — у Замятина; на фоне этой тенденции «я» персонажей Набокова, отнюдь не стремящееся к такой эволюции, выступает как наиболее одинокое и целостное в русской литературе. Основываясь на своем переводческом опыте английских рассказов и романов Набокова, Михаил Мейлах высказал в своем докладе мнение, что, перейдя на английский язык, Набоков перенес свое «русское богатство» в подтекст английских произведений, которые могут, словами А. Долинина, истолковываться как своего рода перевод с несуществующего русского оригинала. В самом деле, даже английские произведения Набокова могут быть сколько-нибудь адекватно прочитаны лишь теми, кто знаком с русским языком и русской культурой. Речь идет не только о «русской теме» Набокова, но и о языковой текстуре его английской прозы, сквозь которую просвечивает русский подтекст, как, например, в ностальгическом описании русского пейзажа из «Себастьяна Найта» с его «distant spire and near blue-bell» — в этой фразе проступают однокоренные русские слова *колокольня* и *колокольчик* (метаописанием адекватных рядов в двух языках служат приводимые в «Бледном огне» серии опечаток: *корона — ворона — корова* и *crow — crow — cow*).

Доклад профессора Университета штата Висконсин Дэвида Бетеа (автора книг о жизни и творчестве Ходасевича и об Апокалипсисе в русской литературе), озаглавленный «Изгнание как уход в кокон: образ бабочки у Набокова и Бродского», сочетал методы анализа и компаративистики (компаративные элементы, собственно, содержались и в докладе В. Александрова, указавшего в связи с понятием мимикрии у Набокова на некоторые идеи П. Успенского («Новая модель Вселенной») и Н. Евреинова («Театрализация жизни», «Театр у животных» и др.). Разительное сходство между рассказом Набокова «Рождество» и стихотворением Бродского «Вечером», шире — сопоставление темы бабочек у Набокова и стихотворения «Бабочка» Бродского приводит автора к далекоидущим выводам:

И Набоков и Бродский принимают бабочку как образ искусства в мире изгнания с его постоянно ускользающим смыслом. Однако, для первого из них этот образ — важное звено, связывающее нас с иным миром. Для второго — не более чем маленькое случайное открытие, сиюминутное, неотделимое от самого языка, открытие, которое надо проделывать снова и снова без гарантии на успех... И если Набоков является великим пост-символистом, то Бродский — пост-модернист, великий поэт, осиротевший и изгнанный во всех смыслах, в физическом и метафизическом — все, что у него есть, — это его язык, слова на печатной странице, метафорическое бабочкино крыло — и это единственная тонкая пленка, единственная эфемерная преграда между ним и небытием.

Менее убедительными представляются выводы доклада Гали Димент из Вашингтонского университета, которая проводит параллель между Набоковым и Джойсом

как прозаиками-новаторами и в то же время сугубо традиционными поэтами; с нашей точки зрения, автор недооценивает меру стилизации, которую в позднейшей поэзии Набокова обретают «традиционные» элементы его более ранней лирики; с другой стороны, и в ней образцами для Набокова служили в большей мере поэты-модернисты, начиная с Гумилева; наконец, его позднейшая поэзия имеет ярко выраженное лицо. Крайне нетривиальное типологическое сопоставление мотива облика в «Мегхадуте» («Облако-вестник») Калидасы и рассказах Набокова «Озеро, облако, башня» и «Условные обозначения» провела индийская участница конференции Вимала Рама-Рао из Бенгалорского университета. Наконец, доклад Дэвида Рэмптона из Университета Оттавы был посвящен Набокову-критику: автор выделяет такие его черты, как провозглашение автономности литературного произведения по отношению к «жизни», отрицание литературных произведений, выражающих какие-либо «идеи», и, наконец, пристрастно субъективные оценки, ниспровергающие многие литературные авторитеты; в то же время именно литературные антипатии Набокова с трудом поддаются какой-либо классификации.

Хотя собственно биографических докладов на конференции представлено не было, ряд сообщений условно может быть отнесен к этой категории. Доклад Вадима Старка из Ленинграда «О В. Ш. или Музе Набокова» был посвящен преломлению в его творчестве образа прототипа Тамары-Машеньки — Валентины Шульгиной, первой любви Набокова. Содержательный доклад «В. Д. Набоков и В. В. Набоков: отец и сын, жизнь и смерть, жизнь и искусство» сделал на основе фрагмента из «Других берегов» и дневниковой записи Набокова Брайан Бойд из Новой Зеландии, чья биография Набокова выходит этой осенью в издательстве Принстонского университета. Московский специалист в области англо-американской литературы Алексей Зверев в своем докладе «Набоковский Берлин» трактует этот город как образ, сквозь который просвечивает мотив оставленной России, сопоставляя его с образом того же города в романах Дёблина, Ганса Фаллады и Томаса Вулфа.

Чрезвычайно любопытные материалы, относящиеся к литературным дебютам Набокова, нашел в российских архивах и огласил для участников конференции один из организаторов, сотрудник Фонда культуры Евгений Белодубровский. Это, прежде всего, корректура первого сборника Стихотворений Набокова (1916), обнаруженная им в архиве газеты «Речь» в ЦГАЛИ, включающая пять выпавших в дальнейшем стихотворений, а также посвящение все той же Валентине Шульгиной — «Тебе, видевшей тот же сон, я эту книгу посвящаю». Корректурa эта позволяет также датировать сборник более ранней датой — апрелем, месяцем, сакраментальным для Набокова. Е. Белодубровскому удалось также найти в ленинградских библиотеках гимназический журнал Тенишевского училища «Юная мысль», в числе редакторов которого был одно время Набоков. Там же напечатан ранний вариант его перевода «Декабрьской ночи» Альфреда де Мюссе, также с посвящением Шульгиной. Наконец, им найдены в архивах письма В. Д. Набокова его коллегам, в том числе А. Ф. Кони, с целым рядом упоминаний о детях, в том

числе о Владимире. Наиболее интересно его письмо Дону-Аминадо (А. П. Шполянскому), которое он дал В. В. Набокову, когда тот отправлялся из Берлина в Лондон в 1921 г., где, в частности, упоминается причина избрания псевдонима «Сирин» — чтобы в «Руле» не было «так много Набоковых».

Доклад русского писателя и журналиста из США Владимира Соловьева, автора нескольких книг на русском и английском языках, посвящен, напротив, посмертным публикациям Набокова, в том числе его переписке, возрождающей традиции эпистолярного жанра. К изданной ранее переписке Набокова с Э. Вильсоном в последние годы прибавилась его переписка с сестрой, Е. В. Сикорской, а также вышедший в прошлом году том «Избранных писем». В. Соловьев подходит к переписке Набокова как к одному из автопортретов писателя, находя в ней сочетание оригинальности и эпатажа. Однако, наряду с обликом литературного дэнди, в ней вырисовывается облик ранимого человека, дающего в своих письмах образец высокой нравственности.

Наконец, основатель и бессменный редактор журнала «*The Nabokovian*» Стивен Паркер рассказал о личной библиотеке писателя в Монтрё. Набоков, по словам его вдовы, никогда не собиравший ничего, кроме бабочек, не был и собирателем книг, поэтому библиотека его включает либо необходимые ему издания, либо книги случайного происхождения. Особый интерес представило сообщение о книгах с маргиналиями Набокова, а также о заметках к читавшимся им курсам русского языка и литературы, русской и мировой. Добавим, что было бы интересно сравнить состав библиотеки писателя с описанием книжных полок Себастьяна Найта в его первом английском романе.

К сожалению, уплотненный график высокосоудержательной и представительной конференции почти не оставлял времени для вопросов и обсуждения докладов, что, однако, сглаживалось возможностью постоянного общения участников между собой. В Ленинграде, где к гостям присоединился немецкий переводчик Набокова, составитель и редактор выходящего в Германии многотомного собрания его сочинений Дитер Циммер, состоялся Набоковский вечер, который можно считать реализацией давно намеченного Фондом культуры Набоковского семинара. Участники, каждому из которых было предложено ответить на вопрос «Почему Набоков?», затронули и многие другие темы, отметив, в частности, заслуги пионеров российского набоковедения — Н. И. Толстой (Ленинград) и Евг. Шеховцева (Кострома).

Д. Бартон Джонсон поделился своими идеями о четырех периодах набоковедения: если вначале силы исследователей были направлены на изучение набоковского стиля и языковой игры, на вскрывание аллюзий и реминисценций, то на следующих этапах внимание сосредоточилось на изучении структуры набоковского текста и, наконец, на содержательных моментах его произведений: может быть, только в последние годы стало вырисовываться подлинное величие Набокова как метафизического писателя в традиции русской и мировой литературы. Большое впечатление произвело выступление Р. Альтера, заявившего, что, лишь побывав

в России, где, как он узнал, всего несколько лет тому назад люди получали лагерные сроки за «хранение и распространение» «Других берегов» как «антисоветского» произведения, а «Лолиты» — как «порнографического», он в полной мере оценил ключевое значение свободы в набоковском универсуме — свободы как необходимого условия для искусства, и искусства как высшего ее выражения.

К более тактичному отношению к пресловутому «возвращению» Набокова в Россию (слова эти много раз звучали на конференции) призвали А. Долинин и М. Мейлах — последний заметил, что немыслимое для писателя возвращение в советскую Россию является сюжетом нескольких его стихотворений, рассказов и последнего романа, высказывающих совершенно недвусмысленное отношение писателя к этому вопросу. Кроме того, достойно ли государство, в течение всей писательской жизни Набокова игнорировавшее его существование и в течение десятилетий лишавшее своих граждан одного из высших достижений русской культуры, а писателя — читательского отклика, теперь же бесконтрольно растаскивающее его наследие по неквалифицированным, часто купированным изданиям (достаточно вспомнить публикации книг Набокова близким к правым кругам О. Михайловым с его малограмотными предисловиями), — достойно ли оно просто так, без оговорок, претендовать на подобное «возвращение»? Но этот вопрос имеет уже лишь косвенное отношение к конференции, которую следует признать начинанием, несомненно, успешным, не только в силу ее высокого научного и содержательного уровня, но и оттого, что она свела воедино подлинных ценителей Набокова, откуда бы они ни происходили — с Запада, Востока или из Третьего мира.

НАБОКОВ, МОДЕРНИЗМ И ПОСТМОДЕРНИЗМ (1995)*

Ницца — не совсем случайное место для Набоковской конференции, уже во второй раз организуемой Морисом Кутюрье, набоковедом из ниццкого университета «София-Антиполис». Набоков хорошо знал юг Франции, где он впервые побывал четырехлетним ребенком, здесь происходит действие многих его произведений, здесь, в Ницце, в 1961 г. он начинал писать роман «Бледный огонь».

Вторая Набоковская конференция, состоявшаяся летом 1995 г., три года спустя после первой (собрала в основном тот же достаточно узкий круг преимущественно американских, группирующихся вокруг Набоковского общества, ученых, а также специалистов из Англии, Германии, Финляндии, Нидерландов и, конечно, Франции. Как и в прошлый раз, список участников украшали имена наиболее заслуженных знатоков — Дона Бартона Джонсона, автора книг о Набокове и редактора новейшего научного журнала, целиком посвященного набоковедению; Симона Карлинского из Беркли, Брайана Бойда из Новой Зеландии, автора двухтомной биографии Набокова, за немногие годы успевшей стать классической. На этот раз к прежним участникам примкнули А. Долинин из Петербурга, ныне живущий в Америке, Леона Токер из Иерусалима и кн. Вл. Трубецкой из Парижа; напротив, отсутствовали Вл. Александров из Йельского университета, автор книги о «потусторонности» Набокова и редактор новейшего «Garland Companion to Vladimir Nabokov», включающего статьи многих участников конференции и ставшего этапом в набоковедении; Ст. Дж. Паркер, бессменный редактор журнала «The Nabokovian»; Г. Барабтарло, переводчик Набокова и исследователь его творчества. Отсутствовал и Д. В. Набоков, сын писателя и блистательный переводчик его русских произведений на английский язык; помимо своего доклада на первой конференции, он немало способствовал ее успеху деятельным участием в дискуссиях.

Надо заметить, что волей-неволей ученые, изучающие Набокова — одного из самых «трудных» писателей завершающегося столетия, составляют нечто вроде

* Русская мысль. 9 мая 1996. № 4125.

эзотерического общества: его члены связаны в последние годы волшебной электронной почтой, по которой циркулируют всевозможные набоковские «закавыки», а иногда и разгадки тех или иных головоломок, коими насыщено творчество писателя.

Заметим также, что суть конференции отнюдь не сводилась к теоретизирующим литературоведческим построениям, объявленным в ее названии. В ряде докладов, пестревших именами Лакана и Деррида, проблема «принадлежности» Набокова модернизму либо постмодернизму действительно обсуждалась с точки зрения использования в его романах тех или иных временных структур (Л. Милези из Уэльса) или пародии (Дж. Б. Фостер, США) или же ставилась, исходя из анализа того или иного произведения (например, «Приглашения на казнь» в докладе Дж. У. Коннолли). По мысли Дж. Грина (США), в творчестве Набокова немало черт, характерных и для модернизма и для постмодернизма, — на самом же деле оно не сводимо ни к тому, ни к другому. Интересный сравнительный анализ критических высказываний Набокова и Э. Уилсона, с которым тот состоял в переписке, по поводу некоторых писателей-модернистов представила в своем докладе Г. Димент (США).

Заметим, что в других сообщениях — во вполне набоковском духе — прослеживалась ирония по поводу применения к Набокову самой этой системы ценностей, сквозящая, например, в самом названии доклада Б. Бойда: «Об интертекстуальности, интратекстуальности, супратекстуальности, инфратекстуальности, экстратекстуальности и автотекстуальности в модернистской и предпостмодернистской повествовательной речи» (на самом деле этот содержательный доклад был посвящен сравнительному анализу романов Набокова и Джойса — см. ниже). Подобная ирония достигла высшей точки в блестящем выступлении Г. Грабсса из Гиссена, состоявшем из двух прямо противоположных стилизованных речей, якобы обращенных к членам жюри и призывающих дать писателю премию сначала «за модернизм», потом «за постмодернизм» («премия, которая окажет честь писателю, а после этого присуждения станет тем более почетной»). Обе эти взаимоисключающие речи, в которых проницательные замечания автора перемежались пародией на поверхностно-расхожие толкования набоковского творчества, завершала резюмирующая реплика от имени самого писателя: единственный критерий — удовлетворенность автора, и только безумец может думать, что последнее слово за комментатором...

Примером еще одного нетрадиционного доклада явилось выступление участвовавшего в конференции английского писателя Дэвида Лоджа под названием: «Какого рода беллетристику писал Набоков: взгляд практика». Автор, в частности, обратил внимание на нехарактерные для английской «высокой» литературы, но часто встречающиеся у Набокова мотивы преступления — расследования — наказания (восходящие к романам Достоевского); то же можно сказать и о теме насильственной смерти; все это имеет далекоидущие следствия на уровне глубинной структуры романа. В целом, по мнению Д. Лоджа, творчество Набокова, при всем новаторстве писателя, теснейшим образом связано с реалистической традицией.

Любопытно, что анализу произведений Набокова было посвящено меньшинство докладов. Вл. Трубецкой рассмотрел многоуровневые мотивы творчества в романе «Отчаяние», герой которого, Герман, сам представляется двойником множества предшествующих литературных персонажей, но, совершая убийство Феликса, более явного своего двойника из плоти и крови («хороший двойник — мертвый двойник»), он убивает и свое подлинное существо. Между тем позднейший английский вариант романа («Despair») **сам является своего рода литературным двойником русского «Отчаяния»**. Дж. У. Конноли посвятил свой уже упоминавшийся доклад роману «Приглашение на казнь», а Леона Токер затронула общие вопросы поэтики Набокова в связи с категорией «дробления картины мира» в его произведениях.

Гораздо большее число докладов носило, однако, компаративный характер. Внимание целой группы докладчиков концентрировалось вокруг темы «Набоков и Джойс». М. Кутнорье, организатор конференции, отметил сходство в литературной судьбе «Улисса» и «Лолиты» — оба романа подвергались цензурному запрету, а критики, «оправдывающие» эти произведения в силу их литературных достоинств, по существу мало отличались от тех же цензоров: и те и другие готовы усматривать в романах некое «сексуальное содержание», а следовательно, утилитаризм. Б. Бойд в своем докладе с забавным заглавием, анализируя знаменитые вступительные сцены «Улисса» и «Ады», при общих чертах, сближающих обоих писателей, указал скорее на различие, чем на сходство в использовании литературных источников («Одиссея» у Джойса, «Царь Эдип» и Толстой у Набокова), в отношении к проблеме времени и т. д., — различие, восходящее к уникальности миров, творимых каждым из художников. Наконец, в докладе К. Раге-Бувар прослеживалась связь между «Поминками по Финнегану» Джойса — произведением, о котором Набоков, в отличие от высоко ценимого им «Улисса», высказывался весьма отрицательно, — и его рассказом «Сестры Вэйн».

Один из наиболее интересных докладов был прочитан А. Долининым, который сосредоточил свое внимание на сложных литературных подтекстах того же романа «Отчаяние». По мысли докладчика, в этом романе Набоков пародирует не столько самого Достоевского, сколько «достоевщину» в русской литературе первой трети столетия; представления же Германа о преступлении (убийстве) как форме искусства пародируют, в свою очередь, декадентскую прозу Серебряного века с ее героями — безнравственными ницшеанцами-эстетамы.

Другие компаративные доклады охватывали широкий и часто неожиданный сравнительный материал, выявляющий некоторые нетривиальные аспекты набоковского творчества, — «Набоков и По. Философия композиции» (С. Фрес, Париж); «Набоков, Эйн Рэнд и русско-американская литература» (Д. Бартон, Джонсон); «Набоков и Перец: встреча на перекрестке» (Дж. Грейсон, Лондон); «Птицы разного полета: Набоков и Козинский в послевоенной литературе» (Э. Пайфер, США); два доклада: «Парадигма в форме V: Набоков и Пинчон» (Э. Суини, США) и «Переклички: “Бледный огонь” и “Маятник Фуко”» (П. Тамме, Финляндия) —

касались отражений набоковского творчества у других писателей. Этот последний доклад содержал, среди прочего, пронцательное замечание о том, что форма романа Набокова «Бледный огонь», построенного в форме комментария к поэме, восходит к опыту работы писателя над переводами и комментированием «Евгения Онегина», «Героя нашего времени», «Слова о полку Игореве». Это подводит нас к последней группе докладов, непосредственно связанных с наследием Набокова-критика. В их числе, помимо уже упоминавшегося доклада Г. Димент, — прекрасный доклад С. Карлинского, в котором нетривиальные высказывания Набокова о русских поэтах и поэзии ставились в связь с поэтикой его собственных стихов и романов.

3. VARIA

МИХАИЛ КУЗМИН И РУССКАЯ КУЛЬТУРА XX ВЕКА НАУЧНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ В ЛЕНИНГРАДЕ*

С 15 по 17 мая 1990 г. в Петербурге проходила первая в России научная конференция «Михаил Кузмин и русская культура XX века». Замечательная по свободомыслию и толерантности, конференция была организована Музеем Анны Ахматовой в Фонтанном доме. Заседания проходили в конференц-зале Музея Ф. М. Достоевского.

Имя М. А. Кузмина замалчивалось в СССР на протяжении последних шестидесяти лет. Причины такого отношения режима к столь незаурядной и разносторонней личности (Кузмин был известен современникам как поэт, прозаик, драматург, критик, переводчик, композитор и даже музыкант — исполнитель собственных вещей) — на первый взгляд, не лежат на поверхности. Кузмин, после 1917 г. оставшийся в России, своей оппозиционности никогда открыто не выказывал, хотя никаких иллюзий в отношении новой власти, конечно, не питал: тому сохранились не только дневниковые, но и поэтические подтверждения (*Бац! / По морде смазали грязной тряпкой, / Отняли... / Всё / И сказали: / «Живи и будь свободен!..» / Не твой ли идеал осуществляется, Аракчеев?* — 1919). Однако вел себя Кузмин в высшей степени сдержанно, даже почти не печатался в эмигрантских изданиях начала 20-х гг. И все же облик поэта — его рафинированная культура, направленность эстетических интересов, а также гомосексуальность — все это было несовместимо с тоталитарной природой нарождавшегося монструозного строя, и меры были своевременно приняты.

С середины 1926 г. театрально-музыкальные отделы ленинградских газет, где Кузмин время от времени помещал свои рецензии, закрылись для поэта, и ему осталось зарабатывать на хлеб насущный в основном переводами (издание поэтического сборника «Форель разбивает лед» в 1929 г., статья об Эдуарде Багрицком,

* В соавт. с А. Тимофеевым. — Русская мысль. 2 ноября 1990. № 3852. Литературное приложение № 11.

помещенная в «Литературной газете» в 1933 г., и т. п. были лишь эпизодами на фоне тотального непечатания). А кроме того — продажей легендарного Дневника, многотомную рукопись которого приобрел в 1933 г. В. Д. Бонч-Бруевич для московского Литературного музея.

Истории кузминского Дневника, оказавшейся весьма прискорбной, на конференции уделялось немало внимания. О последующем «шефстве» над этими документами со стороны карательных органов поведал нынешний хранитель Дневника в ЦГАЛИ С. В. Шумихин. Докладчик на основании дневниковых записей Кузмина рассказал, что в 1931 г. в квартире поэта был произведен обыск, а Юрия Юркуна несколько раз вызывали в ГПУ и предлагали стать платным осведомителем. Что касается самого Дневника, то вскоре после его продажи в Гослитмузей он был истребован для ознакомления помощником начальника Секретного политического отдела ОГПУ М. Горбом. Материалы М. А. Кузмина внимательнейшим образом исследовались на Лубянке в продолжение шести лет, и пока можно только строить догадки, как эти документы использовались в ходе репрессий в Ленинграде и Москве (предполагается, что тем или иным образом пострадало до 200 человек). Докладчик сообщил о письме директора Гослитмузея В. Д. Бонч-Бруевича наркомун внутренних дел Л. П. Берии от 28 июня 1939 г., с напоминанием о необходимости возврата архива Кузмина и, в частности, его Дневника в Гослитмузей (НКВД возвратил архив только в марте 1940 г.).

Едва ли, впрочем, можно упрекать Кузмина, продавшего Дневник в государственное владение, в недалёковидности: такое его использование не могло, конечно, ему присниться и в дурном сне; тогда же, кстати, и в тот же Литературный музей продала свой альбом 10—20-х гг. и Анна Ахматова. С. В. Шумихин также поделился планами и соображениями о перспективах предстоящего издания Дневника М. А. Кузмина — оно ориентировочно рассчитано на пять томов и будет готовиться к печати в 1990-е гг. В прениях по докладу А. Г. Тимофеев указал на попытки Кузмина в 20-х гг. полностью или частично осуществить издание своего Дневника (договор с издательством «Петрополис» начала 1921 г.), а Г. А. Морев сообщил об известной ему судьбе Дневника за 1934 г., отсутствующего в собрании ЦГАЛИ.

То обстоятельство, что конференция проходила под эгидой Музея Анны Ахматовой, которая, как известно, во второй половине жизни относилась к Кузмину отрицательно, может казаться еще одной несообразностью, которых так много в современной российской жизни. Известной корректировкой к этой ситуации представляется доклад А. Г. Тимофеева, который познакомил присутствующих с основными положениями своей статьи «“Память” и “археология” — “реставрация” в поэзии и “пристрастной критике” М. А. Кузмина», имеющей выйти в X выпуске «Блоковского сборника» в Тарту, которая могла бы также назваться «Личность над “воспоминаниями” в концепции кузминского эмоционализма». Главной задачей доклада мыслилась «защита» Кузмина от исторической, по мнению автора, несправедливости — получивших широкую известность посмертных упреков

Ахматовой по его адресу. Записки Л. К. Чуковской донесли до нас то безоговорочное отождествление с областью зла личности и творчества Кузмина, якобы безразличного к нравственности и чуждого общепринятым жизненным нормам, — которое преобладало в позднейшей его оценке младшей современницей.

Мы не беремся оценивать меру субъективности этой страстной оценки, имеющей, несомненно, глубокие корни и занимающей свое место в системе взглядов Ахматовой того времени. Укажем лишь, что, проследив по несобраным статьям Кузмина конца 10-х — первой половины 20-х гг. высказывания поэта о нравственности искусства и о его отношении к настоящему, докладчик, в частности, показал, что идея «прошлого» в критике и поэзии Кузмина реализуется в категориях «памяти», «воспоминаний» («живых» явлений) — и «археологии», «реставрации», «реконструкции» и т. п. (явлений «мертвых», безжизненных), а в зависимости от этого меняется и отношение поэта-критика к событиям и описываемым предметам. Этот глубинный анализ мог бы служить отправной точкой как раз для нахождения аналогий в отношении к прошлому обоих поэтов.

В докладе гости из Франции Элиан Мок-Бикер были прослежены взаимоотношения О. А. Глебовой-Судейкиной и Кузмина. Исследовательница посвятила изучению Серебряного века русской литературы и искусства несколько десятилетий; она является автором большой диссертационной работы о О. А. Глебовой-Судейкиной, с которой была лично знакома (труд опубликован в Лилле в 1972 г.). Своими воспоминаниями о Кузмине с нею делилась не только Ахматова в 1965 г. (в глазах которой Кузмин был «невероятным циником»), но и многие представители русского зарубежья — Саломея Гальперн, Людмила Замятина, Ирина Одоевцева, Ольга Персиц, Юрий Анненков, Сергей Маковский и др. После произнесенного сообщения Н. И. Попова поблагодарила Элиан Мок-Бикер за преподнесение в дар музею нескольких кукол работы О. А. Глебовой-Судейкиной.

Целая серия сообщений была посвящена различным мемуарам о Кузмине и его круге. М. В. Толмачев (Москва), которому довелось лично знать О. Н. Гильдебрандт-Арбенину, счастливо избегнувшую трагической судьбы близкого ей Юрия Юркуна в годы сталинского террора, познакомил собравшихся с ее неопубликованными воспоминаниями, сопровождая текст собственными комментариями, целью которых было развенчание расхожих мифов вокруг интимной жизни Кузмина и его окружения. В зачитанных воспоминаниях О. Н. Гильдебрандт-Арбениной необычайно оживленную реакцию слушателей вызвал перечень прозвищ деятелей литературы и искусства Серебряного века, которыми пользовался М. А. Кузмин в домашнем быту.

С ее же воспоминаниями о Юрии Юркуне собравшихся на конференции познакомил Р. Б. Попов, а с воспоминаниями своего отца, Б. В. Горнунга, о встречах с Кузминым в 20-х гг. — М. Б. Горнунг (Москва). Их знакомство началось с того, что тот привез Кузмину в 1923 г. московский рукописный журнал «Гермес»; в 1924 г. они встречались в Москве в литературном кружке «Зеленая лампа». М. Б. Горнунг также познакомил слушателей с текстом неизвестного стихотворения

Кузмина «Турин» («Зеркальным золотом вращаясь...», апрель 1923), автограф которого был преподнесен владельцем в дар Музею Анны Ахматовой. Наконец, М. Вс. Рождественская рассказала о материалах Кузмина в личном архиве своего отца, Вс. Рождественского, и об истории их взаимоотношений в 20-е гг. Она огласила текст приветствия Кузмину, подготовленный Вс. Рождественским для вечера, посвященного 20-летию литературной деятельности мастера (1925), а также привела любопытный отзыв своего отца о поэме Кузмина «Форель разбивает лед» (1927).

Н. А. Богомолов (Москва), развивая тему статьи, уже опубликованной им в VIII выпуске «Блоковского сборника» (Тарту, 1988), огласил ряд новонайденных эпистолярных документов, проливающих новый свет на взаимоотношения в «Кружке Гафиза». Источниковедческий доклад Е. Г. Рабинович был посвящен рецепции образа Антиноя в творчестве Кузмина. Древние писатели и историографы не оставили достоверных свидетельств о любимце императора Адриана. Существенным звеном в формировании образа Антиноя в поэтическом сознании Кузмина мог быть популярный в конце XIX в. роман немецкого египтолога и исторического писателя Георга Эберса «Император» — расхожее чтение гимназиста той поры. Мотив самоубийства Антиноя из-за неразделенной любви к женщине (в изображении Эберса) докладчица сравнила с любовным треугольником 1912—1913 гг.: Кузмин — Всеволод Князев — Глебова-Судейкина. В прениях по докладу было указано на существование момента самоотождествления поэта с Антиноем, а также на известную повторяемость мотива потопления в произведениях Кузмина и перипетиях его биографии (ср. «Крылья»; прогулка на лодке с Н. Н. Сапуновым и дамами летом 1912 г., приведшая к гибели художника, и др.).

Среди менее удачных докладов приходится отметить доклад Е. В. Ермиловой (ИЛМИ) «Осязательный символ: о символизме Кузмина», в котором содержалось немало логических и историко-литературных несообразностей и предпринималась попытка судить о поэтике Кузмина в основном с позиции религиозно-метафизических высказываний Вяч. Иванова. Основная мысль сообщения — о принадлежности Кузмина к символизму и символистскому движению — выглядела малоубедительной.

Особо следует сказать о серии компаративных докладов, а также докладов о петербургской литературе 20—30-х гг. Н. В. Злыднева из Москвы сделала сообщение «Мотив волны в русской графике начала XX в. и поэтический мир Кузмина», В. К. Кондратьев — «Кузмин в мире новой поэзии» (докладчик привел типологические параллели в западноевропейской, американской и русской поэзии, от Ч. Олсона до Евг. Харитоновой), Т. Л. Никольская — о творческом пути Ю. Юркуна, несколько докладов было посвящено творчеству К. Вагинова (О. В. Шиндина (Саратов) и В. Н. Эрль) и обэриутов (Б. М. Констриктор, М. Б. Мейлах). С. В. Полякова выступила с опытом интерпретации социальных коллизий в поэзии Н. Олейникова 30-х гг.

Небольшое выступление А. Б. Устинова было посвящено памяти Геннадия Шмакова (1940—1988), первооткрывателя поэтического материала Кузмина в послеста-

линскую эпоху, первым в России заявившего о кузминоведении как самостоятельной сфере историко-литературных исследований, которыми он продолжал заниматься и в эмиграции. А. Б. Устинов огласил некролог Г. Г. Шмакова, напечатанный в свое время С. В. Дедюлиным в газете «Русская мысль», и зачитал текст приветствия участникам конференции, присланный С. В. Дедюлиным из Парижа.

Особо следует приветствовать выход сборника тезисов и материалов конференции, подготовленного хоть и в необычайно сжатые сроки, однако к самой конференции все же не подоспевшего. [Книга подготовлена стараниями Г. А. Морева и завершается его ценной публикацией пронзительнейшего письма О. Н. Гильдебрандт-Арбениной Ю. И. Юркуну от 13 февраля 1946 г. (именно так! написано в никуда, в спасительно-самообманном уповании «авось жив!»).]

Хочется надеяться, что новое поколение исследователей Кузмина, получившее (впрочем, оптимизм преждевременен, на этом пути еще придется сталкиваться с незаурядными трудностями) возможность работать в новых, более свободных условиях, сумеет подготовить откомментированные, текстологически выверенные издания его многообразного литературного наследия. Быть может — и не только литературного: на конференции уже прозвучал далекий от обобщений, но небезынтересный в частности доклад П. В. Дмитриева на тему «Кузмин и опера».

ЧЕТВЕРТЫЕ МЕЖДУНАРОДНЫЕ БУЛГАКОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В ЛЕНИНГРАДЕ (1990)*

13—19 мая, одновременно с конференцией, посвященной Михаилу Кузмину, в Ленинграде проходили традиционные чтения «Михаил Булгаков и мировая художественная культура». С содержательным вступительным словом на эту тему выступил ленинградский критик А. Нинов. Обозначенная ориентация чтений определила, кажется, сравнительно небольшое число программных докладов, направив конференцию преимущественно в русло компаративистики, в области которой прозвучало немало интересных сообщений. Так, Н. Шафер из Павлодара, сравнив два произведения о Петре Великом — либретто Булгакова и одновременно с ним написанную пьесу Алексея Толстого, показал, как Толстой в процессе работы вытесняет из продвигающегося произведения свои собственные идеи, т. е. занимается как бы самоперевоспитанием, тогда как Булгаков в произведении по жанру, так сказать, заведомо обреченному на внехудожественность, шлифует свой замысел.

Другие компаративные доклады органично переходили в область источниковедения — назовем сообщения Л. Трубецкой из Франции «Булгаков, Мольер и Виньи»; М. де Монтичелли и Э. Бацарелли из Италии — соответственно «“Мольер” Булгакова и “Тартюф” Мольера» и «Булгаков и Франс (источники образа Понтия Пилата в “Мастере и Маргарите”»); М. Йовановича из Белграда «Булгаков и Мопассан»; А. Гозенпуда «Булгаков и Пушкин». Плодотворной представляется работа Рашида Янгирова о киноисточниках Булгакова: писатель жадно поглощал и претворял всю материю, всю совокупность наличной культуры, и было бы странно, если бы он, живя в Киеве и в Москве и проявляя интерес к искусству кино, не переплавил его в языке своей прозы. И Янгиров показывает, что такого рода пересказы действительно имели место — киносюжеты, киноприемы, киноподходы, — причем на разных уровнях: заимствования монтажные, заимствования динамического принципа и заимствования образа и сюжета.

* Русская мысль. 6 июля 1990. № 3835.

К области компаративистики относится и доклад «Допрашиваемый Христос» К. Райта из Канады, сравнившего сцены допроса Христа у Булгакова, Казандзакиса и Айтматова (к которому автор относится, на наш взгляд, слишком серьезно) и проследившего, как они опираются на источники. К этой же теме примыкает доклад Ю. Смирнова, историка из Душанбе, «Парадигма мифа в художественной системе Булгакова». Докладчик развивает мысль, что вся христология «Мастера и Маргариты» сформирована, в сущности, двумя составляющими систему повествованиями об Иисусе: во-первых, тем, которое апокрифически пересказывается в самом романе, а во-вторых, отталкиванием от того мифа об Иисусе, который представлен в романе вульгаризаторами Иваном Бездомным и Михаилом Александровичем Берлиозом.

Одним из лучших источниковедческих докладов на чтениях представляется доклад М. Петровского из Киева, озаглавленный «Булгаков и Блаженный Августин», ставящий, однако, более широкие проблемы, и потому хотелось бы сказать о нем подробнее. Докладчик обратил внимание коллег на непрекращающееся открытие все новых бесчисленных «источников» булгаковского творчества. Булгаков настолько «пропитан культурой», что, в сущности, все его творчество можно рассматривать как один центон, как парафраз мировой культуры, не забывая, однако, что иной источник является источником просто словечка, реплики, другие источники обеспечивают абзац, диалог, третьи являются основой эпизода, четвертые дают сюжет произведения, т. е. что среди этих источников существует иерархия, которую необходимо осознать, и тогда следует вывод, что должен существовать и источник самого высокого мировоззренческого порядка. Предположение о том, что таким источником для Булгакова является Священное Писание, некорректно, потому что это не именно булгаковский, а всеобщий источник.

В качестве подлинного такого источника М. Петровский предложил книгу блаженного Августина «О граде Божиим». Действие произведений Булгакова происходит в городах: Киеве, Москве, Иерусалиме («Мастер и Маргарита»); Константинополе («Бег»), Риме (в экранизациях и инсценировках «Мертвых душ»), — выражающих собой тяготение к Вечному городу, а все, что происходит в Вечном городе, отмечено чертами вечности, что соответствует булгаковской мистификации. Кроме того, мы не обращали достаточно внимания на то, что происходит с булгаковскими городами, — все они регулярно погибают. И Киев, и Москва, и Ершалаим, и Рим, и Константинополь погибают в булгаковских текстах, — таким образом, гибель Вечного города становится сквозной темой Булгакова, что соотносится с концом света. А конец света — это главная тема Булгакова, ибо сам он этот «конец света» в каком-то смысле пережил в городе, который носит имя Киев, и это самым прямым образом соотносится с мистическим городовидением Августина.

Интересы нескольких докладчиков оказались сосредоточенными на дневниках и письмах Булгакова. Упомянем любопытнейшее сообщение Д. Куртис из Англии на тему «Переписка Булгакова как литературно-исторический документ», в котором сделана попытка систематизировать всю наличествующую переписку писателя и осмыслить ее не как письма Булгакова, а именно как таковую, и письма

к Булгакову осмысляются как совершенно необходимая содержательная часть этого эпистолярия. Остроумный и парадоксальный доклад «Дневники Булгакова в его идейно-исторической эволюции» сделал Г. С. Файнман, который нашел «сожженные» дневники Булгакова, взятые у него во время обыска, затем возвращенные ему и им самим уничтоженные. Но человек, сказавший нам, что рукописи не горят, не ошибся! Дело в том, что в «органах», перед тем как вернуть дневник, с него сняли копию, о которой впервые обмолвился Молотов, и Файнман эту копию нашел, добился, чтобы ему ее выдали, расшифровал и опубликовал во 2-й книжке журнала «Театр» (в скобках заметим, что там же напечатана статья М. Петровского «Дело о “Батуме”»), в которой он показывает, что представления, сложившиеся в связи с этой булгаковской пьесой, подаренной вождю к его 60-летию, якобы о сервиллизме и приспособленчестве Булгакова, не соответствуют действительности, потому что пьеса легко читается как пьеса о Сталине-самозванце...). Возвращаясь к публикации «Дневника» Булгакова, надо сказать, что она носит характер предварительный и, в частности, имеет ряд лакун — в нее не вошло довольно много высказываний Булгакова, увы, антисемитского характера.

Неприятным сюрпризом была дискуссия вокруг антисемитизма Булгакова в связи с публикацией его ранних дневников, что стало возможным благодаря перестройке. Речь даже заходила о симпатии некоторых деятелей культуры 20-х гг., в частности Немировича-Данченко, к итальянскому фашизму как к организованной силе, способной противостоять большевикам (вполне некстати, поскольку итальянский фашизм в то время отнюдь не был антисемитски направлен). Далее, упоминалось, что в послереволюционной России в оппозиции «победители — побежденные» евреи, с точки зрения дворянской интеллигенции, к которой принадлежал Булгаков, нередко отождествлялись с «победителями». Дошло до того, что какая-то дама демонстративно покинула зал, а к председателю полетели записки с выражением протеста — одна из них, принадлежащая Е. А. Земской, внучатой племяннице писателя, была оглашена. Обстановку несколько разрядил председательствующий, огласивший присланные записки и остроумно заметивший, что антисемитизм, пусть даже Булгакова, вряд ли нуждается в специальном объяснении — в сегодняшней России его по-прежнему сколько угодно.

Без эксцессов, к счастью, прошел другой доклад на близкую тему: В. И. Гудкова в сообщении «“Европа и Россия (Запад и Россия)” в произведениях Булгакова», строгом по анализу и в то же время не лишенном острых и актуальных публицистических обертонов, показала весьма твердую европоцентристскую исходную ориентацию Булгакова, которая постепенно сдвигалась в сторону отнюдь не славянофильства, а здорового синтеза — при остающемся акценте на Запад — ведь и конфликт профессора Преображенского с Шариковым, по мысли докладчицы, — это тоже одна из разновидностей конфликта европеизированного россиянина с россиянином неевропеизированным, конфликта, в котором сказался булгаковский «страх и отвращение к соотечественнику», которые переживал еще Салтыков-Щедрин.

Необычным ракурсом отличалось сообщение «Булгаков и Станиславский» А. М. Смелянского, который попытался рассмотреть их отношения как бы не со стороны Булгакова, как это делалось прежде, а со стороны Станиславского, и оказалось, что это вовсе не та анекдотическая фигура, каковой Иван Васильевич — двойник Станиславского — предстает в «Театральном романе», а фигура скорее трагическая — человек, который чувствовал, как он теряет связь с действительностью и как у него постепенно, исподволь, но настойчиво забирают театр. В сущности, эпоха равно теснила и театр, и драматурга — и этот натиск приобрел несколько специфическую форму конфликта между драматургом и театром, хотя обречены были оба.

Коснемся в заключение доклада Л. Милн из Англии «Творчество Булгакова в традициях европейского шутовства» с его основной идеей об органическом сакральном шутовстве Булгакова. В прениях по докладу М. Петровский высказал мысль, что понятие «трикстер» со всем ореолом его значений, в том числе соединения противоположностей посредничества, поразительно ложится на булгаковский материал с его непрерывной игрой между временем и вечностью, верхом и низом, замкнутым и открытым пространством, Москвой и Иерусалимом.

Мы не имеем возможности коснуться остальных прозвучавших докладов — проблемных, как доклады А. Дравича с эффектным названием «Почему Булгаков пошел к черту» (о литературной предыстории образа), или Л. Силард «Булгаков и символизм», или же не связанных с конкретным материалом, как сообщение Е. Л. Земской «Булгаков в последний год жизни (по семейным архивам и преданиям)». К числу докладов о зарубежных изданиях Булгакова относятся сообщения К. Богословской о парижской публикации «Белой гвардии» и итальянского издателя В. Виоло («Риццоли») о публикациях итальянских. К сожалению, объявленный доклад американской издательницы Э. Проффер («Ардис») о публикациях в США, для которых она вместе со своим мужем К. Проффером сделала необычайно много, не состоялся. С приездами Э. Проффер в Россию всегда происходит одна и та же история: ее имя в какие-то давние времена (если мы не преувеличиваем технической оснащенности советских консульств) попало в компьютер, и ее поездки в Россию всякий раз начинаются с отказа в визе...

Заканчивая вынужденно неполный и все же затянувшийся обзор, мы хотели бы привести мнение нескольких участников чтений, согласно которому они происходят слишком часто — раз в два года, не давая возможности накопиться достаточному количеству нового материала. Это, вероятно, связано с тем, что какой-то первоначальный слой булгаковедческих открытий уже поднят, а переход к следующим слоям требует определенного «латентного периода». Чувствуется, кроме того, что ошущимая часть гостей не привозит сколько-нибудь интересных сообщений, а приезжает как бы просто попредставительствовать — как говорил Булгаков, «приобщиться к бессмертию», но к булгаковскому бессмертию они приобщаются, таким образом, ценой рабочего и жизненного времени более деятельных исследователей.

Тем не менее на чтениях прозвучало немало интересного, коллеги из разных стран смогли пообщаться между собой, — и произошел даже «настоящий скандал».

ПЯТЫЕ ТЫНЯНОВСКИЕ ЧТЕНИЯ (1990)*

Прошедшим летом в Латвии состоялись очередные Тыняновские чтения. Чтения эти, посвященные памяти замечательного филолога и писателя, были организованы восемь лет тому назад по инициативе нескольких ученых и писателей, в том числе покойного председателя Комиссии по литературному наследию Тынянова — Вениамина Каверина, который в 20-е гг. учился у Ю. Н. Тынянова в Институте истории искусств в Ленинграде и много сделал впоследствии для памяти учителя и друга. Во многом усилиями и при участии Каверина создавался дом-музей писателя на его родине в Резекне (б. Режице) и формировалась традиция Тыняновских чтений. Большая роль в организации и проведении Чтений принадлежит известной, в частности, как теоретик литературы и булгаковед, Мариэтте Чудаковой, а также рижанам Е. Тоддесу и Ю. Цивьяну.

В научном плане Чтения ставили задачей критическую интерпретацию и разработку научных идей Тынянова и его современников — представителей формальной школы, шире — историко-литературного контекста эпохи, раздвигая, однако, хронологические рамки до XIX и даже XVIII в., на материале которых эти идеи в значительной мере формировались. Вместе с тем Чтения, собравшие вокруг себя ядро постоянных участников, обеспечивали, словами М. О. Чудаковой, своего рода экологическую нишу для талантливых исследователей, занимающих, как это часто случается в России, маргинальное положение в иерархической советской структуре.

Чтения традиционно открылись в Резекне, откуда были перенесены в Даугавпилс (б. Двинск), где и проходила большая часть заседаний. Во вступительном слове М. О. Чудакова предложила почтить вставанием память покойных В. А. Каверина и Н. Я. Эйдельмана. Собственно тыняновская программа включала три доклада. З. Н. Поляк («Лейтмотивная цитата в романе о Грибоедове: “Слово о полку Игореве” и “Смерть Вазир-Мухтара”») показала, как повторы в прозе Тынянова

* Русская мысль. 7 декабря 1990. № 3857.

(от фонетических до композиционных) складываются в стройную многоуровневую систему, что сближает тыняновскую прозу с поэтической речью. В докладе В. Эйдиновой «О стиле “Подпоручика Кижэ”» говорилось о том, что Тынянов-теоретик составлял единство с Тыняновым-художником: идея конструктивной роли слова («замена словом своего носителя») отзывается в его художественной прозе характерным для него синекдохическим стилем.

Наконец, в докладе Л. Ф. Кациса «Набоков и Тынянов» содержалось немало фантастического, однако автор пронизательно обратил внимание на то, что, говоря в своем очерке о Пушкине («Правдивое и правдоподобное») о «благом, бескорыстном труде нескольких избранных умов» — исследователей пушкинского творчества, которые, в конце концов, принимаются сочинять романы, где «волей-неволей расцветает литературная ложь», Набоков имеет в виду, очевидно, Тынянова. Идя дальше, автор сопоставляет «Кюхлю» со статьей «Кюхельбекер и Пушкин» Набокова, шире — художественные миры обоих писателей; каждый из которых по-своему решал вопрос самосохранения личности, один — в условиях эмиграции, другой — в советских условиях 20—30-х гг.; для обоих характерна ориентация на Пушкина и одновременно — на герметизацию собственных текстов. Наконец, были представлены два доклада музейных работников — А. В. Улановой о проблемах музея Тынянова в Резекне и Т. В. Вересовой из Псковского художественного музея — о гимназических годах Тынянова в Пскове.

Серия докладов охватывала период 20-х гг. В. Н. Сажин сообщил о запрещенном ЦК ВКП(б) первом и единственном номере «Литературной газеты» 1921 г., конфискованном в типографии по распоряжению Зиновьева: однако корректурный экземпляр газеты сохранился в архиве Лозинского и попал в Публичную библиотеку. Газета эта, по замыслу редколлегии, куда входили Ходасевич, Замятин, А. Тихонов, Чуковский, должна была стать преемницей пушкинской. Ее материалы включали одну из пушкинских статей Ходасевича, отрывки из писем Короленко в период революции, статью Чуковского о заполонивших русский язык варваризмах, материалы об арестах литераторов в дни Кронштадтского мятежа, письмо Иванова-Разумника, опровергающее слухи о его якобы вступлении в партию.

Далее, Н. И. Крайнева рассказала об отношениях Ахматовой и Замятина по неизданным письмам последнего. В докладе К. Обатина и К. Постоутенко «Вячеслав Иванов и формализм» были рассмотрены взаимоотношения идеолога русского символизма и представителей различных ответвлений формальной школы (Московского лингвистического кружка, петроградских формалистов). В частности, Иванов прочитал на юбилейном заседании в ГАХНе в 1924 г. доклад «Пушкин и формальный метод»; ему принадлежат рецензии на работы Р. О. Якобсона, Б. В. Томашевского, Б. И. Ярхо, обнаруживающие единство в подходе того и других к стиху.

М. О. Чудакова (совместно с О. П. Лебедушкиной) сообщила о своих разысканиях в архиве Ф. Степуна, хранящемся в Библиотеке Йельского университета, —

о его переписке с Г. Струве и Б. Пастернаком; особый интерес представляет письмо, написанное поэтом за три недели до смерти, с откликом на статью Степуна о «Докторе Живаго».

Р. Д. Тименчик (в соавторстве с Ю. И. Абызовым) вскрыл историю одной мистификации. Отметив, что смерть Блока приобрела в русском сознании рубежное, эпохальное значение, сопоставимое с тем, что означала для современников смерть Пушкина, автор указал на появившуюся в берлинской газете «Руль» в сентябре 1921 г. статью, в которой приводятся будто бы собственные комментарии Блока к поэме «Двенадцать», за подписью Лео Ли. В публикации цитируется письмо, якобы написанное Блоком; другое подобное письмо тот же Лео Ли опубликовал в октябре. В обоих высказывается отрицательное отношение к советской власти.

Р. Д. Тименчик раскрыл псевдоним автора, Л. Ю. Кормчего, сотрудника газеты «Рижский курьер» и автора множества детских книг. Отступая хронологически несколько назад, коснемся доклада Н. А. Богомоллова («К семантике слова “декадент” в раннем символизме»): просматривая описание одного и того же жизненного материала в разных текстах Брюсова (интимный дневник, научно оформленные протоколы спиритических сеансов, повесть «Декадент»), автор приходит к выводу, что брюсовский «декадент» как исторический и культурный тип ставил в основу своего отношения к миру сложную многоуровневую игру, в которую вовлекались все — как окружающие, так и он сам; в это понятие также включается момент лепки характера по образцам, предоставляемым искусством (такое понимание подтверждается и эпистолярным наследием Брюсова и Гиппиус, в котором речь идет об основах их религиозного мирозерцания).

Продвигаясь, напротив, к 30-м гг., упомянем сообщения М. Б. Мейлаха (о мифопоэтике обэриутов) и Г. А. Левинтона (о поэзии Александра Ривина).

Большая часть остальных докладов касалась XIX в. А. Л. Осоват выступил с анализом неопубликованного манифеста русского востокофильства 30-х гг. — письма В. П. Титова, бывшего одно время послом в Турции, которое он послал В. Ф. Одоевскому с просьбой опубликовать в «Московском наблюдателе»: в нем он обосновывает, по его выражению, «самоходность» русской истории и призывает к саморегулирующейся системе общественных отношений, не подлежащей насильственной реформации (доклад прозвучал очень актуально в сегодняшней советской ситуации). К. Ю. Рогов в докладе «“Архаист” в литературном движении первой половины XIX века» обратил внимание на малоизвестные эпизоды биографии кн. А. А. Шаховского: путешествие в Париж в 1802—1803 гг. и участие в литературной жизни 30—40-х годов. Это позволяет, по мнению автора, вычленить чрезвычайно устойчивый «просветительский» слой в его взглядах и продемонстрировать, применительно к его литературной биографии, иллюзорность понятия «эволюция». А. С. Немзер уточнил творческую историю и замысел мистерии В. Кюхельбекера «Ижорский», а С. Л. Козлов — источник «Записок сумасшедшего», который следует видеть в нашушевшей истории помешательства П. А. Габбе;

наконец, А. В. Востриков рассказал о поэтике оскорбления в русской дуэльной традиции.

Тему кино на Чтениях традиционно представлял Г. Н. Янгиров, который в своем докладе о маргинальных темах в советском кино 20-х гг. говорил о внесении в его национальную тематику идеологизированного сознания — одна из точек внутренней напряженности в творческой практике. Важную, но еще не вполне оцененную роль в ее «снятии» играло творчество лидеров и идеологов ЛЕФа (Маяковский, Третьяков и др.) и представителей левого крыла советской кинематографии, пытавшихся на специфическом этническом материале реализовать свои доктринальные установки — «искусство факта». В качестве иллюстрации были показаны фильмы «Евреи на земле» (режиссер А. Ромм, при участии Маяковского и Шкловского, 1926) и «Страна Чувашская» (режиссер Вл. Королевич, 1927).

Единственный собственно теоретический доклад, прозвучавший на Чтениях — «Текст как социокультурный феномен: проблема эволюции», — был сделан одним из постоянных их участников В. А. Марковым; оживленная дискуссия возникла на предусмотренном в программе специальном «заседании по методологическим вопросам». Внесение такого заседания в повестку дня было связано, по-видимому, с некоторым общим ощущением кризисности, сформировавшимся еще на прошлых Чтениях и в какой-то мере вписывающимся в общую атмосферу в стране. Как заметил В. А. Сапогов, в нашу публицистически-митинговую эпоху мы присутствуем как бы при очередном (сопоставимом с ситуацией в эпоху становления ОПОЯЗа) «конце филологии»: общество настолько вербализовано, что проникается отвращением к печатному слову. Надо заметить, что сама эта ориентация на некие методологические установки, дискредитированные ролью, какую она играла не только в сфере официальной идеологии, но и в некоторых отечественных и западных школах структурализма (вплоть до крайностей формализованной французской семиотики), не вызывала энтузиазма у многих участников, ставивших под сомнение необходимость собственно методологической рефлексии, по крайней мере, в форме теоретизирования (но не самой теории).

Между тем М. О. Чудакова выступила с весьма содержательным анализом, в частности сравнительным, практики ОПОЯЗа и современного литературоведения в их соотношении с академической наукой, текущей литературой (для нас долгие годы неприемлемой и как бы несуществующей) и обществом в целом. Ее выступление было дополнено соображениями М. Ямпольского, говорившего, между прочим, о редукции нами наследия ОПОЯЗа, снятии пласта зауми — глоссолатии, глоссемосочетаний, а также важнейшего пласта непосредственного, дорационального видения текста, составляющего философскую стадию общения с материалом. Л. Д. Гудков и Б. В. Дубин говорили преимущественно о социальных аспектах проблемы; от чрезмерной методологической рефлексии предостерег, в частности, А. Осповат, высказавший мысль, что методологические следствия важнее самой методологии и что критерий вкуса все еще оберегает филологов, работающих над

конкретным материалом, от чудовищных методологических дискуссий, затеваемых нефилологами.

Приятным сюрпризом был самый вид очередного сборника «V Тыняновские чтения. Тезисы докладов и материалы для обсуждения», отпечатанного к началу конференции в трех пробных экземплярах, однако в значительно расширенном объеме по сравнению с предыдущими сборниками. Сейчас эта книга вышла в свет вместе с «IV Тыняновским сборником».

ЮБИЛЕЙНАЯ СЕССИЯ «ПОНЯТИЙНИКА РУССКОГО АВАНГАРДА» (1990)*

В конце минувшего года в Загребе состоялась 10-я, юбилейная конференция — «Понятийник русского авангарда»; на протяжении всего десятилетия такие конференции ежегодно проводились Институтом литературоведения при загорбском философском факультете. В рамках своего начинания организаторам во главе с профессором Александром Флакером удалось собрать замечательное содружество ученых; их сообщения, ежегодно публикуемые на хорватском языке — в восьми изданных выпусках «Понятийника», а на русском и других европейских языках — в издающемся в Амстердаме международном журнале «**Russian Literature**», в сумме охватывают основные понятия русского авангарда (откуда название).

Своего рода итог многолетних трудов этого содружества специалистов составил вышедший в прошлом году в Австрии «Словарь русского авангарда» (*Glossarium der Russischen Avantgarde / Hrsg. v. A. Flaker. Graz; Wien: Verlag Max Droschl, 1989. 540 S.*) — этому изданию мы надеемся посвятить отдельную рецензию. В 1990 г. из-за финансовых и политических обстоятельств «Понятийник» проходил в более камерной обстановке и продолжался два дня вместо обычных трех. Местом действия был на этот раз загорбский «Интернациональ», а не (как прежде) Опатия или Пионерский Град с их особой атмосферой и превосходными условиями для общения коллег.

Первое заседание было посвящено докладам преимущественно теоретическим. Прозвучали доклады Дубравки Ораич-Толич «Авангард / утопическая культура», Ганса Гюнтера (Германия) — «Остранение», Б. Косановича из Нови Сада — «Автокритика / авторецензия», Роземари Циглер (Вена) — «Заумь / дешифровка». Эта последняя тема (которой, заметим, в 1989 г. посвящен был специальный конгресс в Роверето — родном городе итальянского футуриста Фердинанда Деперо) затрагивалась также в докладе Михаила Мейлаха «Обэриуты и заумь».

* Русская мысль. 12 апреля 1991. № 3874.

Автора особенно радует, что обэриутской тематике была посвящена пятая часть прозвучавших на конференции докладов. Жан-Филипп Жаккар, швейцарский исследователь Хармса, говорил о философии «чинарства», Т. Левая из Горького — об «обэриутских мотивах» у Шостаковича (преимущественно в связи с пресловутым олейниковским «Тараканом»), а Н. Злыднева (Москва) сделала сообщение «Мир-сфера у Хармса и в живописи русского авангарда».

Зоя Эндер-Масетти (Рим) продолжила разрабатываемую ею тему пространственного и космического реализма в творчестве художников группы Матюшина (выставка которых, прошедшая осенью в Ленинграде, развернута сейчас во Франкфурте), а Н. Гурьянова из Москвы рассказала о коллажах Кручёных. В. Голубович говорила о русском авангарде в Берлине, игравшем роль посредника в переносе русского левого искусства на интернациональную почву; ключевыми фигурами в этом контексте являются И. Пуни, Эль Лисицкий и Малевич с его берлинской выставкой 1927 г.

Остальные доклады, в том числе два компаративных, были посвящены отдельным писателям. В докладе «Флоренский и Мандельштам» Й. Ужаревич показал своеобразный «номинализм» Мандельштама, в частности в его подходе к Данте, выявив связь поэта (в юности внимательно читавшего «Столп и утверждение истины») через Флоренского с платонической традицией. Эрик де Харт из Амстердамского университета исследовал «английские» повести Замятина («Островитяне» и «Ловцы человеков»), показав, в частности, «распространение репертуара фигур на культурное пространство в виде нагромождения оживляющих метафор-сравнений»; сатирический элемент здесь динамически соотносится и борется с трагическим и комическим, а надо всем — уникальная замятинская ирония. Доклады Анны Хан (Венгрия) и В. Ристер были посвящены соответственно «Вассермановой реакции» и «Марбургу» Пастернака, а Лена Силард из Будапешта дала свою интерпретацию творчества Пильняка. Наконец, А. Флакер в заключительном докладе сопоставил творчество Цветаевой и Натальи Гончаровой. Вместе со своей коллегой, филологом и писательницей Дубровкой Угрешич, он согласился сказать несколько слов для читателей «Русской мысли»:

— Работа над проектом «Понятийника русского авангарда» началась десять лет тому назад при участии известных специалистов из Австрии, Венгрии, Италии, Нидерландов, Польши, России, Швеции, Германии и, конечно, Югославии, — сказал Александр Флакер. — Проект задуман как научное исследование, т. е. как научная систематизация понятий и названий, которые русский авангард ввел в литературу, искусство и культуру, или же тех понятий, которыми мы в настоящее время пользуемся для обозначения отдельных форм, созданных русским авангардом. Помимо изучения понятий, не менее важным считаем мы и исследование групп, направлений и писателей того периода, не пользовавшихся большой известностью или незаслуженно забытых.

— Опыт реализации нашего проекта, многочисленные публикации, с ним связанные, показали, что наш замысел был в значительной мере плодотворным, —

добавила Дубровка Угрешич. — Кроме того, я хотела бы добавить, что наши исследования постепенно распространяются и на родственные явления в живописи, музыке, кино, а также на сходные явления в искусстве других стран в тот период. И наконец, лично для меня имеет значение и то, что в связи с «Понятийником» раскрылся талант многих моих подруг — Роземари Циглер, Дубравки Ораич-Толлич, Живы Бенчич, Татьяны Никольской, Зои Эндер, Маши Медарич, — а ведь я назвала не все имена...

ВТОРЫЕ МАНДЕЛЬШТАМОВСКИЕ ЧТЕНИЯ В РОССИИ (1991)*

В течение второй половины января 1991 г. в Москве и Ленинграде проходили Мандельштамовские дни, приуроченные к 100-летию со дня рождения поэта. Они включали множество больших и малых событий — разнообразные вечера, открытие нескольких мемориальных досок, обнаружение различных документов (в том числе «дела» Мандельштама, извлеченного из анналов КГБ и представленного на обширной выставке в Литературном музее), учреждение Мандельштамовского общества, экскурсию по «мандельштамовской Москве» и посещение могилы Н. Я. Мандельштам на Старокунцевском кладбище, возложение цветов к Камню-памятнику жертвам репрессий в сквере у Политехнического музея, показы слайдофильма Н. Штемпель и В. Гордина «Мандельштам в Воронеже» и кинокартины Н. Шпиковского «Забывтое лицо» — последняя была предметом рецензии Мандельштама.

Надо заметить, что Мандельштамовские чтения начинают напоминать лермонтовские юбилеи, каким-то мистическим образом совпадая со всеми страшными и кровавыми событиями истории последних лет: в 1988 г. — с Карабахом (чьи «сорок тысяч мертвых окон» воспеты поэтом в стихотворении «Фазтонщик»), а нынешние Дни последовали непосредственно за литовским кровопролитием, так что одно из московских заседаний, совпавшее со всеобщей забастовкой по этому поводу, было прекращено в 12 часов дня (чтобы сохранить регламент, московские организаторы не прочли своих докладов), а собравшиеся отправились в соседнее Литовское представительство и расписались там в Белой книге).

Минуя прочие торжественные события, остановимся на Вторых Мандельштамовских чтениях, проходивших сначала в Москве, потом в Ленинграде, и к тому же коснемся далеко не всех прочитанных докладов. Один из авторов обзора, делясь

* В соавт. с Г. А. Левинтоном. — Русская мысль. 28 июня 1991. № 3885. Литературное приложение № 12. С. 1—2.

в своем выступлении впечатлениями от Чтений, предупреждал, что ни самый их факт, ни вся атмосфера поклонения Мандельштаму не должны внушать нам иллюзий — еще не время торжествовать победу. Не далее как на прошлых Чтениях по сути дела не дали закончить доклад Александру Морозову — подвижнику мандельштамоведения!

Если подавляющее большинство выступавших обнаружили интимнейшее знание текстов (наизусть и, похоже, по спискам 60-х гг., потому что далеко не все цитаты совпадают с известными нам вариантами), то не все докладчики были осведомлены о работе своих предшественников даже в объеме собственной темы. Так, доклад Г. И. Ратгауза «Проблема классицизма в творчестве Мандельштама», сам по себе интересный, не основывался на хотя бы минимальном знании результатов исследований этого поэта за последние 15 лет, а оба доклада — на Первых и Вторых чтениях — о стихотворении «За то, что я руки твои не сумел удержать...», сделанные крупными учеными, обнаружили, что докладчики, к сожалению, не имели представления о статье М. Л. Гаспарова, где этот текст подробно рассмотрен. Но так или иначе, сдвиг в изучении Мандельштама налицо. Если на Первых, 1988 г., чтениях поражал, как непредсказуемая неожиданность, сам факт появления значительного числа более или менее профессиональных мандельштамоведов, то последние Чтения свидетельствуют уже о достижении определенного научного уровня. При всем том необъяснимым парадоксом выглядит, например, тот факт, что слово «акмеизм» не было упомянуто в названии ни одного из докладов.

Доклад «О собеседнике» Кларенса Брауна, одного из первых западных исследователей и переводчиков поэта, носил скорее мемуарный характер и относился, собственно, к истории мандельштамоведения. В каком-то смысле тематически к нему примыкал следующий по программе доклад Юрия Фрейдина «Диалоги Мандельштама» — попытка выделить формальные признаки мандельштамовского «собеседника» путем анализа обращений в его стихах. Доклад Е. В. и Е. Б. Пастернаков «История одного разговора» был посвящен — вопреки первоначальным ожиданиям аудитории, изящно обыграным в докладе, — вовсе не разговору Пастернака со Сталиным (о котором немало говорилось на Пастернаковских чтениях), а конспективно записанному Н. Я. Мандельштам ее разговору с Пастернаком о Второй Воронежской тетради. По существу, доклад представлял собой расшифровку этого краткого конспекта, а также попытку осознать место Мандельштама и мыслей о нем в дальнейшей судьбе Пастернака.

В докладе С. Г. Шиндина «Пространственный аспект антропоморфного мифа Мандельштама» (точнее — «антропологического мифа», поскольку речь идет именно о мифе о человеке), любопытно было выделение промежуточного, медиативного звена между человеком и макрокосмом — такого, как город. Оба доклада И. Л. Багратиони-Мухранели представляли собой отчасти пересказ, отчасти продолжение и развитие работы, начатой ее покойным мужем, А. И. Фейнберг-Самойловым, погибшим в 1981 г. Это анализ «Египетской марки», наиболее интересной частью которого была та, что вошла в ленинградский доклад «Каменноостровский

миф в прозе Мандельштама», — попытка показать роль топографии Петербурга вообще и Каменноостровского проспекта в частности в структуре повести Мандельштама и ее символикe. Разобрав ряд петербургских реалий, докладчица остроумно определила жанр повести как «Последнее путешествие из Петербурга в Москву» и отметила ряд важных подтекстов, в частности связанных с кругом «Современника» (здесь не только Некрасов, чья роль в теме Бозлио отмечалась давно, но и Чернышевский, а именно — тема связанных с Бозлио «непроизносимых» звуков русского языка «ы», «щ»), оказывается, восходит не только к известным текстам Батюшкова, но и к рецензии Чернышевского на «Апологию сумасшедшего» Чаадаева). Доклад «Живодерский мотив “Египетской марки” и вокруг» сделал А. К. Жолковский (Университет Южной Калифорнии). В нем рассматривались подтексты («интертексты») к сцене самосуда в этом произведении, среди них «Зависть» Олеси, «Хорошо» и «Хорошее отношение к лошадям» Маяковского, «Мать — сыра земля» Пильняка, «Собачье сердце» Булгакова, «Конармия» Бабеля, «О погоде» Некрасова, «Преступление и наказание», «Холстомер» и «После бала».

Доклад М. И. Шапира о поэтическом языке раннего Мандельштама представлял собой один из подлинно филологических докладов. В нем рассматривалась тенденция поэта к безглагольности — относительно малый удельный вес финитных глаголов в общем объеме грамматических форм, точнее, их отсутствие в сравнительно большом количестве стихотворений и строк (безглагольных). Эту тенденцию докладчик связал с темой бесконечности и с мотивом архитектуры — «застывшей музыки».

Доклад И. Корецкой «К интерпретации “Ламарка” Мандельштама» представлял собой попытку истолкования биологической метафорикой не как таковой, а как некоторого, по словам докладчицы, «поэтического шифра», то есть эзопова языка, скрывающего политическую оппозицию режиму. Заметим, что весьма содержательная интерпретация этого стихотворения была сделана на прошлых Чтениях А. Чудаковым.

В отличие от некоторых участников Чтений, читавших в Москве и Ленинграде одни и те же доклады, Л. Ф. Кацис выступил с двумя разными сообщениями. Московский его доклад был посвящен анализу произведения, которое вызывает столь различную реакцию и известно под названием «Ода» или «Стихи о Сталине» (текст напечатан в «Литературном обозрении». 1991. № 1). Второй, ленинградский, был посвящен стихотворению «Дайте Тютчеву стрекозу...». Как нам представляется, единственная правдоподобная в нем гипотеза — это предположение о прутковском «Честолюбии» («Дайте силу мне Самсона...») в подтексте стихотворения, да и то лишь в виде общей формулы. Все остальное — разворачивание догадки, что под именами поэтов XIX в. должны скрываться современники и сам Мандельштам, с попытками соответствующих подстановок, например «Хлебников — мучитель наш», «Пастернака карандаш», — напоминает нам перифрастические игры школьников. Наконец, в третьем своем докладе (на Чтениях в Публичной библиотеке в Ленинграде) Л. Ф. Кацис без сколько-нибудь основательных мотивировок

пытался установить источник «Стихов о неизвестном солдате» в «Видении суда» Байрона — подобные параллели, на наш взгляд, можно было бы найти в любом апокалиптическом тексте.

«Стихам о неизвестном солдате» было посвящено еще два доклада. А. В. Нестеров, сделав обзор предшествовавших работ, в частности, отметил лексические совпадения с мандельштамовскими переводами из Барбье, а М. Мейлах обосновал гюрджиевский подтекст к этим стихам, когда-то указанный О. Роненом в связи с другими текстами. Остается пожалеть, что заявленный доклад об этих же стихах С. А. Заславского не был прочитан, а два новейших обширных исследования В. М. Живова и М. С. Павлова обсуждались лишь в кулуарах.

Чрезвычайно важные наблюдения, сделанные М. Л. Гаспаровым об иррадиации «Оды» в стихи шестистопного ямба первых месяцев 1937 г., находят вполне иконическое отражение в самих этих стихах. Поскольку главная тема «Оды» — портрет, то в стихах этого периода мы постоянно встречаемся с *membra disjecta* — разъятыми частями самого этого портрета («...смотрит века могучая веха / и бровей начинается взмах...», где «веха», «века» и «бровей» имплицитно «веко», и др.). Как пытался когда-то показать Г. Левинтон, именно к этому сюжету восходит живописная тема Второй и Третьей Воронежской тетрадей, едва ли не центральная в этих циклах.

Швейцарец Ральф Дутли, живущий в Париже, прочитал доклад, состоящий из двух частей и в каком-то смысле соответствующий двум его книгам о Мандельштаме. Вторая часть под названием «Хлеб, икра и божественный лед...» — о значении еды и питья в творчестве Мандельштама — является продолжением второй его книги «*Ein Fest mit Mandelstam. Über Kaviar, Brot und Poesie*», вышедшей в юбилейном году в Цюрихе. Первая же часть доклада — «Еще раз о Франсуа Вийоне» — представляет собой дополнение к его предыдущей книге «*Ossip Mandelstam... Dialog mit Frankreich*». Центральной для этой части доклада стала строка о парикмахере Франсуа из стихотворения 1931 г. «Довольно кукситься...» и биографический комментарий к ней в воспоминаниях Семена Липкина.

Дутли не только связывает имя Франсуа с Вийоном, но — уже — имя *парикмахера* Франсуа связывает с ролью парикмахера в Малом и Большом Завещании Вийона. Эта часть доклада Дутли побудила Г. Левинтона превратить часть своего доклада «Из комментариев к Мандельштаму» (содержащего, по существу, ряд иллюстраций к теоретическим положениям доклада, прочитанного на Первых Мандельштамовских чтениях и состоящего из разбора отдельных примеров мандельштамовских подтекстов и контекстов) в некий содоклад к Дутли. В связи с именем Франсуа он сослался на мысль, высказанную несколько лет тому назад Р. Д. Тимеником, о том, что это имя выступает еще и в своем нарицательном значении — «француз», и в этом смысле «парикмахер Франсуа» отзывается потом в «картавых», то есть «французских», ножницах стихотворения «Я молю, как жалости и милости...». Кроме того, была высказана гипотеза о каламбуре в строчке «*Держу пари, что я еще не умер...*» с обыгрыванием названия города «Paris»,

а также отмечено, что слово, употребленное в Большом и Малом Заветании для обозначения «парикмахера», точнее, «брадобрея», омонимично фамилии французского поэта Огюста Барбье, чьи стихи составляют основной подтекст манделъштамовских стихов о французской революции.

Эти последние мотивы подводят нас к серии собственно компаративных докладов. Доклад А. И. Немировского «Манделъштам и Библия» содержал ряд очень тонких наблюдений, в том числе комментарий к стиху «Как царский посох в скинии пророков...»: жезл Ааронов, расцветший в скинии, был миндальным, следовательно, подтекст содержит аллюзию к фамилии Манделъштама. Менее убедительным выглядит сближение стихотворения «На меня нацелилась груша да черемуха» с библейской притчей о состязании деревьев (Суд. 9:7—15). «От ранних стихов, где осмысление своего места в русской жизни и поэзии дается в библейских образах, поэт переходит в армянском цикле к поискам библейской почвы, отталкиваясь от ставшего ему глубоко чуждым мира “буддийской Москвы”». Докладчик оспаривает предположение Н. Я. Манделъштам о пути поэта к еврейской культуре через европейскую, как и ее утверждение, в связи с мотивом блудного сына, что ему в этом смысле «возвращаться было некуда».

Обратная интенция определяла серию докладов на сходные темы В. Микушевича, попытавшегося проследить преимущественно соотношения ветхо- и новозаветных, а также наличие литургических мотивов в поэзии Манделъштама.

И. Шкуропат («Манделъштам и Монтень») нашла у Манделъштама монтеневские подтексты, связанные с трактовкой романтизма в его статьях, шире — с французской тематикой («Заметки о Шенье», «Язык булыжника...» и др.). Любопытно, среди прочего, и замечание о посреднической роли эссе Мережковского «Монтень».

Доклад А. Д. Михайлова был посвящен манделъштамовскому переводу фрагментов старофранцузской поэмы «Четыре сына Аймона». Докладчик утверждает (полагая, что так думал и сам переводчик), что эти отрывки наиболее показательны, драматичны и лучше всего представляют фабулу поэмы. При жизни Манделъштам этот перевод публиковался трижды, каждый раз подвергаясь существенной переработке, направленной, видимо, на уточнение и приближение к оригиналу.

Известной расплывчатостью был отмечен доклад А. Л. Гришунина «Блок и Манделъштам». Причины негативно-пренебрежительного отношения Блока к Манделъштаму, по существу, рассмотрены не были, а это вопрос крайне интересный и напрямую связанный с известными, видимо, Манделъштаму неизданными пассажами в дневниках Блока, которые — можно считать — носили антисемитский характер.

В отличие от большинства докладов, в сообщении Д. М. Магомедовой «Манделъштам в “Реквиеме” Анны Ахматовой» задачей были не поиски подтекстов в стихах Манделъштама, но, напротив, стихи Манделъштама рассматривались как ахматовский подтекст. Развивая сопоставление Е. Г. Эткинда, докладчица возводит строфу «Реквиема» (*Мне все равно теперь. / Клубится Енисей, / Звезда Полярная*

сияет... и т. д.) к стихотворению «На страшной высоте блуждающий огонь...», а тему Енисея — к стихам «За гремучую доблесть...». Далее довольно убедительно выстраивается генетическая цепочка: «Реквием» — Мандельштам — Пушкин (ода «Вольность»). Пушкинские источники уже упоминавшегося «Фаэтонщика» («Бесы» и, конечно, «Пир во время чумы») обсуждались в докладе Т. Смолян, а А. Г. Мец назвал свое выступление «Вокруг статьи “Пушкин и Скрябин”».

О поэтике Мандельштама в связи с проблемами русского шекспиризма говорил И. И. Чекалов, а с заметками к теме «Мандельштам и футуризм» выступил А. Е. Парнис. По поводу доклада «Мандельштам и Маяковский» Ю. Д. Виноградова, посчитавшего уместным сообщить аудитории об исключительном интересе к поэзии Мандельштама сотрудников КГБ, которым он читал о нем лекцию, один из авторов настоящего обзора выразил протест. Наиболее экзотический из компаративно-типологических докладов сделала А. Герасимова, сопоставившая поэзию Мандельштама и Введенского. Отталкиваясь от общего для обоих поэтов «качества жизни» — «безбытности», А. Герасимова находит разительные поэтические соответствия в творчестве, казалось бы, несопоставимых поэтов (мотив ласточки, широкие параллели к «Грифельной оде» у Введенского и др.).

Детской поэзии Мандельштама в контексте подлинной картины эволюции детской литературы 20-х гг., не сводимой к школе Маршака, посвящен был доклад Е. О. Путиловой.

В докладе «Мандельштам глазами среднего советского филолога» А. Т. Никитаев обратился к статистическому анализу состава подборок стихов Мандельштама, публиковавшихся в 1974—1989 гг., то есть после выхода харджиевского однотомика. Оказалось, что резко выделяются восемь наиболее часто включаемых стихотворений. Это, в порядке убывания, «Бессонница. Гомер, тугие паруса...», «За гремучую доблесть грядущих веков...», «Петербургские строфы», «Я вернулся в мой город...» и т. д. Их смысловым общим знаменателем является, по-видимому, тема судеб России.

В заключение упомянем несколько докладов, носивших информативный характер, таких как «Мандельштам и Югославия» Й. Станишича и «Мандельштам и Грузия» М. К. Кшондзер. П. Нерлер в докладе «Мандельштам в Воронеже: новые материалы» обнародовал ряд документов (главным образом, из архива Союза писателей), а именно — переписку воронежского начальства с московским идеологическим руководством о попытках привлечь Мандельштама к писательской работе, использовать его как переводчика. Впечатляет выписка из протокола собрания воронежского отделения СП с формулировкой: «Он ничему не научился».

Наконец, о двух из многочисленных мандельштамовских вечеров в обеих столицах. Вечер памяти Мандельштама в Колонном зале выгодно отличался от других подобных «мероприятий»: официальная часть была не слишком официальной. Беспрецедентный случай — на сцене не было президиума, и неминуемое количество стертых физиономий кремлевской популяции красовалось в первых рядах партера, но официозная аура помещения все же прорвалась в повешенном над

сценой огромном портрете Манделштама — залитанном и приглаженном, выполненном, безусловно, теми же присяжными художниками, которые изготавливают юбилейные портреты вождей.

Во втором отделении звучала музыка композиторов и произведения, упоминаемые в стихах Манделштама, — Палестрина, Шуберт, Паганини, Скрябин, однако два романа талантливого композитора Сильвестрова на стихи «Колют ресницы...» и, опять-таки, «За гремучую доблесть...» (как показывает опыт, стихи Манделштама вообще отказываются ложиться на музыку) оказались неожиданно конвенциональными.

Наконец, на вечере в ленинградском Союзе писателей выступили Д. М. Маторин, который находился вместе с поэтом в лагере на Второй речке и достоверно описал обстоятельства его гибели, и В. Марков из Владивостока, которому удалось найти точное место захоронения поэта.

ПЕТЕРБУРГ ПОД ТРОПИКОМ РАКА Об одной экзотической конференции: «АРХИПЕЛАГИ. В ПОИСКАХ МИФА» (2000)*

«No man is an island». Эти слова английского поэта-метафизика XVII в. Джона Донна, взятые эпитафией к роману Хемингуэя «По ком звонит колокол», можно было бы соотнести с несколько необычной конференцией, проходившей недавно на тропическом острове Мартиника — одном из заморских департаментов Франции, где под эгидой Университета Антильских островов и Гвианы создан Центр сравнительно-литературных исследований. По замыслу организаторов конференции, речь идет о культурных и социальных моделях, формируемых «архипелажным», объединяющим сознанием, в отличие от «островного», изолирующего. Не случайно, что теми же метафорами острова и архипелага (в частности, «Архипелага Аверинцева») пользуется рецензент вышедшей недавно книги Сергея Аверинцева «София-Логос», определяя ее лейтмотив, связанный с преодолением всевозможных метаморфоз изоляционизма и выявлением его метаисторических корней¹.

Несмотря на то что местные участники во вполне изоляционистском духе склонны были концентрироваться как раз исключительно на культурных и социальных проблемах собственного архипелага — двух-трех французских островов или, в лучшем случае, Карибской островной дуги, — странным образом, заметное внимание на конференции, где, конечно, не раз упоминались Венеция и Амстердам, уделено было другому знаменитому городу — российской столице, построенной, наподобие последних, на островах невской дельты. Об особом статусе собственно островов, отделенных Невкой от центра Петербурга, который нашел

* Русская мысль. 13—19 июля 2000. № 4326.

¹ Сигов К. Архипелаг Аверинцева // Русская мысль. Париж, 2000. № 4304, 10—16 февраля. Ср. идеи Д. Оболенского, отразившиеся в самом названии его книги «*The Byzantine Commonwealth: Eastern Europe: 500—1453*» (1971). — Русское издание: Византийское содружество наций. М.: Янус-К, 1998.

отражение и в записках путешественников (г-жи де Сталь, Теофиля Готье), и в романах Достоевского и Белого, говорила Клод де Грев из Парижского университета в Нантерре. Другой доклад, связанный с Петербургом, сделала Присцилла Мейер из Уэслеан-колледжа в США. Установив многочисленные французские подтексты ряда ключевых произведений «петербургского текста» XIX в. («Медный всадник», «Герой нашего времени», «Анна Каренина» и особенно «Преступление и наказание»), она, кроме того, интерпретировала обращение «континентальной» европейской на путях становления русской литературы как полноценной участницы мирового литературного процесса.

Среди других интересных сообщений отметим доклад М. Вестфалк из Лиможского университета, посвященный мифу о царевиче Апсирте, брате Медеи, разрубленном на части Язоном и брошенном в воды Истра, в сопоставлении с мифами о растерзанных или разрубленных богах, героях и полубогах, таких как Орфей или Осирис; М. Дюмули из Нантерра — «Зачарованные острова» Мелвилла; Ж. Мура из Лилля — о путешествиях Джозефа Конрада и Сомерсета Моэма по островам Юго-Восточной Азии. Целый ряд докладов касался феноменов «островного» и «архипелажного» самосознания — на примерах островов, окружающих Венесуэлу; и архипелагов Тихого океана; Гонконга — под выразительным названием «Архипелаг закона в конфуцианском океане: распад или победа?»; Фризских островов близ Голландии и даже югославского Бриони и, конечно, островов Карибского бассейна. Еще один доклад касался феномена парных островов, как Тринидад и Тобаго, Англия и Ирландия, противопоставляемых конгломератам типа *Magna Graecia* или групп островов в Полинезии.

Автор этих строк сделал сообщение, касающееся этимологии и культурной истории ключевых понятий — архипелага (греческое слово переводится как «архи-море», т. е. «море по преимуществу», в отличие от понта, т. е. моря как морского пути) и острова (лат. *insula*; этимология слова, с его романским потомством, неясна, однако народная этимология, исходя из заложенного в его семантике представления отъединенности, связывает его с *solus*). Он также коснулся перенесения этих понятий в литературные отражения пенитенциарной метафоры и реальности — от «необитаемого острова», куда высаживали взбунтовавшихся матросов, островных тюрем, как Бель-Иль, и острова как места ссылки (о. Св. Елены — Наполеона, о-ва Спасения в Гвиане — Дрейфуса), и до бесчисленных «островов» советского концентрационного мира, демонической волей отцов-основателей объединенных а «архипелаг ГУЛАГ».

– VI –

**ИЗ ДИАЛОГОВ
И ВОСПОМИНАНИЙ**

1. ИЗ ВОСПОМИНАНИЙ

ПОЖИЗНЕННО ЗАКЛЮЧЕННЫЕ НЕБЕГЛЫЕ ЗАМЕТКИ ОБ ОДНОЙ БЕГЛОЙ БИБЛИОТЕКЕ*

Чем занимаются люди, попавшие в тюрьму? Бесконечными разговорами с сокамерниками. Азартными и менее азартными играми. В уголовных тюрьмах, как известно, кое-чем и похуже. Я постарался четырнадцать месяцев, проведенных в следственном изоляторе ленинградского КГБ, употребить на чтение.

Дело мое — тоже «книжное» (о передаче изданных за рубежом так называемых антисоветских книг, которые теперь свободно печатаются у нас в стране), по существу, совершенно пустое — с самого начала было раскрыто моим подельником, который, выражаясь блатным языком, меня «вломил». Поскольку он вел себя, с точки зрения следствия, хорошо, то есть во всем признавался и каялся, а я плохо, то наши дела разделили, и инквизиторы занимались только тем, что ворошили мое обширное досье и, в надежде еще что-то выудить, допрашивали моих знакомых. Допросы становились все реже, и времени на чтение было более чем достаточно.

О том, что в изоляторе КГБ отменная библиотека, я уже слышал не от одного из побывавших там друзей. В один из первых же дней я потребовал вызвать библиотекаря. Мне было сказано, что книги обменивают по четвергам. Я настаивал, и библиотекаря, как потом выяснилось, по совместительству кастелянша — женщина без возраста, в огромных очках, — все-таки явилась и швырнула мне роман какого-то советского писателя, из тех, о которых Ахматова говорила, что они пишут большие романы и строят большие дачи. (Добавлю, что одна из многочисленных угроз, на которые не скупилось следствие, состояла в том, что я смогу получать из библиотеки только советские романы.) Вторая книга, которую она мне выдала по собственной инициативе, вероятно, в честь того, что я еврей, была томом довоенного издания Шолом-Алейхема.

А потом, когда я смог уже заказывать книги в законном порядке, по четвергам, — начались чудеса. Каталога, с которым могли бы знакомиться заключенные,

* Книжное обозрение. 1990. № 14 (6 апр.). С. 16.

в тюрьме не существует, есть, кажется, какая-то опись, но экам она недоступна. Книги приходится заказывать на авось, но отказа почти ни в чем не было. Я получал Пруста и Теккерея, Толстого и Диккенса, «Историю Древнего Рима» Моммзена и «Историю Древнего мира» Тураева. Востоковедение вообще очень хорошо представлено в тюрьме, что прямо связано с тайной этой библиотеки. Слишком много было замучено востоковедов, и пора, наконец, сказать, что книги эти пахнут кровью: все они конфискованы у людей, попадавших в застенки. Более чем про какие-либо книги на свете, про них можно сказать: *habent sua fata*.

В отличие от своих хозяев, в большинстве своем сгинувших в ГУЛАГе, эти книги обречены на пожизненное заключение — из тюрьмы они не выйдут, наверное, никогда. Подобно людям, книги в тюрьме меняют свой облик. Растрепавшиеся тома чинят доступными им средствами сами эки. Из растертого в воде и отжатого через носовой платок хлеба можно получить довольно неплохой клей, а оторванные корешки подшивают крест-накрест суровой ниткой, непонятно откуда берущейся в тюрьме, где даже шнурки для ботинок запрещены. Особенно любят заниматься ремонтом книг нередкие гости изолятора КГБ — уголовники, попадающие туда по контрабандным делам или сажаемые в камеры к политическим заключенным со специальным заданием.

Но в камере можно было одновременно иметь всего пять книг, при этом приходилось считаться с пожеланиями сокамерника, латыша-уголовника, который выписывал книги абсолютно нечитаемые. Узнав от рябой девки, что в библиотеке имеется довоенный четырехтомник Пруста, я поделился с ним радостным открытием, по наивности спросив, читал ли он этого писателя. Тот ответил уклончиво — кое-что читал, — это можно было понять, например, в том смысле, что он читал только «Против Сент-Бёва», а до «Поисков утраченного времени» руки, занятые контрабандой, не дошли. Тем не менее три из четырех томов в чудесных переводах Франковского и Федорова были принесены и мною с наслаждением перечитаны. Не могу не заметить, что контраст кабинета следователя с салоном герцогини Германтской, а прокрустовых камерных шконок с ложем Одетты придавал бессмертному роману новое, автором не предусмотренное измерение.

Потребовав как-то раз без особой надежды Данте, я получил замечательное, богато комментированное издание Камерини начала века — имя будто специально выбранное для камерных читателей. Я решил, что нашел, наконец, время и место целиком прочесть «Божественную комедию» в подлиннике и что это последний шанс. По тем временам нераскаянному грешнику, каковым я был в светлых очах КГБ, следовало руководствоваться последним стихом дантовой надписи на вратах ада: *Lasciate ogne speranza, voi ch'intrate*, — **прокурор Каткова** меня любезно предупредила: «Ни Ленинграда, ни ваших родителей Вы больше не увидите». Я стал читать в день по одной Песни, и через три месяца и девять дней Комедия была окончена чтением. Немало мне в этом помог также оказавшийся в тюрьме перевод Лозинского, поразительный не только по красоте, но и по точности.

Но самое удивительное открытие ожидало меня, когда я заказал Шекспира. Мне стали приносить томики начала девятнадцатого века с огромными круглыми печатями, в середине которых красовался двуглавый орел. Я не сразу разобрал идущую по кругу надпись, но, когда мне это удалось, изумлению моему не было границ. Надпись гласила: «Библиотека Петропавловской крепости». Очевидно, библиотека царской политической тюрьмы с каким-то параноическим педантизмом была передана в политическую тюрьму советскую — отсюда название этих заметок.

Впоследствии я получал и другие издания с тем же штампом. В том числе традиционное тюремное чтение — романы Вальтера Скотта, которые, по воспоминаниям декабристов И. Д. Якушкина, И. В. Басаргина, А. Е. Розена, принесли им в крепость немало отрадных минут.

Именно о декабристах думал, вероятно, и Пушкин, когда писал о подобных романах: «В тюрьме и путешествии всякая книга есть Божий дар. И та, которую не решитесь вы и раскрыть, возвращаясь из Английского клоба или собираясь на бал, покажется вам занимательна, как арабская сказка, если попадется вам в каземате или в поспешном дилижансе».

ЗАМЕТКИ ОБ АННЕ АХМАТОВОЙ*

...свою меж вас еще оставив тень.

...предварив эти заметки несколькими словами об их характере и истории. Их начало восходит к первым месяцам после смерти Ахматовой, когда я начал вспоминать некоторые ее слова, стараясь записать их так, как она говорила. В большинстве случаев это оказалось довольно легко; то, что помнилось, — запомнилось точно и навсегда, при этом поначалу я стремился восстановить главным образом реплики, которые мог слышать не однажды и частично к тому же, среди тех, кто знал Ахматову, вошедшие в обиход. При жизни Ахматовой я никогда не записывал разговоров с нею, впоследствии, однако, нашлось несколько случайно попавших на бумагу ее фраз, обогативших эти заметки.

На это ушло около полутора лет. Обе следующие мартовские годовщины я возвращался к написанному и всякий раз останавливался на полпути. И только спустя три года я решил привести в порядок сделанные записи.

Стихи Ахматовой я знал, кажется, всегда, но кое-что раскрылось в них для меня лишь позже и именно в связи с размышлениями о ее жизни. Уже в моем детстве Ахматова была некоторым мифом, и странно было, что она живет в том же городе и что с ней знаком, например, мой отец. Когда мне было лет двенадцать, я, найдя в справочнике ее телефонный номер, набрал его с трепетом, ожидая услышать на мгновение, прежде чем я брошу трубку, ее голос. Но ответила молодая женщина, и повторять дерзкий эксперимент я, к счастью, не стал. Позже, когда мне было лет пятнадцать, я, набравшись храбрости, снял с полки «Из шести книг», срезал несколько веток сирени в нашем комаровском саду и предстал перед Ахматовой в ее «Будке». Она надписала книгу и спросила, когда же я буду читать свои стихи. В первую секунду я имел наивность подумать, что ей известно о моих стихотворных опытах, но все понял, когда она сказала: — *Однажды я повела сына*

* Ахматовский сборник. 1. Париж: YMCA-Press, 1989. С. 257—281.

смотреть какого-то ученого слона. Когда мы пришли, татарин, который за ним смотрел, куда-то отлучился. И тогда слон сам начал показывать свои фокусы...

Прошло несколько лет, и я встретился с Ахматовой в Москве на Ордынке у Ардовых, возвращаясь из поездки в Архангельскую область, где я навещал Бродского, о котором она подробно меня расспросила. После этого я встречался с Ахматовой, изредка навещая ее с моим другом Анатолием Найманом, который был ее секретарем и который помог мне победить мучительное ощущение трудности первых встреч, когда я был «один на один» с Ахматовой. Позже я лишь в редких случаях говорил с Ахматовой наедине. Такие визиты были обычно непродолжительными. Я старался сделать Ахматовой приятное, принося ей цветы (в Комарове это была сирень или огромные лиловые ирисы, которые она любила), пластинки, книги, помогаая при отъезде, выполняя небольшие поручения и т. п.

В этих заметках я старался, руководствуясь принципом *omnia quae supersunt*, записать всякое прозвучавшее слово Ахматовой, которое я мог бы в точности воспроизвести. Я стремился к этому прежде всего потому, что это — существеннейшая сторона ее облика, которая может быть к тому же более или менее адекватно зафиксирована. Другие элементы — не менее, а иногда, быть может, и более значимые — такие, как молчание, взгляд или поворот головы, могут быть только помянуты, и, читая эти заметки, следует это помнить. Вот почему я привожу *en revanche* некоторые, казалось бы, несущественные слова и реплики Ахматовой. Те, кто знал Ахматову, помнят, что всякое слово, произнесенное с ее интонацией и ее голосом, приобретало некую восхитительную прелесть и особую значимость.

Облик Ахматовой, который я пытаюсь воспроизвести, быть может, отличается от образа, оставшегося у тех, кто ближе знал Ахматову и чаще ее видел, особенно же у тех, кто знал ее давно. Первые, привыкнув, могли перестать замечать некоторые мне бросившиеся в глаза черты; по сравнению с последними, выражаясь дантовским языком, взгляд мой отличается тем, что застал Ахматову уже когда свет, в последние годы в ней просиявший и пронизавший весь ее облик, щедро пролился на всех, кто оказался поблизости. Среди них суждено было оказаться и мне, и я хочу надеяться, что на последующих страницах не окажусь недостойным его.

С самых ранних пор в поэзии Ахматовой появляются стихи, в которых, помимо присущих ахматовской лирике достоинств и черт, есть качественное иное нечто, стихи, в которых автор говорит «как власть имеющий». Число таких стихотворений со временем увеличивается. По-видимому, именно это имела Ахматова в виду, когда в 1961 г. в связи с «Поэмой без героя» писала о возможности «звать голосом неизмеримо дальше, чем это делают произносимые слова». — «Оттого, — продолжает она мысль, — и столь различно отношение к “Поэме” читателей. Одни сразу слышат это эхо, этот второй шаг. Другие его не слышат и просто ищут крамолу, не находят ее и обижаются».

Нечто подобное, мне кажется, присутствовало и в жизни Ахматовой и особенно чувствовалось в ее речи. В этом, быть может, и кроется тайна ее отточенных, обладающих несравненной притягательностью, слегка тронутых иронией реплик.

Создавалось впечатление, что в словах собеседника она встречается с чем-то давно знакомым, с чем ей приятно встретиться снова и черты чего она готова вновь опознать, а эти ее *petits mots* только соразмеряют происходящее с тем, ей хорошо известным. Попробую определить такое их свойство, как «модальность» — установление зависимости от чего-то, что, однако, трудно было бы назвать. Так, когда собеседник вспоминал что-то, что не представлялось ей значительным, но что она помнила тоже, она говорила: «...Что-то было»¹. «— Так тоже бывает», — говорила она, когда, например, узнавала что-нибудь, что как-то выпадало из обычного хода вещей (так, когда я снова навестил ее в Боткинской больнице в Москве после того, как давно уже должен был уехать в Ленинград: — «Вы не уехали? Так тоже бывает...»). — «Ни за что! Лучше смерть!» — это шутливо, по незначительному какому-нибудь поводу, так же, как «Этого я Вам никогда не прощу». Иногда Анна Андреевна обращалась к собеседнику за подтверждением того, в чем вполне была уверена сама: «Ведь правда?» — На вопрос засидевшегося гостя, не занимает ли он рабочее время Ахматовой, ответ прозвучал: «Все равно все пропало».

Такие реплики, как «однако» или «тоже неплохо», позволяли Ахматовой не принимать настоящего участия в разговоре, который был ей неинтересен, не обижая при этом собеседника. На какой-нибудь вопрос вроде — правда ли, что она сейчас пишет книгу о Пушкине, — она могла с веселой интонацией ответить: «— Говорят!» — «— И все так...» — могло быть сказано по поводу мелкой неудачи или в ответ на жалобу, которая не казалась Ахматовой достойной. Зато — «только так и бывает» — по поводу очередной какой-то нелепой истории.

В связи с тем, что я назвал бы «узнаванием», «чувством повторения» (в кьеркегоровском смысле), я коснусь некоторых фактов, о которых мне уже приходилось писать по более специальному поводу. Темы узнавания, повторения проходят через все творчество Ахматовой, и ключевым, быть может, является здесь первое стихотворение цикла «Эпические мотивы»². Можно привести множество примеров: «И снова осень валит Тамерланом...» (1947), «А! Это снова ты...» (1916), «Опять подошли незабвенные даты...», «...и все как тогда...» (1944), «Все как раньше...»

¹ В кавычки заключена речь Ахматовой, которую привожу дословно в точности, как она говорила. В тех случаях, когда я хочу избежать косвенной речи, но передаю лишь смысл слов Ахматовой, не ругаясь за точность формы, прямая речь выделяется простым тире.

²

Но слов ее я помнить не могла
И часто ночью с болью просыпалась.
.....
Как вестника небесного молила
Я девушку печальную тогда:
«Скажи, скажи, зачем угасла память
И, как томительно лаская слух,
Ты отняла блаженство повторенья?...»
.....

(1914), «Здесь все то же, то же, что и прежде...» (1912), «Снова свечи станут тускло-желты...» (1963), наконец, в «Поэме без героя»:

Разве ты мне не скажешь снова
Победившее смерть слово
И разгадку жизни моей?³

Замечу, что подобные мотивы очень часто встречаются у мелических поэтов древней Греции⁴. В связи с этим чрезвычайно интересно, что в цикле «Шиповник цветет» Ахматова воспользовалась эпитафией из Анненского, которого, как известно, считала своим учителем, избрав первую строку его стихотворения «Ты опять со мной, подруга осень». Анненский, превосходный классический филолог, был без сомнения знаком с этой традицией, и если в этом случае он и не прибегает к ней сознательно, то тень плодотворной преемственности все же здесь чувствуется.

Значение подобных мотивов в творчестве Ахматовой очень велико и, конечно, уходит далеко от их античного осмысления как закономерности, установленного порядка, рока. Говорить об этом трудно, здесь скрывается какая-то тайна, но в их основе лежит, мне кажется, следующее: автор, соединяя себя и нынешнюю свою реальность с собою в прошлом и с уже данным в опыте (не обязательно «эмпирическом»), вводит свою жизнь в историю (в смысле новозаветном, а не в том, в каком принято стало говорить об «историзме» Ахматовой). Это сопровождается актуализацией воспоминания, которое становится событием настоящего, ощущением памяти, как живой памяти, неотделимой от совести и от ответственности за себя и своих близких. В этом плане такие формальные элементы, как объединение стихотворений разных лет в тематические циклы, перекрестные эпитафии и цитаты из собственных стихов и из поэтов-современников, играют особую роль (особенно в «Поэме без героя»). Что же касается упомянутого эпитафия из Анненского, то, хотя я далек от того, чтобы здесь видеть простую генетическую связь с античностью, встреча в эпитафии классической и новой традиции мне представляется фактом знаменательным — из тех, что сопровождают и в видимом обнаруживают скрытые явления.

Черты эти имели еще одно преломление в жизни Ахматовой: в общении с ней казалось, что она точно знает, как все должно происходить и случаться. В Англии,

³ Ср. также:

И что там в тумане — Дания,
Нормандия или тут
Сама я бывала ранее, —
И это — переиздание
Навек забытых минут?

Следует также указать в этой связи на чрезвычайное значение в творчестве Ахматовой мотивов «памяти», «воспоминания» и т. п.

⁴ См. об этом нашу статью «Возвращение Эраста» в этой книге.

куда она ездила на церемонию присуждения ей степени доктора Оксфордского университета *honoris causa* (— «Why? — сказал оксфордский доктор»), ей подали пластинку с чтением одного из известных поэтов, и во время визита по ее возвращении Анна Андреевна предложила ее послушать. Некоторое время звучал голос, читавший стихи о каких-то больших птицах. Ахматова сказала, что она плохо понимает английскую речь со слуха — она учила этот язык по Шекспиру, — и разговор пошел своим чередом, чтение — своим. В какой-то момент она вдруг сказала — Пожалуй, довольно, — и у меня осталось определенное ощущение, что голос поэта звучал «ровно столько, сколько надо». — «Вы уверены, что можно дальше продолжать?» — могла она спросить посреди какой-нибудь легкомысленной истории. — «Я от него и не ждала», — сказала она, послушав рассказ о знакомом, удивившем неожиданной плоскостью мнений.

Проводив до дверей гостя, которого она принимала в своей комнате на Ордынке в доме Ардовых в Москве, и возвращаясь обратно к себе, Анна Андреевна — высокая, прямая, в длинном до полу сиреневом пеньюаре — остановилась на минуту в гостиной и, улыбаясь, обратилась к присутствующим: «— Осип говорил, что очень важно не перестать улыбаться ровно за минуту до того, как гость будет на лестнице. Я думаю это вписать в свои воспоминания о Мандельштаме».

Разговор с Ахматовой мог требовать известного напряжения со стороны собеседника, — она умела быть строгой. Некто, рассказав ей о трудностях в жизни человека, к которому она относилась с большой симпатией, стал под конец сетовать на тяжелую весну в тех местах, где тот тогда находился. «— Жаловаться на погоду! — прервала Ахматова. — Стыдитесь!» Как-то раз, когда Ахматова жила в комаровском доме творчества, у нее собралось несколько человек, так что все стулья были заняты. В дверь постучал еще один, по-видимому, необязательный гость. «— Простите, — сказала она, — как говорят в таких случаях, в этом купе мест нет...» (Был, впрочем, конечно, принесен стул из соседнего номера.) А когда один очень молодой человек в первую же встречу с Ахматовой спросил, пишет ли она сейчас стихи, она только и ответила: «Что Вы», — и рукой махнула, будто речь шла о чем-то невероятном. В общении Ахматова охотно придерживалась шуточных интонаций: — Анна Андреевна, познакомьтесь, пожалуйста, это N. (в комнату вошел хорошо знакомый человек). Она улыбается и протягивает руку: — Ахматова! — Гость не знает, надо ли уходить или еще остаться. — Анна Андреевна, что делать с N.? — «Оставить в живых!» — «Вы у меня на подозрении», — в шутку, по совершенно невероятному поводу.

Мне хотелось бы больше сказать о прелести мгновенных, внезапных, острых — хотя и остающихся в пределах бытового разговора, но придающих ему оттенок веселой абсурдности — реплик Ахматовой, о которых у меня, однако, осталась скорее только общая память как о черте речевого выражения. Я позволю себе поэтому привести сначала три примера с чужих слов, и это кажется мне оправданным: я рад в тех случаях, когда я «отвечаю» за достоверность, сохранить то, что не имеет, кажется, шансов попасть на бумагу.

— У Ахматовой посетитель, пришедший к ней по делу, но участвующий поначалу в общем разговоре. Речь заходит о том, что дом, в котором Ахматова живет, пойдет на капитальный ремонт и жильцы будут выселены из квартир. — Куда же вы переедете? — спрашивает обеспокоенный гость. — «В подвал», — следует сразу же невозмутимый ответ, сопровождаемый указывающим вниз жестом руки (д-р Фридрих Скаковский).

— Анна Андреевна рассказывает одному из добрых друзей (Николаю Ивановичу Харджиеву) подробности какого-то визита: — Там стоял стол, а на столе чернильница... — А что в чернильнице? — спрашивает рассеянно собеседник, повидимому задумавшийся в этот момент о чем-то другом. — «Паук», — мгновенно отвечает Ахматова. — И наконец, приехав на вокзал чуть не за два часа до поезда, Ахматова обратилась к провожающим с предложением: — Поговорим о Некрасове! (Как писали уже многие, Ахматова, в последние годы тяжелобольной человек, боялась длинного пешего перехода по платформе и, избегая спешки, приезжала задолго до отправления.)

Разговор зашел о западногерманской литературе, о высокой литературной культуре в этой стране. Ахматова отмечала, что за короткое время там вышло несколько разных переводов «Божественной комедии» и «Евгения Онегина». Анатолий Генрихович заметил, что Анне Андреевне придется теперь искать другого секретаря, который лучше бы знал по-немецки. «Пожалуй, — немедленно отозвалась Ахматова. — Я уже об этом подумывала». Другие шутки, которые могли ей нравиться, однако она не хотела почему-либо принимать в них участие, она, напротив, сдерживала, укоризненно обращаясь к собеседнику по имени (так, когда к двери уже приближался скучный посетитель, а сидевшие у Ахматовой молодые люди все еще шутили по его поводу). Один из близких должен был по просьбе Анны Андреевны поехать из Комарова в Ленинград, приходилось торопиться, уезжать не хотелось, и она это прекрасно понимала. Пока он еще только поглядывал на часы, она говорила, что ему должно быть скучно, когда же он встал наконец, чтобы попрощаться, она сказала: — «Вы даже уже не глядите на часы, так Вам скучно». — А вот снова в Доме творчества: вернувшись в свою комнату из столовой и сев наконец в кресло, Ахматова после длительного из-за перехода и раздевания молчания немедленно обратилась ко мне: — «Ну, что главное в жизни?» — От неожиданности я не нашелся что ответить. На помощь пришел один из присутствующих с популярной в то время формулой — «Величие замысла». — «Да, мы с Иосифом иногда так думаем», — сказала Анна Андреевна (т. е. с Иосифом Бродским).

Ахматова обладала редкостной памятью, наблюдательностью, зоркостью, она тотчас замечала то, на что другие не обращали внимания. Взяв однажды в руки выпуск «Paris Match», посвященный незадолго до того умершему Черчиллю, который остальные перед тем успели просмотреть, она указала на нескольких фотографиях детали, которых никто не заметил, такие как орден Подвязки на ноге Черчилля, или то, что на одном из снимков министр пьян. Она удерживала в памяти не только, как это бывает у пожилых людей, события давнего времени, но и все текущие события.

Когда я во второй раз встретился с Ахматовой через полтора года после знакомства, она спросила о моих занятиях, о которых помнила с тех пор. — «Я Grand Larousse, — говорила она так, ответив на самые разнообразные вопросы приезжей француженки. — Я Grand Larousse — вот как я кончаю свои дни». И, заметив мой взгляд, — «Мише даже меня жалко». — Казалось, и в больнице Анна Андреевна лучше знала о происходящем на свете, чем те, кто приходил ее навещать (так, по крайней мере, нашла ее соседка по боткинской палате). В один из дней, когда у нее были Мария Сергеевна Петровых и Арсений Александрович Тарковский, она достала из тумбочки свежую газету, в которой что-то было сказано и о них обоих (они ничего об этом не знали), и о ней самой, и еще о ком-то, о ком зашла речь, и добавила — «Здесь обо всех написано, — и указав вдруг на меня, — только вот о Мише нет».

Ахматова умела находить решения простые и естественные, подсказанные самим ходом вещей. Однажды к ней приехала молодая поэтесса, которая во всем произвела на нее хорошее впечатление, кроме выбранного ею псевдонима. Анна Андреевна спросила у нее фамилию бабушки, которая оказалась подходящей, и вопрос был решен, как более полувека назад для самой Ахматовой. Что-то похожее было и в том, как Ахматова регулировала продолжительность визитов: если посетитель выказывал нерешительность, следует ли ему оставаться дольше, она говорила, взглянув на часы: — Сейчас без четверти шесть? Посидите до шести. — Она мудро обращалась со временем: — «В день надо делать не больше одного дела».

Язык жестов — лаконичных и чрезвычайно отточенных — был не менее выразителен, чем язык слов: медленный поворот головы и взгляд в окно, взмах руки, взгляд вверх или тот особенный неторопливый округлый жест, которым Ахматова протягивала собеседнику письмо или фотографию. Если разговор был ей неинтересен, жесты, как и интонация, делались чуть-чуть преувеличенными — род «формального присутствия». Сидя в креслах или за столом, Ахматова обыкновенно опирала голову на левую руку — большой палец под подбородком, ладонь и пальцы поднимаются к виску, либо пальцы отставленной руки упираются прямо в висок, и когда Анна Андреевна плохо слышала, она небольшим движением отодвигала ладонь назад к уху. На тахте она сидела прямо, касаясь ее руками и слегка на них опираясь. В больнице Анна Андреевна сидела в постели так же прямо, не спуская ног. Все, кто знал Ахматову, помнят особое выражение ее лица, когда она гляделась в зеркало, держа его правой рукой на высоте головы, левой поправляя прическу, чуть-чуть поджимая губы. Такой момент счастливо запечатлен на ее, вероятно, последней фотографии, сделанной у Ардовых всего за несколько дней до смерти. Особенной была и улыбка — то воспетое «движенье чуть видное губ», от которого расцветало мгновенно все лицо, — *Вы только губы стронете в ответ, // Прилаживаясь будто для свирели*, — сказал о нем в посвященных Ахматовой стихах Дмитрий Бобышев. Музыка Анна Андреевна слушала сосредоточенно, часто закрыв глаза (запомнилось слушанье в Комарове пластинки «Stabat Mater» Перголези, которую я приносил по ее просьбе).

Труднее сказать о том, как говорила Ахматова, и такие слова, как «неторопливо», «делая паузы», «величественно», пожалуй, мало что пояснили бы. Легче сказать о ее произношении, которое по некоторым фонетическим признакам относится к так называемому старому петербургскому. Ахматова произносила глубокое заднее *a* (но сильно редуцированное в безударном положении после шипящих — «шеги», «шелить»), ее речи было свойственно упрощение групп согласных, — но прежде всего четкость, ясность артикуляции. Быть может, еще и потому стихи Ахматовой в ее собственном чтении приобретали особенную выразительность⁵. Речь Ахматовой воспета в русской поэзии — «Твое чудесное произношение», «Ваша горькая божественная речь». Замечу, кстати, что слова «поэт», «поэзия» Ахматова по традиции, поддержанной Гумилевым, произносила с отчетливым, нимало не редуцированным *o*. Некоторые йоты она вокализowała, например в слове *пейзаж* (без слогового и не удастся прочесть стих, которым открывается вторая «Северная элегия»: *Так вот он тот осенний пейзаж...*). Всякое слово приобретало в ее устах почти вещественную плотность, становилось единственно возможным. И, может быть, не стоило бы специально останавливаться на том, что романские слова — латинские, итальянские, и почему-то русские фамилии, восходящие к тюркским корням (включая собственную — «имена пяти поэтов начинаются на “Ах”» — шутила Ахматова), звучали в ее произношении удивительно красиво.

При Анне Андреевне постоянно была сумочка, в которой она держала фотографии, письма, деньги. Однажды она невозмутимо из нее извлекла библиографическую карточку: «*Das ist eine Königin*» — впечатления немецкого писателя, который видел Ахматову в Италии. Письма, которые получала Ахматова, содержали множество курьезов. Какая-то читательница после страницы заверений в любви писала, что нашла книгу без переплета и просит Ахматову ответить, не ее ли это стихи, — далее следовало оглавление «Четок». Другой благодарил Анну Андреевну за ее заслуги в русской поэзии в «области содержания». — «Как будто я мало сделала для формы», — сказала Анна Андреевна (интересно в этой связи заметить, что, работая над корректурой одного из сборников с чрезмерно осторожным редактором, Ахматова недоумевала по поводу изъятия некоторых стихотворений, с самым серьезным видом ссылаясь на формальные удачи и находки, — сообщено мне покойным И. М. Тронским). Взглянув на конверт, она продолжала: «Есть три правила хорошего тона: нельзя подчеркивать фамилию на конверте⁶; когда пьют чай, вынимают из стакана чайную ложку; и непременно скомкать свежий носовой платок, прежде чем положить его в карман. Остальное все можно».

⁵ На преимущественно артикуляционную ориентированность стиха Ахматовой указывал в свое время в своей книге об Ахматовой Б. М. Эйхенбаум (Анна Ахматова. Опыт анализа. Пб., 1923).

⁶ Обращалось внимание и на то, что полное имя и отчество адресата должны предшествовать фамилии, а не следовать за ней.

Иногда Ахматова получала письма, в которых люди, вышедшие из тюрьмы («мой каторжники»), просили прислать на дорогу денег. Деньги неизменно высылались. Анна Андреевна ставила в пример доброту покойного Михаила Леонидовича Лозинского, который, узнав о чьей-то нужде, тайно и анонимно этому человеку помогал. По какому-то частному поводу (кажется, какая-то дама жаловалась на то, что нечем время занять) она сказала: — Зло делается быстро. Тем, кто делает добро, времени не хватает. Добро требует всего времени. — Кузмин — вероятно, единственный из близко знакомых мне людей, который любил зло ради зла. — (Не любовь Ахматовой к Кузмину нашла отражение в «Поэме без героя» и некоторых стихотворениях. Переоценка ее отношения к Кузмину происходила постепенно и оформилась окончательно к сороковым, по-видимому, годам.)

Изредка Ахматова показывала фотографии, к некоторым давался шуточный комментарий. Была фотография, где она снята с увешанной медалями собакой: «У нее 12 медалей, а у меня только три». Иногда она читала или показывала страницу своих рабочих тетрадей (в то время — томов из собрания сочинений Лермонтова и «Тысячи и одной ночи» со вpletенной вместо текста чистой бумагой, так и называвшихся: «Тысяча первая ночь» и «Лермонтов»). Она не только делала в них записи, но и давала вписывать понравившиеся чужие стихи и даже адреса, и т. п. Эти тетради содержат великолепные образцы малоизвестной поздней ахматовской прозы. Анна Андреевна однажды показала только что перепечатанный из одной из них отрывок о своем отношении к прозе, которая, как там сказано, ей давалась не просто, — а «о стихах я все знала с самого начала». Когда я дочитал отрывок, Анна Андреевна спросила мое мнение и, как бы продолжая высказанные в тексте мысли, с явным пренебрежением поглядела на рукопись, чуть-чуть качнула головой и махнула рукой. Другой, позже опубликованный фрагмент о встрече с Блоком на пригородном полустанке, который она прочла сама, тогда кончался словами: «...Сейчас, когда темно и за окнами бушует осень...»

Время от времени (для меня эти встречи связаны главным образом с «Будкой» — крохотным комаровским летним домиком, нанимаемым Ахматовой у Литфонда), когда собирались друзья, кто-нибудь посылался за водкой. Считалось, что алкоголь запрещен Ахматовой — «ну разве только экспромтом...». «Сыр купите куском. Это все, что у меня осталось от прежней жизни». Когда бутылка была пуста, она говорила: «Уберите ее, как будто она здесь никогда не стояла». Поднося рюмку к губам, она оставалась неподвижной, чуть-чуть только запрокидывала голову, это было очень красиво. За столом сидели долго, Анна Андреевна говорила, и в такие вечера радость ее присутствия становилась почти жгучей, пространство сжималось до яви небольшой комнаты, и вот уже звучит голос Ахматовой: «Я пью за моих молодых друзей», — и ответный тост — «За счастье видеть Вас».

После смерти Ахматовой мне приходилось нередко слышать даже от ее «старых друзей», что она якобы «изменила себе», — к ней, ценившей прежде свое время и одиночество, шли теперь вереницы посетителей, возникло новое молодое окружение и т. п. Это мнение — отзвук того обывательского отношения к поэту,

для которого тернистый путь Ахматовой всегда был благодарным объектом: почему-то люди, не имеющие никакого отношения к поэзии и искусству, рады твердить, что Ахматова «повторялась», «исписалась» и т. п., а люди, привыкшие торговать убеждениями за весьма невысокую цену, смеют ставить ей в вину известный цикл стихов 1950 г., который трудно определить иначе как подвиг. (Поясню, что речь идет о цикле стихов «Слава миру», которые появились при следующих обстоятельствах. Сын Ахматовой, Л. Н. Гумилев, был в это время во второй раз арестован, она же, преданная анафеме ждановским постановлением и потому не имевшая ни малейшей возможности за него бороться, пыталась что-то сделать через других авторитетных людей. В ответ ей был сделан намек, что если она напишет стихи в официальном русле, прославляющие тирана, то ее сын будет выпущен. Насколько трудно было Ахматовой сверсифицировать эти стихи даже технически, видно хотя бы из того, что ей должен был в этом помогать ее добрый знакомый, пушкинист и стиховед Борис Викторович Томашевский, по словам его вдовы говоривший ей: — Анна Андреевна, у Вас тут размер не выходит. — Ахматова прекрасно понимала последствия этой жертвы, что отражено в ее подлинных стихах того времени, например в следующих (из цикла «Черепки»):

Вы меня, как убитого зверя,
На кровавый поднимете крюк,
Чтоб, хихикая и не веря,
Иноземцы толпились вокруг,
И писали в почтенных газетах,
Что мой дар несравненный угас,
Что была я поэтом в поэтах,
Но мой пробил тринадцатый час.

Между тем жертва оказалась напрасной: стихи были напечатаны в «Огоньке», но Сталин, превзойдя самого себя коварством, Л. Н. Гумилева не освободил). Что же касается некоторых перемен в ее образе жизни, то о них, как мне кажется, можно говорить лишь как о новой форме творчества — непосредственного общения с людьми, на которых она оказывала неизмеримое влияние. Последний из великих русских поэтов, человек несравненного духовного величия, Ахматова пользовалась высшим авторитетом среди определенной части общества, даже среди людей, никогда с нею не встречавшихся, а те, кто оказывался рядом, стремились раскрыться перед ней лучшими своими сторонами. Несомненно, что одним своим существованием Ахматова оказывала заметное воздействие на достаточно широкий социум хотя бы в том смысле, что ее потенциальное мнение могло удерживать от тех или иных поступков даже людей, вполне от нее далеких. Тем же, кто склонен говорить о «переменах» в образе жизни Ахматовой, я рекомендовал бы задуматься лучше о том, что в нем всегда оставалось неизменным, — до глубокой старости Ахматовой негде было нередко в буквальном смысле приклонить голову (исключительная скромность комаровской, да и ленинградской жизни, не говоря

о часто вынужденном кочевании по Москве, было продолжением ее всегдашней неустроенности, восходящей к воспетой ею в «Царскосельской оде» и «Северных элегиях» («антицарскосельской идиллии»). Однако две-три какие-нибудь вещи — старинная чернильница, желтые свечи в фарфоровых подсвечниках — придавали этой простоте и атмосферу очарования, и очертания изысканности.

Слушать Ахматову было несравненным наслаждением. Я не буду повторять особенно известных новелл Ахматовой, так называемых пластинок, из которых многие уже записаны другими. Приведу лишь несколько историй. Анна Андреевна рассказывала, как после доклада Мандельштама, кажется в «Цехе поэтов», она спросила Николая Владимировича Недоброво, вместе с которым возвращалась из Петербурга в Царское Село, понравился ли ему доклад. — Да, очень, — ответил Недоброво, — но почему он несколько раз что-то говорил о двенадцати музах? — Однажды она стала рассказывать про гимназию, где ей поставили двойку по стихосложению, и в связи с этим припомнила другую подобную неудачу. В начале 50-х гг., когда она вынуждена была заняться переводами, она как-то обратилась к тому же Б. В. Томашевскому с просьбой объяснить ей размер болгарских, кажется (которые сравнивала «с пищеварением»), не то других каких-то стихов. Борис Викторович строго поглядел на нее и сказал: — Этот размер наше поколение привыкло называть ахматовским дольником. — Учась на Высших женских курсах в Киеве, Анна Андреевна учила латынь, — «читала Цицерона, *De tolerando dolore*» (эти слова, и эти слова ее голосом, опадающие в после дождя густом и сиреневом сосновом воздухе). Переводя в 1965 г. тексты египетских писцов, она сделала предположение, что *pyramidum altius* в горацевом «Памятнике» почерпнуто из этих или подобных источников, поскольку пирамиды — «это не то, что в Риме видели в окошко». Это, конечно, не так — в Риме знали о пирамидах, — но интересно как пример свежего и нетривиального взгляда. Точно так же в разговорах с И. Д. Амусиным Анна Андреевна высказывала интересные замечания в связи с ветхозаветными апокрифами, хотя ученого немного шокировало, что для своих интерпретаций она наравне с текстами могла обращаться к гравюрам Гюстава Доре, — а впрочем, почему бы и нет? Ахматова знала на память шуточные латинские стихи, которые сочинялись в ее юности в «Цехе поэтов». Читая такой же шуточный перевод на латынь «Думы» Некрасова — «*У купца у Семипалова / живут люди не говеючи...*»⁷ — *Heptadactylus mercator / Servos semper nutrit carne* — она решила, по-видимому, меня проэкзаменовать: оборвав посреди строки, она сделала вид, будто забыла, как по-латыни «всегда», и, только услышав «semper», продолжила чтение. Анна Андреевна знала наизусть много французских стихов (а еще — итальянских, английских). Прочтя однажды (она тут же переводила для гостьи, не понимавшей по-французски) короткое стихотворение, которое помнила едва ли не с детства, она рассказала, что всегда думала, что это Верхарн, но когда захотела отыскать, оно не нашлось не только у Верхарна, но и ни у кого из известных ей

⁷ Ср. выше с. 248 в этой книге.

поэтов. Помню из этих стихов только *pont de bois*, который всем, конечно, напомнил ее собственные стихи «...почернел, искривился бревенчатый мост», а все это вместе соединяется в памяти с тогда же ею показанной фотографией двадцатых годов, где она сидит в белом платье, свесив ноги, на краю деревянного мостика.

Как-то Анна Андреевна предложила мне почитать из «Божественной комедии» (в роскошном издании («Stampato per Achmatova») с рисунками Боттичелли, входившим вместе с «мальчиком» — серебряным рыцарем в латах — в премию «Этна Таормина», полученную ею в Сицилии в 1964 г.). Когда я остановился, Анна Андреевна продолжила отрывок по памяти, и возможно ли описать «эти слова, ее голосом»? (Кстати, вопреки стандартным вкусам, две последующие части Ахматова любила больше «Ада».) С получением этой премии связан был некоторый казус, о котором Анна Андреевна рассказывала по возвращении из Италии. В Катанье, в замке, где должна была состояться церемония вручения премии, оказалась высокая лестница «и никаких, конечно, лифтов». Лестницы давно уже были ей настрого запрещены. — А я пошла — и ничего не случилось.

Несколько историй связано было с книгами («— С книгами надо обращаться плохо» —), которые, претерпев сложную судьбу, иногда странно возвращались к Ахматовой. Однажды, купив у букиниста томик Браунинга, дома я обнаружил на нем надпись Владимира Казимировича Шилейки, второго мужа Ахматовой, и показал книгу Анне Андреевне. Она узнала ее и добавила: «— Это Оцуп украл». Раз стало известно, что к тому же букинисту попала книга стихов Блока, подаренная им Ахматовой с посвященным ей стихотворением на титульном листе — «непонятым», и книготорговец, прежде чем пустить книгу в продажу, интересовался, не приобретет ли книгу законная владелица. Когда я спросил об этом Анну Андреевну, она, махнув рукой, ответила знакомым нам — «Все равно все пропало». После этого с той же книгой к ней приходил купивший ее коллекционер М. С. Лесман, который хотел ей ее подарить, но она снова от нее отказалась. Даря или, чаще, надписывая собственные книги, Ахматова делала дедикации строго определенным образом — указывалось, кому делается надпись, где, когда и кем. Это оставляло обязательную часть дедикации, и если Анна Андреевна ею довольствовалась, она говорила: «— Это все, что могу придумать». Надпись могла заменяться простой авторизацией — на титульном листе или в конце ставилась буква *a*, похожая на греческую альфу, иногда проставлялись более или менее подробные даты, исправлялись опечатки, восстанавливались цензурные варианты и т. п. Напротив, когда Анна Андреевна дарила книги друзьям, она добавляла ко всему этому подходящее к случаю пожелание, строку из стихотворения или псалма. Искусство выбирать такие строчки примыкает к мастерству ахматовского эпитафия (этой теме я собираюсь посвятить отдельный очерк. Здесь отмечу только удивительное умение выбрать для эпитафия главное в стихотворении или книге — так, превосходный эпитафия из Князева к четвертой главе первой части «Поэмы» — единственные на таком уровне строки во всем сборнике, и две другие строчки того же четверостишия уже значительно им уступают). Такие строки всегда оказывались

к тому же щемяще связанными с ее собственной темой. О некоторых строках Анна Андреевна говорила, что они «просятся в эпитафю». Многие эпитафии оказывались лишь временными — Ахматова легко их ставила и легко меняла. Роли эпитафюв из ее собственных стихов и новой русской поэзии я имел уже случай коснуться на этих страницах. Известно больше восьмидесяти эпитафюв к стихам Ахматовой на шести языках, рукописи обнаружат, должно быть, больше. В некоторых надписях она указывала, что дарит книгу в знак благодарности за что-либо. Анна Андреевна делала надписи обычным для нее четким и предельно простым почерком с очень изящными очертаниями букв — в ее почерке было что-то общее с ее произношением. Строчки пересекали страницу немного наискось (снизу вверх):

Опирая на ладонь свою висок,
вы напишете о нас наискосок

(строки Бродского, из которых последняя взята Ахматовой эпитафюм к стихотворению «Последняя роза»). Надписям на книгах Ахматовой свойственна та же значительность, отточенность и глубина, как и всему, что она говорила и писала. Собранные, они немало украсили бы «Труды и дни».

Ко всему, связанному с автографами, Анна Андреевна относилась слегка иронически — фетишизм в отношении чего бы то ни было, связанного с поэтом, вызывал ее резкое неодобрение (дорогой на какие-то давние блоковские торжества она сказала покойной Зое Александровне Никитиной: — В Пушкинском Доме они хранят недокуренную папиросу Блока...). Так, написав однажды небольшое письмо в Москву, она произнесла: «обычный средний автограф». Последние годы она писала шариковой ручкой и с серьезным видом утверждала, что способ непрочный и в один прекрасный день все написанное исчезнет. Написанное, однако, стало после ее смерти исчезать иным, непредвиденным образом. Время от времени к Ахматовой приходил человек, которого она называла «мой библиограф». «— Конечно, он ничего не напишет, но я ему кое-что даю». Выход «Бега времени», несмотря на неполноту сборника, был все же событием («— такой большой книги у меня не было» —) после прорвавшегося многолетнее непечатание издания 1958 г., за ярко-красную обложку прозванного «манифест», которое в 1961 г. Анна Андреевна обменивала на зеленую (оказавшуюся все же шагом вперед) «лягушку» («Библиотека советской поэзии»). Уже в больнице она получила первый том только что вышедшего американского издания, подготовленного весьма небрежно — ошибки, опечатки («— Хуже всего опечатки со смыслом» —), много недоставало, включены два чужих стихотворения и, что ее особенно раздражило, — бестактная перепечатка «Славы миру». Один из воспроизведенных в томе портретов работы Сорина 1913 г. Анна Андреевна называла «конфетная коробка». Другого зарубежного издателя, известного любовью к сенсациям, Анна Андреевна в шутку называла «акулой империализма», потом просто «акулой». Зато итальянского издателя Эй-науди она вспоминала как человека «преlestного».

Диссертации, которые писались об Ахматовой за границей, были обычно неудовлетворительными. Познакомившись с какой-то гарвардской диссертацией о Мандельштаме, Анна Андреевна сказала: «— Если бы Осип написал обо мне, а я об Осипе...» Довольно много анекдотов связано было с переводами из Ахматовой. В стихотворении «Песня последней встречи» — это название, кстати, оказалось переведенным как «Песня последнего раза» («Я ему покажу “Песню последнего раза”!») — французскому переводчику понадобилась рифма к «chemin», поэтому после «он вышел шатаясь» он еще от себя прибавил «a cinq heures du matin». — «Что обо мне подумают», — иронически-сокрушенно добавляла Анна Андреевна. В переводе строк из стихотворения «Сон» (1915) —

А сторож у красных ворот
Окликнул меня — куда!

появились московские Красные ворота, хотя в стихах недвусмысленно говорится о Царском. Памятник из «Реквиема» превращается почему-то в памятник Петру Великому (это у того же американского переводчика, у которого мандельштамовское «У него что ни казнь то малина» стало просто «он любит пить чай с малиной» — ошибка, увековеченная в «Аде» Набоковым). Если первые два случая были предметом шутки, то два последних Ахматова рассказывала почти гневно. Уже в корректуре интервью с Ахматовой, которое печатали «Вопросы литературы», было обнаружено, что она пишет воспоминания об «Анатоле Франсе Модильяни». Другая, более давняя (эпохи подготовлявшейся уже «борьбы с космополитизмом») история, рассказанная мне моим отцом, связана с докладом в не менее просвещенном Пушкинском Доме по ее работе об источниках «Золотого петушка», построенной, как известно, на сопоставлении Пушкина и Ирвинга. Когда Анна Андреевна спросила, прежде чем приступить к чтению, достаточно ли читать цитаты только по-французски или их надо также переводить, перепуганный ученый секретарь ответил — «читайте только по-русски».

Из французских переводов один неожиданно понравился Анне Андреевне, и она спросила приезжую переводчицу, которая перед тем читала его в Доме писателя, какую отметку ей там поставили. Дама ответила, что один из переводчиков обнаружил имевшиеся якобы ошибки в метрике, поэтому тройку или четверку. «Вот как, — сказала Анна Андреевна, — не знаю, сколько я ему еще поставлю. Еще не решила». Об английских переводах своих стихов: «Язык перенасыщен — не принимает».

К мистификациям и мнимой многозначительности Ахматова всегда относилась неодобрительно. В марте 1965 г., живя в комаровском Доме творчества, она рекомендовала прочесть статью Соловьева о спиритизме в томе Брокгауза, который оказался в ее комнате. Как-то раз к Ахматовой пришел американец с рекомендательным письмом от своего профессора, который прежде уже бывал у нее. Анна Андреевна сказала ему, что как раз на днях получила от него книги. Гость побледнел и сказал, запинаясь, что «это не простое совпадение». — «Ну что здесь удивительного, — сказала

Ахматова, — такое случается сколько угодно». — «...И портрет потом пропал...» — говорила Анна Андреевна о своем портрете, который писала молодая художница, считавшаяся очень таинственной, после того как та перестала у нее бывать.

Боюсь, что по сходной причине Анна Андреевна не одобрила мою идею путешествия по Северному морскому пути летом 1965 г., не вполне, впрочем, ясно тогда выраженную, к тому же Анна Андреевна боялась чрезмерных водных пространств, и она только сказала: — «Если здесь будет такая погода, Вы не проиграете...» (был ненастный день). Путешествие оказалось удачным, и мне хотелось, чтобы она об этом узнала. С крайней северной точки Евразии (над Таймыром) я послал ей телеграмму, снова, однако, не вполне внятную (осенью, в ответ на мой вопрос, Анна Андреевна сказала — «Может быть, Вы думаете, что я ее не получила?»). Позже, в Тихом океане, на торговом корабле, возвращавшемся во Владивосток из рейса на Чукотку, я услышал, проходя мимо судового радио, неожиданные здесь и странно знакомые слова — Будка, Оксфорд, Найман, Ольшевская... Как выяснилось, читали запись интервью, взятого у Ахматовой Михаилом Ардовым и перепечатанного дальневосточной морской газетой. Смешно, что к моему приезду эту небогатую историю рассказали уже Анне Андреевне остальные помянутые ее участники, знавшие ее из моих писем, и когда при встрече начал ей рассказывать я, третий, она сказала только — «Я знаю, знаю». Не менее фантастичным, хотя несколько более поэтическим был другой случай, происшедший во время того же восточного путешествия. На пустынейшем — ближайшем к Японии — острове Кунашире мне пришлось проходить через заброшенное имение — в свое время одну из летних резиденций микадо. Постройки и парк были целы, быть может, благодаря тому, что после войны в имении стояли пограничные войска. Войдя в один из оставленных домов с драконом, выглядывавшим из-под конька черепичной крыши, я увидел на полу в полутемной зале какой-то московский альманах, раскрытый на ахматовской «Восточной тетради». Когда я рассказал об этом Анне Андреевне, она лишь заметила: «Плохие стихи», — все остальное не вызвало у нее никакого удивления. Не могу, однако, удержаться от того, чтобы не привести фразу Ахматовой, говорившей по этому поводу, что это «одна из тех историй, которые случаются только с Мишей Мейлахом».

Вот живущие в памяти драгоценные обрывки несравненной ахматовской речи:

«...на коленях даже в церкви не могу стоять...»⁸
 «...меня все с чем-то поздравляют, не пойму, с чем...»
 «...Борис все жег...»⁹
 «...выстрою келью под елью, буду Богу молиться...»
 «...перлюстрировалась даже царская почта...»

⁸ Поскольку эта фраза вызвала недоумение первых читателей этих заметок, поясню, что речь идет, разумеется, о чисто физической невозможности, связанной с болезнью ног.

⁹ Борис Леонидович Пастернак.

«...не знаю, какая тут идея — отнимать у людей картины и отдавать их NN...» О нем же: «Человек, на лице которого природа позаботилась изобразить все его пороки».

«...пусть мелькнут...» — В ответ на переданную Ахматовой просьбу посторонних людей позволить ее навестить.

«...и когда мы прошли уже все заборы и незаборы...»

«...мне надо научиться ходить...» (перед поездкой в Англию).

«...я лирический поэт и могу валяться в канаве...»

«...все эти истории почему-то немедленно становятся известными, хотя я рассказывала их только моему окружению. Я думаю, там (указав под диван) стоит машинка, которая пишет».

Постучав в дверь, из-за которой раздается голос Анны Андреевны, — «Я не убрала — подождите...»

«...Вы читали, что обо мне написано в “Новом мире”? Я нет».

«...царя чуть не каждый день видела...» (т. е. в Царском Селе в десятые годы). — Ахматова возмущалась чьими-то мемуарами, в которых царь каждый день выезжал кататься в золотой карете. «Иллюзия императорской жизни» — это выражение могло относиться и к подобным представлениям, и, шире, — к любой безвкусной роскоши.

После посещения человека очень почтенного и очень рассеянного: «...был N. Конечно, у него было растянуто все, что может быть растянуто...» — «После некоторых людей на полу всегда остаются какие-то соринки, нитки. К числу таких людей принадлежал мой второй муж Володя Шилейко».

«...Ну, она устроила ему фэйфоклок не скажу когда...»

«...Еще не знаю, как сердце будет себя вести...» — днем, по поводу планов на вечер.

О тюремных очередях ежовщины: «Одни бабы стояли...»

«...Я получила французское воспитание: — Allons, enfants de la patrie...»

В «Будке» над кроватью Анны Андреевны висел «Петух» — понравившийся ей рисунок Бориса Ардова. — «Его хотели повесить вон там, но я сказала: к иконам не пушу...»

У Ахматовой были своеобразные эпитеты, такие как «тайнобрачный», «беспастушный», которыми она пользовалась в самых различных, разумеется, шуточных контекстах, — например, «ваш тайнобрачный визит». Обращаясь с просьбой выполнить какое-нибудь новое поручение, добавлявшееся к предыдущим, она могла сказать — «...будьте ангелом до конца...» Для шуточного обозначения чего-то невозможного или неисполнимого она употребляла формулы «идеал грез» и «в порядке чуда». (Эти последние выражения относятся, впрочем, к «ордынскому» фольклору своеобразнейшего дома Ардовых в Москве — семьи, с которой Ахматова была близка и в которой подолгу жила. За многие годы кое-что из этого колоритного языка, который и выработывался отчасти при ее же участии, перешло в ее речь. Об этом и о многом другом пишет в своих воспоминаниях об Ахматовой «Легендарная Ордынка» М. В. Ардов.)

Узнав о моих занятиях обэриутами, Анна Андреевна попросила что-нибудь прочитать. Я прочитал «Элегию» Введенского. Оказалось, что она с давних пор

знала ее от Николая Ивановича Харджиева. С Хармсом она была знакома и высоко ценила его прозу (сохранилась сделанная Л. К. Чуковской запись пересказа ее интересного разговора с Хармсом). Анна Андреевна спросила об обстоятельствах его гибели. Я отвечал, что он умер в блокадной тюрьме, но, по малодостоверным слухам, его след всплыл впоследствии в Новосибирске, где эвакуированные актеры будто бы носили ему передачи. Анна Андреевна пришла в волнение: — Этим слухам нельзя верить ни в коем случае! Они могут распускаться только с определенной целью. Я сама полтора года стояла в очередях и знаю, что этого быть не может¹⁰.

Разговор зашел о Сартре. — Теперь Сартр в фаворе, — сказала Анна Андреевна, — а когда он в свое время написал, что Сталин отличается от Гитлера только длиной усов, о нем и думать было нельзя, а у того, кто дотронется до этой книги, руки должны были почернеть до локтя...

Говорили о наркомании, к которой Анна Андреевна, естественно, не могла относиться с симпатией. — Когда у меня был инфаркт, — сказала она, — в больнице мне целый месяц делали уколы морфия. — Я спросил, сопровождалось ли это какими-нибудь приятными видениями. — Ничего приятного в них не было, — отвечала Анна Андреевна. — Ну, раз увидела у себя на постели кошку. — «Зачем мне кошка?»

Однажды, когда Анна Андреевна показала снимок, сделанный из ее окна во флигеле Мраморного дворца, где она жила в девятнадцатом или двадцатом году, и почти совпадающий с видом из моих нынешних окон (— «Вы живете в доме Адамини?»)¹¹, темой разговора стало Марсово поле. Она великолепно знала старый Петербург¹² (не только по Пыляеву и Лукомскому, которых советовала читать). Вернувшись как-то раз с катанья на автомобиле, она рассказала, что во время останки на Исаакиевской площади шофер стал ее убеждать, что собор посвящен царю, и она сказала ему: «Прочтите что там дальше написано» (речь идет о надписи на портике западного фасада Исаакиевского собора — «Царю царствующих»). «Город славы и беды» — Петербург, а потом Ленинград (Анна Андреевна, со свойственным ей трезвым взглядом, не одобряла, когда называли Петербургом современный нам город, и новое название вошло в ее словарь — зато любила старинные названия улиц, в том числе своей «Широкой», где жила или, вернее, останавливалась между периодами жизни в Москве и Комарове

¹⁰ Только спустя двадцать лет, в 1984 г., я в ходе собственного следствия доподлинно узнал, что Хармс, вторично арестованный в августе 1941 г. якобы «за распространение поразительных слухов», был очень скоро признан невменяемым и в декабре направлен на принудительное лечение в психиатрическую больницу, где умер в феврале 1942 г. (примеч. 1987 г. — М. М.).

¹¹ Дом, воспетый Ахматовой в «Поэме без героя».

¹² Ср.:

А я один на свете город знаю
И ошупью его во сне найду.

в последние годы) — был и героем поэзии Ахматовой, и постоянным свидетелем ее пути — «блаженной колыбелью», «солеєю молений», «таинственной брачной постелью», «ленинградской могилой», и только «Трилистник московский» стал странным пророчеством:

Случится это в тот московский день,
Когда я город навсегда покину,
И устремлюсь к желанному притину,
Свою меж вас еще оставив тень.

И вот — последний отъезд. Мне памятно редкое солнце раннего октября, пустующие небеса скоротечной осени и лиловые астры, которые словно по уговору принесли все, кто пришел на «Широкую» проводить Ахматову. Цветы Анна Андреевна решила взять с собой в Москву и с большим букетом медленно шла по бесконечной платформе. Идти ей было трудно, она не совсем была здорова после простуды (поторопленный переезд — в Ленинграде некому было за ней ухаживать — мог быть одной из причин случившейся вскоре болезни), а дойдя до вагона (первого вагона поезда), выяснилось, что забыт нитроглицерин. До отхода оставалось несколько минут, в течение которых я успел добежать до вокзального киоска и вернуться с лекарством к тронувшемуся уже вагону — в памяти прекрасное лицо в проплывающей мимо оконной раме и воздушный поцелуй...

Но никогда не видел я Ахматову более прекрасной, чем в ее последней больнице. Думая об этом теперь, кажется, что в преддверии конца, которого тогда никто, и в том числе и я, как ни странно, не мог себе представить, сокровенные черты, сделавшись зримыми, в последний раз преобразили царственный облик Ахматовой. Несмотря на тяжелую болезнь («...я сегодня плохая...»), она жила почти обычной жизнью — читала Платона в новом, только что вышедшем переводе Симона Маркиша, который тот принес ей туда, слушала музыку (перед одним из посещений — «Наваждение» Прокофьева, в котором справедливо слышала что-то бесовское). Последнее время Анна Андреевна интересовалась Кумраном и ранним христианством, что дало ей повод сравнить судьбу евреев в двадцатом веке с судьбою первых евреев-христиан¹³. Ее навещали, и Анна Андреевна вспомнила, как в свое время Пастернак не пришел к ней в больницу, потому что боялся увидеть ее некрасивой. Мне показалось, что темнее стали глаза — быть может, из-за лекарств или просто освещения. Тогда ею было уже написано четверостишие:

А я иду, где ничего не надо,
Где самый милый спутник только тень,
Где веет ветер из другого сада,
А за окном могильная сирень.

¹³ Эти темы затрагиваются в ее записях в так называемом «Лермонтове» (см. выше), сделанных в Домодедове в последний день ее жизни — 4 марта.

А в ответ на высказанные кем-то медицинские соображения она сказала: «Теперь уже недолго осталось».

А потом — небывалая весть в случайном телефонном разговоре, московские звонки, аэродромная метелица, кладбищенская неразбериха, в Никольском панихиды и отпевание, толпа возле церкви и перед Домом писателя, украшенным тем же Шереметевским гербом, что и Фонтанный дом, перед которым остановился траурный кортеж, и еще одна после похорон панихида в «Будке», в последний раз вместе собравшей всех, кто волею или неволей был связан с Ахматовой. Нет Ахматовой. Отныне будет время «плакать и вспоминать», будет время увидеть, как много она «связала на земле» и как много унесла с собой, будет время вчитываться в дорогие строки и в них слышать «это эхо, этот второй шаг»; будет время и сейчас, между третьей и четвертой годовщиной, «сейчас, когда темно и за окнами бушует осень», вслушавшись, услышать тот голос, зовущий «неизмеримо дальше, чем это делают произносимые слова», голос, «как власть имеющий» говорящий:

...Но еще не сказал ни один поэт,
Что мудрости нет, и старости нет,
А может, и смерти нет.

2. ВОКРУГ СЭРА ИСАЙИ БЕРЛИНА

«БЫЛ НЕДОЛГО ТЫ МОИМ ЭНЕЕМ...» РАЗГОВОР С СЭРОМ ИСАЕЙ БЕРЛИНОМ*

Сэр Исайя Берлин (1909—1997) широко известен как политический философ и историк культуры, автор многих книг и блистательный собеседник выдающихся людей. В России, откуда он происходит, его знают скорее в связи с поэтическим мифом, созданным Ахматовой, с которой он встретился в 1946 г., когда работал после войны в британском посольстве в Москве. Ему посвящены строки в «Поэме без героя»:

Полно мне леденеть от страха,
Лучше кликну Чакону Баха,
А за ней войдет человек.
Он не станет мне милым мужем,
Но мы с ним такое заслужим,
Что смутится Двадцатый век.

— а в позднейшем цикле стихов «Шиповник цветет» Ахматова транспонирует на историю этой встречи вергилианский миф о покинутой Энеем карфагенской царице Дидоне:

Был недолго ты моим Энеем, —
Я тогда отделалась костром.
Друг о друге мы молчать умеем.
И забыл ты мой проклятый дом.

О встречах с Ахматовой и Пастернаком сэр Исайя написал воспоминания, впервые появившиеся на английском, потом на русском языке на Западе, а потом в России, где теперь его книги изданы в русском переводе.

* Литературное обозрение. 1990. № 4. С. 88—92.

Прошлым летом в Англии широко отмечалось восьмидесятилетие сэра Исаяи. Сэр Исайя, обычно избегающий давать интервью, на этот раз сделал исключение, разрешив опубликовать запись беседы, состоявшейся в Оксфорде в его доме.

— *Сэр Исайя, позвольте начать ab ovo. Вы родились в Риге; Роман Тименчик сказал мне, что произошло это в доме, построенном архитектором Эйзенштейном.*

— Эйзенштейном-отцом. Он был крещеный еврей, уже в те времена, и с евреями в Риге не общался, только с другими крещеными евреями. Так тогда было: латыши общались с латышами, немцы — с немцами, евреи — с евреями, а крещеные — с крещеными. С режиссером Эйзенштейном я встречался в сорок пятом году в Москве, когда работал в британском посольстве. Он казался очень удрученным.

— *Да, Вы писали об этом в Ваших воспоминаниях. А о рижском гетто мне много рассказывал в моем детстве мой английский учитель, тоже родом из Риги — его фамилия Клиндер, но он десятилетним мальчиком, еще при королеве Виктории, бежал в Англию, которая представлялась ему свободной страной, окончил здесь университет и преподавал английский язык, сначала в Англии, а потом в Италии.*

— В Англии преподавал английский язык? Какая редкость!

— *Да, он превосходно его усвоил. У нас была такая игра: можно было открыть Шекспира, сказать любую строчку, а он говорил по памяти следующую.*

— Это еврейский дар. Талмудисты в старое время — вы, конечно, видели Талмуд, знаете эти огромные тома, на каждой странице две тысячи слов, в центре текст, а вокруг него комментарии малюсенькими буквами...

— *И ужасным шрифтом «раши».*

— Да, и не по-еврейски, а по-арамейски. И вот, были такие гении — они брали иголку, ставили ее на какую-то букву на первой странице и могли сказать, какая буква под этой буквой на всех других страницах тома. Это ужасно!

— *А Вы сначала учились в детстве в традиционной школе?*

— Не совсем. Мой дед и бабушка были очень набожные евреи. Они жили в рижском гетто, на Красной Двине, как это называлось. Но мои родители были уже *évolués*; я думаю, еврейский жаргон, то есть идиш, они понимали, но уже на нем не разговаривали.

— *В доме говорили, вероятно, по-немецки и по-русски?*

— Они учились в Риге в немецкой школе и одинаково хорошо говорили по-русски и по-немецки. Я хорошо говорил по-немецки только до трехлетнего возраста — у меня была няня-немка, а после этого — по-русски. Я до сих пор не очень знаю по-немецки. Могу читать, но не говорю. А русских, знаете, в Риге было очень мало. Там были главным образом немцы — немецкий театр, немецкая опера, дирижер был Бруно Вальтер, в свое время Вагнер. Были евреи, были, конечно, латыши, но кто с ними разговаривал? Это были илоты. Что касается моего русского... Когда я был в России в сорок пятом году, я там встретился с одним американцем, Маршаллом Скоттом, который в свое время был коммунистом, потом стал корреспондентом *Time Magazine*, и у него была жена — такая милая русская мужичка,

которую он в свое время встретил в Донбассе. И она мне сказала: «Вы говорите по-русски вполне правильно, так, как мы говорим. И произношение у вас как будто совсем русское, но что-то в нем все-таки есть странное, не похожее на наше. Не знаю, как это выразить, но что-то не совсем то». Я ее прошу все-таки сказать, в чем дело, и она говорит: «У вас какой-то язык меньшевистский».

— Да, с ее точки зрения мир делится на большевиков и меньшевиков. Очевидно, поскольку вы явно не большевик...

— «Меньшевистский» для нее означало «интеллигентский», «не наш».

— Когда Вы приехали в Англию и стали здесь учиться, то Вы общались с русской эмиграцией?

— Нет. Совсем нет. Мой отец был англоман, типичный еврейский буржуазный англоман, который всегда хотел жить в Англии. Он был лесопромышленник, продавал лес. Он был приемным внуком одного очень богатого господина, которому принадлежали лесные угодья в западных губерниях России. Пилили этот лес в Риге, а отец потом его продавал на Западе. Поэтому он знал по-французски, по-английски, и он влюбился в Англию. После революции мы вернулись в Латвию как латышские граждане — тогда можно было выбирать, месяца два оставались в Риге и уехали в Англию. Мой отец решил, что в Лондоне он не может жить — англичане в городах не живут, они живут в деревне — у него был когда-то английский компаньон, который его убедил, что нужно жить в деревне, а в Лондоне много русских, евреев и тому подобных ненужных людей. И он нас повез в местечко, которое называется Surbiton — обычное предместье, никакая это не деревня — и там я в течение двадцать первого года учился по-английски. А потом, через год, мы все-таки переехали в Лондон, где мои родители, конечно, знали два-три-четыре семейства рижских евреев, с которыми когда-то общались. По-русски мои родители почти между собой не говорили — они говорили по-английски с сильным акцентом. Поэтому и я ни с кем не разговаривал по-русски, кроме одного человека, который со мной учился в школе — Иван Билибин, сын художника. Он жив, он такой прямолинейный монархист, один из придворных претендента на русский престол, и я с ним не очень часто вижусь. Вот с ним я и говорил, скажем, раз в две недели, и поэтому у меня сохранился русский язык. И я читал. Но в общем, то, что я вообще говорю по-русски — для меня самого удивительно. До приезда в Москву в сорок пятом году я по-русски говорил очень редко и понятия не имел, что происходит в Англии в русских белых кругах.

— Вашу первую книгу Вы написали до войны, это была книга о Марксе — она, к сожалению, в России практически неизвестна.

— Это беда небольшая — книга была написана бог весть когда. Книга неплохая, она переиздается, потому что написана простым языком — и как приготовительная книга, как предисловие, в некотором роде, к Марксу — она служить может. Но это не книга высокого полета.

Люди, которые в то время читали эту книгу, не могли из нее понять, каковы мои собственные политические мнения, и этим я гордился. Марксистом я никогда

не был. Я занимался Марксом бог знает как долго — но я должен объяснить, почему я вообще написал такую книгу. В Оксфорде я был в колледже Тела Христова, потом стал обыкновенным оксфордским философом: обучал логике, теории познания и вообще не имел никакого отношения к политической философии. Неожиданно я получил предложение от главы одного из колледжей в Оксфорде написать книгу о Марксе. Четыре или пять людей уже отказались ее писать — я был в этой очереди последним. Это был тридцать третий год, и я вдруг понял, что марксизм становится не менее, а более важным, и что если я не напишу о нем, то никогда Маркса уже не прочту, потому что когда я раньше пытался его читать, скука была смертная. Поэтому я решил, что должен все-таки разобраться, почему марксизм приобрел такой размах.

— *Набоков говорит о «Капитале», что это «плод бессонницы и запора».*

— Очень типично. А Эдмонд Уилсон очень меня ругал, когда я говорил о «Капитале» нечто подобное, он считал, что даже с точки зрения литературной это вещь гениальная. И вот я заставил себя читать Маркса. Читал его по-немецки, а потом по-русски, потому что к власти в Берлине пришел Гитлер и по-немецки его издавать перестали, зато большое издание выходило в Москве. Я прочитал Маркса куда больше, чем нужно, потом сел и написал эту книгу.

— *В вышедшую недавно книгу «Личные впечатления» вошел Ваш старый очерк о Черчилле.*

— Это не очерк — это была рецензия на первый том его мемуаров для американского журнала — я не думал, что она будет когда-нибудь перепечатываться.

— *Черчилль в России пользуется довольно странной популярностью. А вот не так давно стали известны подробности того, как он поступил с советскими беженцами...*

— Да, понимаю. Кстати, лично я Черчилля почти не знал. Я разговаривал с ним всего один раз, когда он пригласил меня на ланч — это было после войны, — чтобы поговорить со мной о московских процессах тридцатых годов, — он думал, что я о них что-то знаю. А я знал не больше, чем люди, которые читали английские газеты. Я никогда не был специалистом по Советам — никаким советологом я не был. А он свято верил, что процессы были оправданы, что Тухачевский действительно был предатель, потому что это ему сказал Бенеш, а Бенешу он верил. Я попробовал ему сказать, что в немецких бумагах в Берлине ничего не нашли по этому поводу. Я написал хвалебную рецензию не потому, что книга была интересная, а только оттого, что, как бы о нем ни думать, он спас нам жизнь. В сорок девятом году его акции были довольно низкими. Ревизионисты писали разные вещи о войне и о нем самом, а ведь если бы не было Черчилля, то, возможно, немцы оказались бы в Англии. Он нам спас жизнь — этого довольно, и за это нужно его хвалить. Вот почему я о нем написал, хотя как человек он мне не так уж и симпатичен.

— *О Вашем пребывании в России и о встречах с Ахматовой и Пастернаком Вы написали в Ваших воспоминаниях. Ахматова приводила Вашу фразу по поводу*

«Реквиема», что это реквием по всей Европе. И еще то, что вы сказали о «Поэме без героя», — она говорила, что этого она не может «ни вспомнить, ни забыть»...

— Что же я сказал? Не помню... Она читала мне «Поэму». Вы ведь знаете, что я — один из тех, кому она посвящена, но в Советском Союзе об этом не говорится.

— *Нет, сейчас это уже не так. Например, я подготовил большую книгу Ахматовой — там об этом сказано.*

— Я жаловался по этому поводу кому-то из советского посольства, и тот, разумеется, обещал мне это исправить.

— *После войны Вы стали заниматься областью, которая в России разработана довольно мало — историей европейской мысли. Был когда-то трехтомник Зелинского «Из жизни идей», правда, эта книга касается в основном античности и нашего ее восприятия, но типологически это близко к Вашим трудам.*

— Зелинский был большим другом одного профессора латыни здесь, в Оксфорде. Тот мне о нем говорил. Они писали друг другу письма по-латыни, — он ему написал, что спасся из России *singulis vestimentis*, чуть ли не в нижнем белье.

— *В Вашей последней серии книг, хотя она обнимает огромные пласты европейской мысли, многое связано с Россией, с русской интеллигенцией, — это прежде всего очерки, вошедшие в книгу «Russian Thinkers». Ваш взгляд на российскую интеллигенцию глубоко нетривиален, обычно ведь к интеллигенции XIX в. относятся либо очень скептически, либо, наоборот, превозносят ее до небес. Вы, как мне кажется, подошли к ней очень реалистически.*

— Набокову, когда он прочел, это ужасно не понравилось. Он говорил мне, что русская интеллигенция ничего не стоит, и то же самое говорил Игорь Стравинский, которого я знал. Он очень не любил народность, народников, левых мыслителей, общественную мысль — он был человек искусства — эстет и формалист. Но, несмотря на это, мы были большие друзья. Я вам расскажу, как я стал этим заниматься. Вначале я ничего об этом не знал. Я был членом, — я состою в ней и сейчас — «London Library», есть такая частная библиотека, где замечательно много дореволюционных русских книг, потому что библиотекарь знал и по-русски и, по-моему, какие-то скандинавские языки. Я как-то пошел туда просто почитать — там можно было свободно рыться на полках — и вдруг увидел имя Герцена. Это мне что-то смутно напомнило: какой-то бородатый, тяжелый, из XIX столетия общественный мыслитель, никакого интереса не представляющий. Не помню даже, откуда это имя могло войти в мое сознание — мои родители о таких вещах не разговаривали, а я в детстве читал только Толстого и Тургенева. И я снял с полки этот том — он не был даже, вероятно, из «Былого и дум» — какой-то том... и стал читать, и это на меня произвело огромное впечатление, известным образом, меня перевернуло. Я понял, что идеи Герцена, личность Герцена мне очень глубоко симпатичны: то, каким он был, все, что он говорил, — особенно его скептицизм, который мне показался абсолютно правильным. Потом я начал читать «вокруг» него — прочел Белинского, Панаевых, начал заниматься политикой Тургенева и его друзей в эпоху «замечательного

десятилетия», и со всеми этими людьми я почувствовал себя, как ни странно, дома. Я понял, что эти люди, их высказывания, их язык — это то, что я понимаю, то, что мне что-то говорит, а то, что писали в XX столетии, — мне говорит меньше. Я понял, что я, к несчастью, принадлежу прошлому столетию, что мне там вполне уютно, а нынешняя терминология и все эти распри мне не настолько понятны. Если бы меня спросили, с кем бы я больше всего хотел встретиться из людей прошлого, то я бы ответил, что с Герценом. Мне близки моральные ценности этих людей, я понимаю, о чем они разговаривали, я понимаю предмет ссоры Бакунина с Герценом, я понимаю, что Тургенев подтрунивал над Герценом, что Герцен подтрунивал над Тургеневым, все это мне абсолютно ясно; когда я читаю о Диккенсе и Теккерее и об их отношениях, мне, конечно, тоже многое ясно, но не в такой степени. И вот еще что — не помню, писал я об этом или нет, — когда читаешь викторианских английских писателей, то все люди, все персонажи этих романов говорят или литературным языком, или комическим, карикатурным, как у Диккенса. Кто-то сказал, что первый английский писатель, который стал писать разговорным английским языком, был Киплинг — и это правда. А когда у Тургенева в начале «Накануне» вы читаете разговор двух молодых людей — это настоящий русский язык.

— *Вы ведь переводили Тургенева на английский...*

— Ну, перевод, сами знаете, дело мучительное. Я перевел «Первую любовь» и еще один маленький рассказ — последнюю вещь, которую он сочинил. Он ее диктовал по-французски. Обе эти вещи я перевел, потому что они — автобиографические, поэтому они мне особенно интересны.

— *В России более известна Ваша небольшая книга о Толстом «Лиса и еж». Мне кажется, там очень пронципательно рассмотрен основной конфликт Толстого между его артистической способностью обнимать все многообразие жизни и его философской установкой — все это свести к одной-единственной идее.*

— Эта книга написана давно. Название восходит к строке древнегреческого поэта Архилоха: лисица знает много чего, а еж — только одно, но главное. Этой метафорой можно описать два типа художников и мыслителей. Одни захвачены широким кругом идей: Аристотель, Шекспир, Гете, Пушкин, Бальзак. Другие — «ежи» — всю жизнь поглощены одной-единственной идеей, таковы Платон, Гегель, Достоевский, Пруст. Драма Толстого как раз состоит в том, что он, будучи, так сказать, «лисицей», в поздние годы пытался стать «ежом». Эту книгу я продиктовал в течение двух дней. Я научился диктовать, когда работал в британском посольстве в Вашингтоне, с тех пор я очень мало пишу пером — большая ошибка, потому что получается более безалаберно и еще нужно поправлять. Я диктую, кто-то печатает, еще ошибки делает, и когда я на это потом смотрю, то мне кажется, что это плохая работа очень неодаренного ученика, что все нужно вычеркивать. У меня есть еще одна статья о Толстом — несколько ироническая, о его идеях воспитания, о деревенских детях.

— *О его поздней просветительной деятельности?*

— Да, о его отношении к западному воспитанию, которое он ненавидел. В той же книге собраны, как вы знаете, эссе о Белинском, о Герцене и Бакунине, о народниках, об «Отцах и детях» Тургенева. Там же — очерк о русской интеллигенции, — это русское слово, и само понятие *русское* и таким остается до сих пор. Интеллигенция состоит из людей, связанных общими идеями, которые верят в рационализм, в науку, а главным образом — противятся угнетающему воздействию государства и церкви, поэтому и появляется она только в тех странах, где она вынуждена бороться с церковью и государством. Это есть в Италии, в Испании, а началось во Франции в XVIII столетии и продолжалось в XIX и XX, а в Англии — нет интеллигенции как таковой. Есть интеллектуалы, люди, которые интересуются идеями вообще, но оппозиционно настроенного движения, которое верит в науку, в разум, в либерализм, индивидуализм — такого нет. Нет этого и в Швеции, я думаю — там государственность не опасна, а в России — да.

— *Я также знаком с Вашей книгой «Четыре эссе о свободе», и мне очень близки ее идеи о том, что свобода воли и свобода вообще — это нечто трудное, нечто требующее определенной платы, что ставит человека в положение выбора, налагает на него некую ношу. Может быть, Вы могли бы сказать об этом несколько слов, потому что для России это, вероятно, самый важный сегодня вопрос.*

— Наиболее сжатое изложение этих идей содержится в лекции, прочитанной мной, когда я получал приз Аньелли в Турине, — она вышла и по-итальянски, и по-английски. Мне кажется, что свобода и заключается в том, что можно выбирать — все остальное уже метафора. Если человек не может выбирать — он не совсем человек. Свобода выбора между А и Б или хотя бы между А и не-А — это самое малое, то, без чего человек не может жить, во всяком случае, не может быть реализован — он делается машиной. Человеческая свобода извращалась разными людьми, в разных направлениях. Есть два основных типа свободы. Вот про меня всегда говорят, что я — за негативную свободу и против позитивной. Это не так. Я верю в обе, но они — не то же самое. Негативная свобода — это свобода от препятствий. Если вас запирают в клетку, то у вас нет негативной свободы. Есть люди, которые говорят, что свобода не может быть просто «от чего-то», свобода всегда должна быть «к чему-то», свободой что-то делать. Нет, если вы сидите в клетке, то все, чего вы хотите — это выйти из клетки, а если вас спросят, зачем, то вы можете на этот вопрос не отвечать. Это один тип свободы. Другой — это позитивная свобода, свобода располагать собой так, чтобы не быть какой-то пешкой, которую можно двигать туда-сюда, а быть самому себе хозяином. И это две различные вещи. Это соприкасающиеся понятия, но все же свобода открытого пространства — это одно, а свобода быть самим собой, а не орудием, инструментом других людей, использующих вас в своих собственных целях, — это другое. Существует злоупотребление обоими понятиями, и против этого я и писал. Злоупотребление негативной свободой — это полное *laissez faire*, значит, в XIX в. вы не имели права спасать детей от каких-то шахт, мол, хотите быть рабами — будьте рабами, это ваше дело, — какое, дескать, право вы имеете спасать людей от самих

себя. Но это, конечно, злоупотребление, потому что свобода — не единственная ценность, есть и другие — здоровье, счастье, правда, справедливость. А злоупотребление позитивной свободой бывает, когда государство или какой-нибудь тиран говорят вам: «Вы себя не понимаете. Вы себя не можете определить, потому что вы недостаточно развиты для того, чтобы понять, чего вы на самом деле желаете. А я понимаю и себя, и вас. И поэтому я вас заставляю делать то, чего вы на самом деле в глубине хотите, а то, что вы не знаете, что вы этого хотите — это неважно. В конце концов вы поймете, что то, что я для вас делаю — это то, что бы вы сами для себя сделали, если были бы так же мудры, как я». А это — самооправдание всякого деспота, всякого государства, всякой церкви — на протяжении всей истории.

— *Это — Легенда о Великом инквизиторе?*

— Да, именно так.

— *В России мы очень хорошо знакомы с обоими типами несвободы, и поэтому нам, может быть, больше, чем другим, пришлось искать третий тип свободы, это — некая внутренняя свобода даже внутри клетки, если ты не можешь из нее выйти.*

— Об этой свободе я не писал, хотя это, конечно, самое главное. Я писал только о политической свободе. Внутренняя свобода — это то, о чем пишут историки, о чем пишет Спиноза и другие великие мыслители. Внутренняя свобода — это самое важное, что может быть у человека.

— *Однако в исторической перспективе нам в России кажется неким чудом, что при всех известных ограничениях европейские цивилизации все-таки достигли определенного уровня свободы, и это огромная ценность.*

— Ну, на Западе разные люди будут вам это отрицать, они скажут, что это вам кажется из Советского Союза, что это иллюзия, что на самом деле люди угнетены, потому что одни орудут другими, что есть целая профессия — рекламщики, которые прямо гипнотизируют людей, внушают им, что те хотят чего-то, что им совсем и не нужно. Вам скажут, что нет настоящей свободы, потому что нами правят всякие дельцы, которые хотят только нажить деньги — и в этом, знаете, есть доля правды, но только доля. Вы правы. На Западе есть свобода политическая и есть свобода личная. В одних странах — больше, в других меньше. В Испании это началось только теперь, после Франко, но началось. В Италии — после фашизма. Все замечательные фильмы, которые вдруг после войны появились в Италии, — это огромный взрыв желания личной свободы, личных ценностей. А что меня действительно удивляет, это то, что в Советском Союзе после всего того, что было, остались люди абсолютно внутренне свободные, как старая интеллигенция. Такие, как вы, Бродский, те, кто были с вами сейчас на этой ахматовской конференции в Ноттингэме, как Ахматова, как Пастернак... ну, те, допустим, родились до Первой мировой войны, воспитывались в других условиях, но и люди вашего поколения такие же интеллигенты, такие же свободные, такие же открытые, как и где-либо на Западе, — вот это чудо. Значит, человека совсем убить нельзя — это, знаете,

дает известную надежду, вселяет оптимизм. В Китае, вероятно, тоже скоро будет много людей, внутренне свободных.

— *Бродский, когда мы с ним гуляли по Лондону, как раз показал мне клуб «Атенеум», где он впервые встретился с Вами. Он сказал, что это Ваш клуб.*

— Это старый клуб, прошлого столетия, созданный, главным образом, для академиков, епископов и тому подобных людей. Теперь там всякие люди бывают, а раньше в нем были Дарвин, Хаксли, всякие маститые интеллигенты и писатели XIX столетия. Есть и другие клубы тоже, но «Атенеум» — самый интеллектуальный, он считается самым академическим и серьезным. Я к нему принадлежу, в некотором роде, по профессии. Там я и встретил Бродского первый раз, когда он приехал в Англию. Это и он помнит, и я помню. Мы теперь всегда там встречаемся из чисто сентиментальных резонов. Я его не приглашаю в другие клубы — более приятно встретиться в обстановке, которая напоминает нам обоим нашу первую встречу, и то, что мы сразу сделали друзьями, через полчаса. Сразу поняли друг друга. Есть два других клуба, к которым я принадлежу, например, Гэррик — это актерский, там совершенно другая публика: журналисты, актеры, театралы — более богемистая, но это тоже приятно.

— *Бродский прислал на ахматовскую конференцию свое новое стихотворение памяти Ахматовой, которое написал накануне. Его прочитали на закрытии.*

— Что называется, «творческая ночь». Пастернак мне рассказывал, как он писал Сталину длинное письмо по поводу смерти Аллилуевой. Ему предложили подписать официальное соболезнование — вместе с маршалами, писателями и тому подобными людьми, но он отказался, сказав, что напишет личное письмо. Это было вполне спонтанно, — он ведь был человек порыва. Он мне сказал: «У меня была творческая ночь». Я запомнил это выражение. Может быть, это его тоже отчасти спасло, никто ведь до конца не знает, почему его до Нобелевской премии почти не трогали, — наверное, прихоть тирана.

— *Известно, что Вы здесь в Оксфорде были дружны с сэром Морисом Баурой, которого мы знаем как классического филолога, в частности, у меня есть его книга о Пиндаре, но он ведь был и знатоком русской литературы. Не под Вашим ли влиянием он ею увлекся?*

— Нет-нет, совсем нет. Он научился по-русски до нашего знакомства. Он впервые обратился ко мне, когда хотел проверить перевод какого-то стихотворения Блока, который сделал для журнала Элиота «Критерий» — кто-то ему сказал, что я читаю по-русски. Я поправил ему одну неточность, а после этого мы сразу как-то стали друзьями. Его отец был начальником китайской таможни — она управлялась англичанами. Году, вероятно, в тринадцатом — начале четырнадцатого он ехал к своему отцу через Россию в Китай. А был он человек очень открытого ума, очень способный... и в дороге он познакомился с человеком, не помню его имени, который был корреспондентом «Таймс», а позже присоединился к Белой армии, и тот ему сказал, что русский язык — замечательный язык, что стоит ему научиться. После войны он и научился, и стал делать переводы. Говорил он по-русски

с величайшим трудом. Когда у него был с визитом Корней Чуковский, он ни одного русского слова не произнес, когда была Ахматова, то он с ней не встретился, хотя оксфордская степень была ей присуждена при его участии. Наверное, он не хотел перед ней обнаружить, что так плохо говорит по-русски. Но читал он свободно. И вот что интересно. Пушкина и классическую русскую поэзию он иногда неправильно переводил, а замысловатую — Хлебникова, того же Пастернака — это он делал куда лучше. Потому что он переводил греков: Сафо, Алкея, Пиндара. Он умел работать над трудными, замысловатыми текстами — тут у него все было хорошо. А когда поэт ясный, прозрачный — он делал ошибки. Очень он был интересный человек — забавный, живой и необыкновенный.

— *Вы упомянули об отношении Набокова к Вашей книге. Этот писатель пользуется сейчас невероятной популярностью в России, и я перевожу его английские вещи.*

— Его я не очень знал. Моим большим другом был его двоюродный брат Николай, композитор. Не очень хороший композитор, но очаровательный человек, с огромным воображением и страшно интересный во всех отношениях. Они не очень друг с другом уживались — эти двоюродные братья. Оба они написали мемуары о более или менее тех же обстоятельствах... Я прежде познакомился с Николаем, который много мне рассказывал о брате, а потом тот и сам приехал в Гарвард, где читал лекции по русской литературе. Там мы с ним встретились. Я его видел, может быть, четыре-пять раз, мы иногда вместе завтракали. Говорил он замечательно, слушать его было необычайно интересно... Он был первоклассный фокусник. И его разговор — это тоже был разговор фокусника. Для меня было это очень интересно, обворожительно, но... он очень, знаете, любил «practical jokes» ...как это по-русски? Розыгрыш? Вот одна типичная история. Он был большим другом Эдмунда Уилсона — пока они не рассорились: у них вышел спор о каком-то переводе, и Уилсон был не прав — как он мог думать, что знает по-русски лучше Набокова? Абсурд! Я знал их обоих, а с Уилсоном я был очень хорошо знаком — он был мой большой друг. Набоков, кроме того, занимался энтомологией, которую преподавал в одном из женских колледжей, — и он сказал Уилсону, что его коллеги очень хотели бы его почитать, как великого критика. Уилсон поехал, а потом мне рассказывал, что он там обедал с этими людьми, которые ему казались похожими на тех насекомых, которыми они занимаются: на пауков, на комаров, на мух. «Потом, после обеда, они мне стали задавать вопросы, а я им отвечал. Они спросили меня про Мильтона. Я им сказал, что он писал не только по-английски, но и по-латыни. Потом спросили про Вордсворта — я им ответил, что он реформатор английской поэзии, которая до него была формальной, а он ее превратил в поэзию свободного чувства, и это повлияло на весь ход английской литературы. Потом я сказал Набокову, что все его коллеги страшно похожи на разных насекомых. А он мне говорит: «А вы думали, что это энтомологи? Это факультет английской литературы». Представьте себе Вильсона, объясняющего специалистам, что Вордсворт — важный английский поэт! Просветил их, так сказать. Типичная набоковская шутка.

— *Вы, вероятно, встречали здесь Жирмунского, когда он получал здесь степень!*

— Да, и от него я впервые услышал о том значении, которое Ахматова придавала нашей встрече.

— *А со Стравинским Вы часто общались!*

— О, да. Я расскажу вам историю нашей первой встречи. Николай Набоков, который с ним дружил, ему написал, что он должен со мной встретиться, что было для меня очень лестно. Я очень обрадовался и пошел к нему с визитом в отель «Савой», где он жил. Он понятия не имел, почему я там, хотя Набоков действительно ему обо мне рассказывал. А я молчал перед гением, ничего не мог сказать. И было такое неуютное молчание. Потом он все же решил заговорить и сказал мне: «Знаете, хочу задать вам один вопрос. Русские кое-что сделали в музыке, в этом сомнений нет, а в живописи не очень много. Почему, как вы думаете? Вы как будто занимаетесь историей культуры — мне говорил Ника Набоков. Есть у вас объяснение?» Я не знал, что сказать, но я перед этим прочел сочинение Вирджинии Вульф о Тургеневе, где она говорит — по-моему, правильно, — что Тургенев природой как природой не интересуется, что все его замечательные описания природы относятся всегда к настроениям людей, о которых идет речь, соответствуют какому-то эмоциональному тону, что это просто элемент в общей психологической картине, а у французских писателей это действительно краски природы. Надо было быстро что-то ответить, и я это повторил — без ссылки на нее — и стал разворачивать эту тему. Русские, — сказал я, — это люди, у которых очень интенсивна внутренняя жизнь, а на Западе у людей этого меньше. А так как у них сильна жизнь внутренняя — то они не особенно интересуются внешней... Поэтому музыка, искусство «внутреннее» *par excellence*, у них получила больше развития, а в живописи, для которой нужно иметь сенсуальность — чего-то недостает: это обычно описание чего-то внеживописного, а не живопись сама по себе. — Стравинскому это объяснение понравилось, и потом мы очень подружились...

**«ОН НЕ СТОЛЬКО “МЫСЛИТЕЛЬ”,
СКОЛЬКО “РАЗМЫСЛИТЕЛЬ”...»**
БЕСЕДА С ИОСИФОМ БРОДСКИМ О СЭРЕ ИСАЙЕ БЕРЛИНЕ*

В дни, когда в Англии отмечался юбилей сэра Исаяи, в «New York Review of Books» появилась большая статья Иосифа Бродского «Исайя Берлин в восемьдесят лет». Мы позвонили Бродскому, который в этот момент находился в Стокгольме, и попросили его рассказать о его отношениях с сэром Исайей.

— Расскажите, пожалуйста, как Вы познакомились с сэром Исайей и каковы Ваши впечатления от Ваших дальнейших встреч и дружбы с этим замечательным человеком!

— Это произошло, я полагаю, в начале июля 1975 г., буквально через четыре дня после моего приезда в Лондон и практически через три недели после моего отъезда из СССР. Так сложились обстоятельства, что я остановился в доме замечательного английского поэта Стивена Спендера, который был другом Уинстона Одена, с которым я познакомился в Австрии, когда я там находился на пути из СССР в Штаты. Больше я в Лондоне никого не знал, но на четвертый день раздался телефонный звонок — это был Исайя Берлин, который просто пригласил меня в свой клуб «Атенеум». Я впервые услышал о его существовании от Анны Андреевны Ахматовой, где-то в начале шестидесятых годов, и тогда же в руки попала его книжка — его эссе о Толстом, которое, видимо, в переводе на русский должно бы называться «Лиса и дикобраз» или «Лиса и еж». Мне также попались «Четыре эссе о свободе», и эта книга тогда на меня произвела довольно сильное впечатление, я и сейчас ее иногда перечитываю. Итак, я пришел в этот клуб, одетый несколько диковатым отечественным образом, и на моем довольно скверном тогдашнем английском сказал портье, что у меня randevu с сэром Исайей Берлином. Портье на меня посмотрел и не поверил, но тем не менее пропустил.

* Русская мысль. 6 апреля 1990. № 3822. Литературное приложение. № 9.

А разговор с Берлином начался с его восклицания — мы пожали друг другу руки, и он сразу же начал: «Ну что она со мной сделала — Эней, Эней... ну какой я Эней!»

— *Это он о стихах Ахматовой!*

— Естественно, это все было связано с циклом «Шиповник цветет» и, в частности, со стихотворением, которое начинается... «Не пугайся, я еще похожей...». Так и начался разговор. Мы довольно долго говорили об Анне Андреевне, потом об английских поэтах, которых он очень хорошо знал, с которыми он просто учился в свое время в Оксфорде... в общем, это была такая смесь метафизики и сплетен, у которых, в общем-то, довольно много общего, общая структура. Разговор продолжался довольно долго, часа два или три... С тех пор, когда я приезжаю в Лондон, мы всегда видимся — первый человек, которому я звоню, это всегда Исая Берлин, и то же самое, когда он приезжает в Нью-Йорк... Это все довольно диковинно, учитывая разницу в возрасте — я не знаю, что получает от этого общения он, но я — чрезвычайно много. Это замечательный, интереснейший человек, с моей точки зрения, один из самых замечательных умов нашего времени. Для меня есть несколько таких замечательных людей, и именно в Англии, был такой лингвист Айер, философ Карл Поппер, и вот Исая Берлин...

— *А в чем, по-вашему, его непосредственный вклад в современную мысль? Вы ведь отзывались о нем как именно об одном из наиболее выдающихся мыслителей...*

— Я попробую это сформулировать. Это человек, который наиболее радикально отошел от платоновско-гегелевской линии в философии, и отошел не в сторону романтическую — имея в виду немецкий романтизм — или в сторону экзистенциализма: он отошел в сторону этической философии. Суть его взгляда на мир, суть его философских положений в конечном счете чрезвычайно проста. Имя ей — плюрализм, многообразие — он не столько «мыслитель», сколько «размыслитель», он по темпераменту, но и по выбору не позволяет себе свести свои взгляды в некую систему, потому что система имеет свойство навязывать себя, окостеневать. То, что у него есть, — это система взглядов, но не философская система. Суть ее и сводится к осознанию чрезвычайно разнообразия человеческих ситуаций и к идее равенства всех этих ситуаций, и равенства, если угодно, всех взглядов на мир, то есть, грубо говоря: ты прав, и я прав, и мы все правы, и нам нечего больше делить, нечего резать друг другу глотку и нападать друг на друга с кулаками. То есть всякий взгляд на мир и всякое отношение к миру — правомочны. Это демократический взгляд, доведенный до абсолюта. То есть, по Берлину, — нет нужды создавать некую единую, лучшую по замыслу систему, которой все должно быть подчинено, надо, наоборот, исходить именно из разнообразия всех возможных систем...

— *Спасибо, Иосиф. В контексте двадцатого века все это чрезвычайно существенно.*

— Это лишь предисловие к тому, что я хотел бы сказать.

ПАМЯТИ СЭРА ИСАИИ БЕРЛИНА*

5 ноября в Оксфорде скончался сэр Исая Берлин, философ и историк европейской мысли, которого многие склонны считать одним из самых блестящих людей его стремительно редющего поколения. Он родился в 1909 г. в Риге, где получил русское воспитание. 12-летним ребенком родители увезли его в Англию, ставшую его новой родиной и оценившую многообразие его талантов: здесь он получил звание оксфордского профессора, главы колледжа «All Souls'», с которым был связан всю жизнь, президента Британской академии. Монархия отозвалась на его заслуги, посвятив его в рыцари: во время войны сэр Исая был сотрудником британского посольства в Вашингтоне, и его знаменитые еженедельные политические обзоры принесли ему известность в английских политических кругах.

В 1946 г. он временно занимал пост первого секретаря британского посольства в Москве, где он познакомился с Пастернаком, а будучи в Ленинграде, встречался с Ахматовой, что, несомненно, не укрылось от недреманного ока властей. Ахматова считала, что именно эти визиты повлекли за собой знаменитое ждановское постановление, в котором она была всенародно предана «анафеме» и после которого ее десять лет не печатали.

Так или иначе, будучи втянут в мощный мифологизирующий универсум Ахматовой, Исая Берлин тоже приобрел черты человека-мифа — по крайней мере для русских ценителей ее творчества, в котором тот нашел прочное место, став «гостем из будущего» в «Поэме без героя». Десятилетием позже, когда Берлин снова приезжал в Россию, Ахматова уже не решилась с ним встретиться, но посвятила ему великолепный цикл стихотворений «Шиповник цветет», где он уподоблен Энею, покидающему Дидону, чтобы отплыть в Италию.

Вернувшись в Оксфорд по окончании войны, молодой профессор отошел от занятий философией в собственном смысле слова, сосредоточившись на ее истории и на том, что в русской традиции называют «жизнью идей». Его книга «Русские

* Русская мысль. 11 декабря 1997. № 4201.

мыслители» познакомила Запад с совершенно неизвестной в то время русской философией XIX в., с историей русской интеллигенции.

Но наибольшую известность получил его очерк о Толстом и Достоевском: он противопоставляет одного другому, прибегая к притче о лисице, которая знает множество разных вещей, и еже, который знает правду одну, но главную. Сам И. Берлин в своих интерпретациях тяготел к плюрализму, соответствующему, в его толковании, многообразию жизни и ее фундаментальной ценностной противоречивости. Он показывал, что некоторые ценности, оставаясь противоречивыми, тем не менее прекрасно уживаются друг с другом, но есть и иные, между собой не совместимые, как, например, равенство и абсолютная свобода — эта трагическая дихотомия имеет в истории человечества далекоидущие последствия.

Подобно Бэкону, боровшемуся с интеллектуальными «идолами» моделей сознания, сэр Исайя Берлин восставал против философского монизма — презумпции существования единого, снимающего все противоречия решения; под эту категорию подпадают, конечно, и социальные утопии, во имя которых приносились в нашем веке неслыханные жертвы. К числу других, наиболее пагубных моделей сознания сэр Исайя Берлин относит, с одной стороны, релятивизм — представление об относительности и взаимозаменяемости любых ценностей, с другой — детерминизм, исходящий из предопределенности исторических событий и отрицающий «роль личности в истории».

Бесконечно благожелательный и не менее отзывчивый (редкость для философа нового времени) к людям, нежели к идеям, сэр Исайя мог стать, например, объектом бесцеремонной эксплуатации со стороны К. К., своего русского знакомого, годами заставлявшего его платить за университетское обучение в Англии своего сына, к наукам явно не пригодного и так и не закончившего курса.

Обладая несравненным чувством юмора, сэр Исайя был знатоком ныне почти утраченного искусства «causerie». Он доводил до логического предела экзистенциальную сущность высказывания, реализуя ее потенции в беседе, незаметно мобилизирующей интеллектуальные и душевные ресурсы собеседника и открывающей путь в «широкое понимание». Он встречал за свою долгую жизнь очень, очень много людей и мог говорить о Набокове и Стравинском, которых видел 40 лет назад, точно так же, как о Бродском или Менухине, с которыми встречался вчера; казалось, что и со своими любимыми героями прошлого — Джамбаттистой Вико или Герценом — он знаком нисколько не хуже. Положением, которое он занимал в английском обществе, он напоминал прустовского Свана. К нему можно было применить слова Толстого о Стиве Облонском, который был в наилучших отношениях со столькими людьми — от швейцара до министра, — что если бы некоторые из них узнали, что у них есть общий знакомый, они бы невероятно удивились...

Восемь лет назад я впервые приехал к сэру Исаяе в Хедингтон-Хаус в пригороде Оксфорда, чтобы взять юбилейное интервью, которое потом передавалось по Русской службе Би-би-си и было напечатано в «РМ» № 3833. В последний раз я видел его в Лондоне прошлой зимой: сначала мы встретились в «Атенеуме»,

клубе, где он чаще всего назначал лондонские свидания, потом вместе поехали на вечер памяти Бродского в лондонском университете: поэт и философ относились друг к другу с бесконечной симпатией. Между этими двумя встречами было множество других. В том же «Атенеуме», в том же Хедингтоне, в его кабинете в «All Souls'», в Портофино в Италии. Но отчего-то мне особенно памятен концерт в Эвери Фишер-холле в честь 80-летия сэра Исая, состоявший только из произведений его любимого Моцарта в исполнении Дитриха Фишера-Дискау и Альфреда Бренделя (см. «РМ» № 3802). Сам юбиляр приехал в последнюю минуту, и я будто сейчас вижу, как он под руку с леди Айлин, неторопливо раскланиваясь со знакомыми, поднимается по лестнице... В антракте его обступили друзья; подошел и я, который с ним познакомился лишь недавно, и сэр Исайя, представив меня двум-трем старым приятелям, перешел к другой группе людей, также ожидавших его внимания, глуховатой своей скороговоркой не забыв перед этим наказать мне по-русски: «Разговаривайте!»

3. ВОКРУГ ИОСИФА БРОДСКОГО

ТРИ ПОЕЗДКИ В НОРЕНСКУЮ По записям того времени*

...После второго (13 марта) и окончательного суда Иосифа несколько дней продержали в отдельной камере при милиции. Окна там не было, вернее, оно было забито листом жести с пробитыми в нем дырочками — как для жука в коробке; зато родителям разрешили несколько свиданий, а один раз Жене Рейну — именно он, кажется, вынес оттуда цикл из четырех тюремных стихотворений под общим названием «Инструкция заключенному», мгновенно разошедшихся в списках. Подобный либерализм объяснялся, по-видимому, тем, что Бродский был приговорен не к лишению свободы, а к высылке по статье 209 УК РСФСР о тунеядстве. Что касается всеобщей трудовой повинности и тунеядства, Бродский в присущей ему манере утверждал, что в СССР надобно ставить памятники не мифическим героям революции, а памятники коню. На пятый день Иосифа в «стакане» (специальном отсеке для особо опасных преступников внутри «воронка», или «автозака-автозэка») перевезли в «Кресты». Тут уже не давали ни свиданий, ни передач, ни даже справок. Начальник тюрьмы, к которому пробились родители, посоветовал им ждать писем. С тюрьмой, правда, не уголовной, Иосиф уже был знаком: в начале 62-го года он был арестован по делу Шахматова и посидел в тюрьме при КГБ на Литейном.

Тут наступила полоса неизвестности. Мы не знали ни куда сослали Иосифа, ни где он находится. Почти каждый день я заходил к его родителям — новостей не было. В его «полуконнате» (тогда еще не отгороженной от комнаты родителей) царил полумрак — окно, почему-то затянутое полиэтиленовой пленкой, едва пропускало свет туманного петербургского дня. То, что там все оставалось как при нем — те же книги на полках, местами скрытые вертикально стоящими фотографиями и открытками (Роберт Фрост, напельбаумовская Ахматова, друзья), еще больше

* Иосиф Бродский в ссылке / Авт.-сост. Михаил Мильчик. СПб.: Perlov Design Centre, 2013. С. 73—99.

фотографий под стеклом на столе, где над ними царствовал воспетый в «Исааке и Аврааме» бронзовый подсвечник, — с каждым днем приобретало смысл все более зловещий: так бывает, когда с похорон возвращаются в дом без хозяина.

Объявился Иосиф в самом конце марта — начале апреля, позвонив по телефону с местной почты родителям, Рейнам, Эдику Блюмштейну, Ардовым в Москву. На мой вопрос — где же он, Мария Моисеевна, мать Иосифа, ответила: в какой-то «калоше». Калоша оказалась Коношей, районным центром на юге Архангельской области, местом ссылок со времен Ивана Грозного, а в советское время — лагерей (близлежащее Ерцево замечательно описано в очерке «Моя тюрьма» Е. М. Мелетинского, там же побывал историк Д. Н. Альшиц, прославившийся талантливой мистификацией — якобы найденной им Десятой главой «Евгения Онегина» и нашумевшей «оттепельной» пьесой «Опаснее врага», написанной совместно с Л. Л. Раковым, тоже бывшим лагерником, и поставленной Акимовым). Через Архангельскую пересыльную тюрьму, а до этого, кажется, Вологодскую, Иосиф попал в деревню Норенскую километрах в двадцати пяти от Коноши (по совпадению, название оказалось созвучным с девичьей фамилией Гали Рейн — Наринская). Александр Иванович, его отец, тут же к нему выехал. Вернулся он через несколько дней, и, хотя обладал замечательной способностью прямо не отвечать ни на один вопрос, хотя сам любил вести долгие разговоры, мы наконец что-то узнали об Иосифе. Тем временем Рейны получили длинное письмо, которое мы общими усилиями едва могли прочесть. Написано оно было на какой-то зеленой бумаге совершенно неразборчивым почерком, столь же трудно было понять и его содержание, похожее на описание ускользающих снов.

15 апреля я поехал к Иосифу — тайно от всех, кроме его родителей и Рейнов, от которых уезжал на вокзал, увозя с собой зажаренную Галей курицу, а Мария Моисеевна приготовила свои фирменные клопсы — нечто вроде больших тефтелей. Галю я попросил сообщить об отъезде моим родителям, а Нину Серман, с которой мы вместе учились, сказать в университете, что я заболел. В Коношу ночной архангельский поезд прибывал рано утром. Поскольку я был первый, кто туда отправился (за вычетом скупого на подробности Александра Ивановича), я не имел никакого представления о том, как добираться дальше. Не без труда я выяснил, что регулярного транспорта в Норенскую нет, что из-за весенней распутицы основная дорога будто бы закрыта, но надо идти «к поезду» и там ловить попутную машину.

Улицы в Коноше стояли горбом, вдоль них по канавам неслись грязные потоки талой воды. На «поезде» дежурил старик, удивительно безобразный, который пустил меня в свою избушку, где я долго ждал попутки. Ехал я в открытом кузове, груженном бочками и железом, и к концу пути совсем замерз. Из хилого мокрого леса машина выбралась на открытое пространство, впереди замаячили избы, промелькнула надпись на высоком столбе: деревня Норенская. Перед въездом в деревню мужики чинили дорогу, вот с ними колотит тяжелым ломом Иосиф, вот он бросил работу и смотрит — кто это там едет с бочками? — нет, это не Иосиф,

а мы уже в деревне, и настоящий Иосиф, в сапогах, в том самом зеленом свитере, в котором он был, когда нас вместе фотографировал в его полукомнате Александр Иванович, — настоящий Иосиф, с обветренным лицом в веснушках, кидается к грузовику, помогает сойти, обнимает, ведет в огромную, из посеревших толстых бревен избу, чья крыша уходит в мокрые небеса. На Севере избы высокие (делится он благоприобретенными познаниями), потому что на первом, холодном этаже не живут. Наверх, где он снял комнату у одинокой бабы, живущей с сыном-школьником, ведет крутая лестница, но комната дому не под стать: маленькая, узкая, стены из некрашенных тонких досок, дверь на одной петле. Зашла поздороваться хозяйка — словно с портрета Модильяни, пошутили, что сын мучает Иосифа арифметическими задачами. Мы и вдвоем так и не смогли решить задачу о двух грузовиках, едущих из пункта А в пункт Б и наоборот, что нашло отражение в стихотворении «Для школьного возраста»: «Смятенье, исходящее от А, надежда, исходящая от Б».

Увидев, что я промерз, Иосиф уложил меня на свою кровать, потеплее укутал, а ноги заставил сунуть в рукава ватника («взять ноги в руки»). Откуда-то раздобыл водки, и когда я немного согрелся, мы стали выпивать и закусывать. Тут пошли стихи: «Песни счастливой зимы» (то есть предыдущей зимы), посвященные Марине Басмановой и составившие целый сборник, — некоторые из них я слышал впервые (и посвящение к сборнику, и сами стихи в плохом Собрании сочинений печатаются разрозненно); «Прощальную оду», сочиненную незадолго до ареста в Москве после их разрыва, с ее «птичьим пением» в последней строфе; начатое в Норенской и оставшееся недописанным длинное (в стиле, который сам Иосиф называл «Old Joseph») стихотворение «Пришла зима, и все, кто смог лететь...», со сценой, где поезд, мчащийся сквозь снежную бурю, врывается в здание станционного буфета: эту сцену Иосиф со свойственной ему скромностью назвал высшим выражением кубизма.

Стихи сменялись рассказами о тюремной эпопее, в том числе о психушке «на берегу реки на букву “пэ”» (на Пряжке) из позднейшего стихотворения, где он по постановлению первого суда проходил психиатрическую экспертизу на пригодность к принудительным работам на поселении (и это еще до слушания дела и до приговора и к высылке, и к таковым работам — любопытный юридический казус, торжество презумпции виновности: а пригоден ли подсудимый к работам, к которым нам приказано его приговорить? если же нет, то **Behad him!**). На самом же деле это была, по-видимому, репетиция одного из вариантов наказания — психиатрической лечебницей, которую, со специально придуманным и только в Советском Союзе существовавшим диагнозом — вялотекущая шизофрения — прошли, например, художник Михаил Шемякин, поэт Наталья Горбаневская, диссидент и писатель Владимир Буковский. Впоследствии я встречался с врачом районного диспансера, с которым у нас были общие знакомые. Он рассказал мне, что накануне суда его в панике вызвала судья Савельева, требуя от него гарантии, что Бродский выдержит судебное заседание. Такой немислимой гарантии не мог

бы дать ни один здравомыслящий врач, этот же доктор, к тому же сочувствовавший Бродскому, разумеется, никаких гарантий давать не стал, что стоило ему больших неприятностей. Закончил Иосиф свои рассказы примечательной фразой: «Ну, а дальше всё наоборот и всё такое».

Вечером мы читали Джона Донна — я захватил с собой сборник английских метафизических поэтов (Penguin Books), который, уезжая, ему оставил. Английского языка, тем более поэтического языка XVII века, Иосиф тогда почти не знал, но обладал какой-то замечательной способностью улавливать смысл текста «из воздуха».

Спал я в его комнатке на лавке, укрывшись его пальто. Наутро «сельскохозяйственного рабочего Бродского» погнали на работу — строить дом («дом, который построил Джек»). Вернулся он довольно скоро — вообще работой его не перегружали. Перекусив, мы пошли погулять, ходили звонить на почту, где Иосифу вручили телеграмму: на следующее утро из Москвы прибывает Юлия Живова — редактор Гослитиздата, поддерживавшая хорошие отношения с Ахматовой и ее окружением и предлагавшая дружественным поэтам переводы, необходимые для заработка. Встречать Юлию его не отпустили, заменить его предстояло мне. Чтобы подготовить меня к встрече (я с Юлей тогда еще не был знаком, хотя знал ее брата Витю, ставшего известным лингвистом), Иосиф нарисовал ее портретик, как я на завтра убедился, очень похожий.

В тот вечер к хозяйке пришли мужики, стали выпивать и играть в домино. Через тонкую стенку мы слышали оглушительный стук костей и громкие разговоры. Иосиф лежал на своей кровати, и спустя немного времени я с удивлением заметил, что, несмотря на грохот, он уснул.

Встали мы рано и стали ждать попутку (дорога через Норенскую доходит до старинного города Вельска). Мы молча сидели рядом, он рисовал картинки-автопортреты, которые мне подарил, одну — тюремную, с кошкой-Мариной («Вот киса»), издали наблюдающей за Иосифом и его охранником, за эками на прогулке и солдатом на часах, со строфой:

пенье котов ученых
в грамматике распорядков
математика заключенных
в проволочных тетрадках.

Другая состоит из двух половинок: на одной он, одной рукой держа лиру, другой, держащей розу, обнимает возлюбленную, а в правой части листа изобразил себя за письменным столом, оба портрета — на фоне деревенского пейзажа. Подарил и стихи, но взять их я не успел: раздался стрекот мотора, я выбежал, чтобы остановить машину, Иосиф следом вынес мой багаж, мы обнялись — Fare thee well.

Из вагона выгрузилась Юлия с невероятной величины рюкзаком, набитым — Москва постаралась — пищевыми продуктами для Иосифа. (Много позже о «путеше-

ствии в Армению», где Иосиф был гостем академика Алиханяна, он рассказывал так: «Мне дали две машины. В одной ездил я, в другой — моя еда»). Вести к «переезду» Юлю с ее рюкзаком не пришлось — меня обучили, что попутку нужно начинать искать около станции. Таковая попалась сразу. Шофер, видя, что Юля, дама не балетная, одной ногой стоя на колесе, другую никак не может перекинуть через борт, стал кричать: «Ж. поднимай!», и «никакой неловкости не произошло».

Вернуться в Ленинград я решил через Москву, чтобы попытаться что-то сделать для Иосифа. Многие и без того занимались его делом, но я подумал, что впечатления очевидца могут что-то добавить. Поезд уходил вечером, я почти весь день ходил по мрачному поселку, вспоминая услышанные стихи, более же всего «Песни счастливой зимы» с их Посвящением:

чтоб вспоминать на ходу
звуков их глухоту.

Погода стала еще мокрее, вешние воды в канавах мчались еще быстрее.

В Москве я позвонил Ардовым, у которых жила Ахматова. Она попросила приехать. Когда я вошел, Анна Андреевна провожала предыдущего посетителя — Томаса Венцлова, который впоследствии был очень дружен с Иосифом. Проводив, она провела меня в гостиную, где сидели хозяева, и заметила: «Осип говорил, что главное — не перестать улыбаться за минуту до того, как посетитель окажется за дверью». До этого я видел ее всего один раз на даче в Комарове и очень робел. В длинном сиреневом пеньюаре она была необыкновенно красива. Потом она провела меня в свою комнату (где я впоследствии, подружившись с Ардовыми, много раз останавливался). От смущения я стал что-то говорить о мертвой северной весне. «Жаловаться на погоду — стыдитесь!» — прервала она меня: с самого начала встреча была омрачена недоразумением, которое выяснилось лишь позже, когда Ардовы меня упрекнули — зачем я сказал Ахматовой, что Иосиф говорит о самоубийстве, — на самом же деле она что-то не расслышала. Она показала мне стихотворения «Садовник в ватнике, как дрозд...» и, кажется, «Обоз», которые Иосиф перед отъездом из Москвы в Ленинград, где был арестован, вписал в ее тетрадь с книжной обложкой «Тысячи и одной ночи», и долго читала «Прощальную оду», которая была у меня с собой (— «Божественный поэт!»). Надо пояснить, что я, девятнадцатилетний юноша, как полагается, с трагическим мироощущением, не мог тогда понимать, что Ахматова, любившая Иосифа и высоко ценившая его как поэта, делавшая всё, что возможно, чтобы ему помочь, смотрела на его дело несколько другими глазами. Она, пережившая все, что мог пережить поэт и человек в годы террора — гибель близких, аресты и заключение сына, постановление, — как-то заметила, что его дело — это бой бабочек. Ей же принадлежит фраза: «Наш рыжий словно кого-то нанял, чтобы ему делали судьбу поэта». Впоследствии, в эмиграции, Иосифу абсолютно претил образ жертвы режима, и он не только отказывался говорить о своих лишениях, но и заявлял, что ссылка была лучшим временем в его жизни.

Я считал за благо посетить С. Я. Маршака, с которым познакомился в Ялте, где он принимал своего друга — лейбориста Теда Хьюза; как и К. И. Чуковский, Самуил Яковлевич подписал направленное в суд письмо в защиту Иосифа. (Это не мешало общественному обвинителю заявить в суде, что «Бродского защищают прощельги, тунеядцы, мокрицы и жучки» — особенно забавны метафоры энтомологические). Во время нашей встречи он сказал лишь, что больше ничего сделать не может и хотел бы только спокойно умереть, не запятнав себя: он все видит как сквозь пелену (у него катаракта), и такая же на душе пелена. Он умер через два с половиной месяца. Копелевы же, которых я тоже видел в Москве, Иосифа знали мало, и их больше интересовало «дело интеллигенции» в целом.

Вернувшись в Ленинград, я по просьбе Иосифа встречался с Мариной Басмановой. Хотя мы с ней были знакомы с прошлой зимы, назначить с ней свидание было очень трудно — телефона у нее не было, а родители всегда отвечали, что ее нет дома, и в дом войти не приглашали, так что записку приходилось писать на лестнице. В ответ Марина звонила и назначала свидание, обычно на почтамте. Поскольку связываться с ней из Норенской было еще труднее, на протяжении полутора лет ссылки (и не только) Иосиф нередко давал мне к ней поручения. Кроме того, он просил пойти к его другу Гарику Гинзбургу-Воскову, что я и сделал в один из первых же дней по возвращении. Он, как оказалось, жил от меня в двух шагах: я на Марсовом поле, он в Аптекарском переулке, в доме XVIII века, где была первая в Петербурге аптека. Мы стали часто видеться, а спустя два месяца поехали в горы на Тянь-Шань (Гарик был дипломированным альпинистом), а еще через два года прошли достаточно трудный Безенгийский перевал на Кавказе.

В июне Иосиф на три дня приезжал в отпуск, но записей об этом приезде, как и о следующем, на Новый год, у меня не сохранилось. Почти все его отпуска совпадали с приездами или отъездами Ахматовой. В июне 64-го мы вместе встречали Ахматову, приехавшую из Москвы, а под Новый год также ее встречали по возвращении из Италии, где ей была вручена литературная премия «Этна-Гаормина». А в начале октября следующего года мы с уже свободным Иосифом и с Женей Рейном в последний раз провожали ее в Москву, откуда она уже не вернулась.

К тому времени у меня подобралось, по-видимому, самое полное собрание стихов Иосифа, которое я постоянно дополнял и по текстам, которые давал он сам, и по тем, которые были у друзей. После отъезда Иосифа в Америку его положил в основу уже своего собрания Володя Марамзин, существенно его пополнивший и по оставшимся рукописям, и обойдя практически всех знакомых Иосифа. После его ареста и эмиграции, после моего собственного ареста, сопровождавшегося несколькими обысками, на даче моих родителей, как ни странно, сохранился полный экземпляр этого последнего собрания. По возвращении моем из лагерей его попросили скопировать два молодых человека (один из них — Э. Безносков), в результате чего оно без моего ведома попало в руки Г. Комарова, который стал его издавать. Для характеристики его как издателя достаточно привести его параграф (вслед за Иосифом) известной фразы министра пропаганды Третьего рейха:

«Когда я слышу слово “филология”, я хватаюсь за пистолет» — отсюда и качество издания (за вычетом последних томов, которые помогал делать В. Куллэ).

В следующий раз я собрался в Норенскую в самом конце января следующего, 1965 года. Деньги на закупку провизии дала Ахматова. К этому времени Иосиф переехал в дом, принадлежащий родственникам прежней хозяйки (все они — Пестеревы), где снимал сравнительно большую комнату в пристройке, светлую, многооконную, но довольно холодную — хозяин, опасаясь, что в трубе загорится сажа, много топить не разрешал. Стены были оклеены газетами, и на потолке какой-то пропагандный лозунг, призывавший к победе коммунизма, соседствовал с осуждающим «отдельные недостатки» — «Куда кривая вывезет». На столике у окна — старинная фарфоровая чернильница (подарок Ахматовой), подсвечники со свечами. К этому времени у Иосифа завелась пишущая машинка «Колибри» (присланная Фридой Вигдоровой — подарок ей ее дочерей), с которой он впоследствии уехал в эмиграцию, портативный же радиоприемник, по которому мы слушали Русскую службу Би-би-си, и немало книг, в том числе прекрасные издания английской поэзии. Читать их ему было еще трудно, и одна из шуток состояла в том, что время от времени он подходил к полке и снимал один из массивных томов со словами: ну, что пишет Харт Крейн? (один из труднейших американских поэтов прошлого века, чью поэзию Иосиф сравнивал с Цветаевской). Я помогал Иосифу разбирать стихи Джона Донна, которого он хотел переводить. У него, как ни странно, не было англо-русского словаря, а был лишь колоссальный толковый Webster, и нас поставили в затруднение слова *roog aspen wretch* в донновском стихотворении *The Apparition*, где **бывшей возлюбленной, убившей поэта своим презрением**, является его призрак, при виде которого «негодница задрожит, как осина (*aspen*)». **Ботанических познаний ни у Иосифа, ни у меня не хватило, и в его переводе так и осталась строка, где слово переведено по созвучию:**

Тогда, о бедный Аспид мой, бледна,
В серебряном поту, совсем одна,
Ты не уступишь в призрачности мне.

По возвращении в Ленинград я послал Иосифу большой англо-русский словарь.

Впоследствии по рекомендации В. М. Жирмунского «Литературные памятники» заключили с Иосифом договор на том переводов поэтов английской метафизической школы: Донна, Герберта, Крэшо и Возна, чья поэтика была ему, несомненно, близка. Я сделал для Иосифа выбор текстов, помогал ему в них разобраться, а также написал заметки о каждом из четырех поэтов, которые чуть не попали в пресловутое Собрание его сочинений под его именем. Однако Иосиф успел перевести лишь несколько стихотворений Джона Донна, договор периодически пролонгировался, и на том дело кончилось. Когда Иосиф эмигрировал, он, приехав в Лондон, сразу же отправился посетить могилу Донна в соборе Св. Павла.

Незадолго до моего январского приезда в Норенскую умер Элиот, и Иосиф встретил меня стихотворением его памяти, написанным по модели трехчастной эпиграфии Одена — Йитсу. Оставаясь в полной мере русским поэтом, Иосиф все глубже погружался в ткань английской поэзии и проникался ее поэтикой. Целый ряд стихотворений, написанных им за лето и осень, уже попали в Ленинград, с другими я знакомился впервые. Таковы несомненные шедевры — «Малиновка», «Ломтик медового месяца», «С грустью и с нежностью» (стихи, из которых выросла поэма «Гобунов и Горчаков»), «Дерева в моем окне...» (открывается парафразой фростовского «Tree at my window, window tree...»), любимые мною «Псковский реестр» (название — позднейшее) и «Румянцевой победам», и два стихотворения крупной формы: «Чаша со змейкой» и «*Einem Alten Architekten in Rom*» (название, переведенное на немецкий и в соответствии с темой переименованное, взято у Уоллеса Стивенса: «To an Old Philosopher in Rome»). А обращение «Эвтерпа, ты?» из «Новых стансов к Августе» я сделал заглавием своей недавней книги. Иосиф делал на своих стихах и рисунках, которые во множестве раздаривал, шуточные английские дедикации, а я в качестве посвящений на книгах, которые посылал ему, когда кто-нибудь к нему ехал, сочинял на том же языке целые стихотворения. По возвращении в Ленинград, на нью-йоркском издании своих стихов, о котором ниже, Иосиф сделал довольно неуклюжую надпись: *First book to first man*, — имея в виду, что он впервые надписывает свою первую книгу. А не зная французского, он примерно в то же время сочинил прелестное двустушие, оказавшееся пророческим (хотя аграмматичная рифма и соответственно метрика по законам французской версификации — неправильные):

— Prix Nobel?
— Oui, ma belle.

Непосредственный же повод к моей январской поездке как раз был связан с зарубежными публикациями. За освобождение Иосифа из ссылки боролись многие люди, прежде всего Фрида Вигдорова, чья запись «суда над Бродским» быстро приобрела мировую известность (выдержки из нее первой напечатала парижская «Русская мысль», полный текст — «Воздушные пути» в Нью-Йорке, а английский перевод перепечатал из журнала «The New Leader» в своем «Encounter'e» Стивен Спендер, с которым Бродский в эмиграции был дружен), и многие другие (в Ленинграде — Н. И. Грудинина). Ожидался пересмотр дела в Верховном суде, для которого, усилиями этих людей, собирались отзывы выдающихся деятелей культуры об Иосифе, и в конце концов вопрос стал сводиться к противостоянию нескольких высокопоставленных партийных и судебных чиновников, ленинградских и московских. Всю зиму дело Бродского находилось у председателя Верховного суда РСФСР Смирнова, который постоянно отвечал, что оно будет рассмотрено через два-три дня, но с места оно не сдвигалось. В одном из писем из деревни Иосиф, великий конспиратор, писал: «Думаю, что дело в человеке, чье имя состоит из семи частей» — имея в виду тогдашнего председателя КГБ Семичастного. Тем временем стало известно, что в периодически издававшемся в Нью-Йорке альманахе «Воздушные пути»

готовится публикация стихов Бродского. Появление стихов поэта в одном из эмигрантских изданий, за которыми зорко следили органы, могло повредить пересмотру дела, и возник план попросить Иосифа написать письмо Роману Гринбергу, издателю альманаха, с просьбой его стихов пока не печатать. Бродский, принимавший близко к сердцу болезнь Фриды Вигдоровой, к тому времени заболевшей раком (он считал, что причиной болезни могли быть ее непрерывные усилия, связанные с его освобождением, и столь же непрерывные огорчения из-за препятствий к этому), такое письмо написал. Копия, сделанная на случай, если письмо не дойдет до адресата (по возвращении в Ленинград я передал его американскому стажеру Биллу Чалсма, с которым все дружили, а тот его отправил дипломатической почтой), у меня, как ни странно, после нескольких обысков сохранилась:

2 февраля 1965

Уважаемый господин Гринберг,

будучи весьма тронут интересом, проявленным Вашим альманахом к моему творчеству, я, тем не менее, категорически возражаю против какой бы то ни было публикации моих произведений в настоящее время.

Делаю это по многим причинам. Главные среди них:

1) Отсутствие всякой гарантии того, что в Ваших руках находятся подлинно мои произведения, не говоря уже о возможных неточностях в тексте, которые я не в состоянии исправить.

2) Явная несвоевременность любой публикации моих вещей в настоящее время на Западе.

Кроме того, как я предполагаю, в Вашем распоряжении находятся произведения известной давности, появление которых в печати во всех смыслах представляется мне нелепостью.

Надеюсь, что Вы отнесетесь к моему письму с должным вниманием.

С уважением,

И. Бродский

По рассказам, письмо из архангельской ссылки произвело на Гринберга впечатление, как если бы оно пришло с того света. Оно датировано 2 февраля, а позже в том же месяце вышел упомянутый том — «Стихотворения и поэмы», 1965, выпущенный Борисом Филипповым в издательстве с уклончивым названием «Inter-Language Literary Associates» (**все знали, что оно финансируется ЦРУ, а чтобы «обезопасить» автора, на титульном листе обычно значилось, что издание выходит без его ведома и согласия**), и просьба к Гринбергу тем самым потеряла актуальность. В этой книге, печатавшейся по «бродячим спискам», немало и «произведений известной давности», и «неточностей в тексте», которые автор был «не в состоянии исправить». Самая смешная опечатка — в поэме «Шествие» (которую писательница Вера Кетлинская, когда шла травля Иосифа, называла «поэмой “Бегство”»): «я с весом своим ни за что не борюсь» — вместо «с веком».

В этот приезд Иосиф много рассказывал о своей «предыстории», о множестве работ, которые он сменил, о знаменитом деле Шахматова. Тридцать лет спустя,

во время наших лондонских встреч, я попросил его к этим темам вернуться, записал эти разговоры на пленку и не так давно их опубликовал.

Третья моя поездка к Иосифу состоялась приблизительно через месяц после первой. Она была самой долгой, но ездили мы вместе с «бывшим Анатолием Найманом», и вспоминать о ней мне сегодня не хочется. Часть времени Иосиф отсутствовал — его как самого образованного в деревне послали в Коношу на семинар по ГРОБ, так назывались какие-то совершенно формальные, но обязательные для всех учреждений учения по защите в случае атомной войны и прочих неприятностей.

Вскоре распространились слухи о том, что ссыльных из Коноши и окружающих мест переводят дальше на Север, в Нарьян-Мар, к ненцам, но в конечном счете переселение не состоялось.

В конце апреля Иосиф снова приехал в отпуск.

Летом того же года я совершил путешествие по Северному морскому пути, от Архангельска до Владивостока. Часть пути я проделал на полуледоколе «Индигирка», который тремя годами раньше вез советские ракеты на Кубу и явился причиной Карибского кризиса, едва не вызвавшего ядерную войну (от всего этого осталась замечательная фраза Хрущева: *во-первых, мы ракет на Кубе не размещали, во-вторых, мы их оттуда уже увезли*). Кстати, несмотря на то, что Иосиф пострадал именно в хрущевские времена, к самому Хрущеву он относился с симпатией — за его своеобразную манеру себя вести, но прежде всего за то, что тот выпустил на свободу сталинских узников. Возле острова Диксон вертолет сбросил на палубу мешок с почтой, в котором были письма из дому и от друзей, в том числе от Иосифа и от Жени Рейна со стихами, где были строчки:

... а Вы из общества уродского
где так пустует место Бродского,
туда уплыли, где...

Другой друг-стихотворец писал:

Вы плывете на Диксон,
волны делают книксен...

Возможно, что мотивы затертого льдами корабля в написанном именно в это время стихотворении Бродского «Письмо в бутылке» (*Entertainment for Mary*) связаны с этим моим ледовым походом. В связи же с некоторыми эпизодами того же похода не могу отказать себе в удовольствии привести слова Ахматовой, говорившей, что «такие истории случаются только с Мишей Мейлахом». Тут же упомяну, что как пожелание счастливого пути (даже если поездка была на поезде или самолётом) Иосиф употреблял фразу: *Семь футов под килем!*

В начале сентября, когда я прилетел в Москву, было уже известно, что приговор пересмотрен и Иосифа, снова приезжавшего ненадолго в отпуск, скоро освободят. Вскоре он выехал в Москву, а в начале октября, в сырой октябрьский день, мы его встречали на перроне Московского вокзала.

Все время ссылки мы с Иосифом состояли в довольно интенсивной переписке. Позже, когда у меня начались неприятности, закончившиеся арестом, я отдал его письма — их было десятка два — на хранение одному из своих друзей, который казался мне менее уязвимым, и с тех пор больше их не видел — по поводу их судьбы мне говорилось нечто невнятное. Впрочем, когда Ахматова, после ареста Пунина, попросила знакомых сохранить письма Пастернака, те, когда она захотела получить их обратно, ответили отказом, объявив, что раз они с риском для себя сохраняли их в плохие годы, то теперь они принадлежат им по праву. Стоит ли говорить, что знакомые тем самым перешли в разряд незнакомых.

О времени, проведенном в Норенской, откуда Иосиф рвался в Ленинград, он впоследствии вспоминал как о лучшем периоде своей жизни. Хотя, несмотря на молодость, он обладал уже достаточно большим жизненным опытом и умом, позволявшим этот опыт осмыслить, он впервые оказался погружен (и надолго) в деревенскую жизнь, хоть и вырождавшуюся. Его, например, поражало, что на фоне распада, воровства и пьянства крестьяне, когда шли посевная или покос, по собственной воле работали от зари до зари, и это считалось нормой. В Норенской он написал стихотворение «В деревне Бог живет не по углам», а по возвращении оттуда — стихотворение «Народ», отнюдь не конъюнктурное, со строками:

Мой народ, не склонивший своей головы,
Мой народ, сохранивший повадку травы:
В смертный час зажимающий зерна в горсти,
Сохранивший способность на северном камне расти.

и

Припадаю к народу. Припадаю к великой реке.
Пью великую речь, растворяюсь в её языке...

В самой же Норенской он написал множество стихотворений, в которых «метафизичность», намечавшаяся в его стихах предшествующих двух лет, оформилась окончательно (не могу, однако, согласиться с утверждением, что Бродский, сочинивший, например, еще в 1962 г. «Загадку ангелу», из Норенской вернулся «другим поэтом»). В следующем же, 1966 г. он написал всего лишь дюжину произведений (два из которых носят название «Неоконченный отрывок»); однако среди них — поразительные «Сначала в бездну свалился стул...» и «Сумев отгородиться от людей...»; кстати, в «Собрании» стихотворение «Сумерки. Снег. Тишина...» печатается со словами «Аполлон вернулся на Демос» — вот она, филология с пистолетом или, парафразируя Мандельштама, грамотеющее с наганами племя, на этот раз бродсковедов: что Демос, что Делос — всё равно). Немногим больше написано Бродским в 1967 г., отмеченном, однако, одной из наиболее значительных своих вещей — поэмой «Горбунов и Горчаков»...

ИЗ РАЗГОВОРОВ С ИОСИФОМ БРОДСКИМ

«ЖИЗНЬ ТОГДА НОСИЛА ПРИБЛИЗИТЕЛЬНЫЙ И ТАКОЙ СРЕДНЕИНТУИТИВНЫЙ ХАРАКТЕР...»*

Сорок лет назад, когда зимой 65-го г. я приехал к Бродскому в деревушку Архангельской области, куда он был сослан «за тунеядство», он мне прочитал только что написанные стихи на смерть Элиота: «Он умер в январе, в начале года...» А спустя 30 лет, в тот же зимний месяц, умер он сам — я до сих пор помню окутанную морозным туманом маленькую железнодорожную станцию на юге Франции, откуда, ожидая пересадки, я позвонил в Россию знакомым, от которых услышал горестную весть.

После эмиграции Бродского в Америку мы не виделись семнадцать лет. За эти годы произошло множество всевозможных событий, например я, в качестве политического заключенного, посидел в тюрьме, а он получил Нобелевскую премию. В первую же свою поездку на Запад в 1989 г. я позвонил ему из Голландии от общих друзей, чтобы поздравить с днем рождения, и он сразу назначил мне свидание в Лондоне, где мы, как и в последующие наши встречи в этом городе, довольно много времени проводили вместе, но в тот раз это он показал мне британскую столицу; помнится, когда мы дошли до Трафальгарской площади, он, по праву старшего, отправил меня в Национальную галерею, а сам, будучи «сердечником» и утомленный долгой прогулкой, отправился отдыхать.

В одну из наших последующих лондонских встреч я предложил ему записать разговор на пленку. Он сначала отнекивался, потом согласился, и было заметно, что говорить о старых годах ему явно интересно, и мне кажется, не только я, но и он с сожалением прервали разговор, когда вошла Мария и сказала, что хочет идти с ним гулять... В этом разговоре Иосиф, с присущей ему суггестивностью проникновения — в данном случае в толщу советского быта (замечательным поэтическим примером той же суггестивности может служить его «Представление»), и со своим

* «Чернеть на белом, откуда белое есть...». Антиномии Иосифа Бродского. Сборник статей. Томск: PaRt.com, 2006. С. 7—17.

замечательным юмором, рассказывал о своей «предыстории» — о годах отрочества, о юности, об арестах, о так называемом самолетном деле.

— *Мне хотелось бы поговорить с Вами о вещах, которые мы обсуждали в давние шестидесятые годы, когда Вы жили зимой в Комарове или когда я Вас навещал в деревне Норенской. Речь шла о том, что жизнь пытается всех нас втискивать в какие-то готовые формы, будь то модели сознания или жизненные структуры. А Вы всегда были ориентированы на то, чтобы из этого выбиваться и эти модели ломать. Соответственно, на бытовом уровне это должно было вести к большому количеству различных...*

— неприятностей...

— *и конфликтных ситуаций, к разным необычным казусам. Возвращаясь к «древним временам» — в Советском Союзе, например, всем полагалось работать, вернее, где-то служить...*

— Это правда...

— *по случаю чего Вы, помнится, предложили вместо памятников вождям ставить памятники коню. И помнится, бывали забавные ситуации, связанные с тем, как Вы, поступив на какую-нибудь работу, тут же пытались от нее избавиться. Я помню Ваши рассказы о каких-то лодках, на которых Вы отплывали с каких-то островов...*

— Правда, было такое. Это, наверное, замечательная тема — ведь в свое время со всем этим связаны были довольно сильные переживания. Но начать надо с того, что никакой идеей, которая была бы связана с ломкой стандартов, мои поступки тогда не регулировались, подобной программы как таковой у меня не было. Но очевидно по крайней мере одно — в возрасте лет пятнадцати меня стала пугать перспектива движения по рельсам, то есть буквально: средняя школа — высшее учебное заведение — и т. д. Классе в седьмом или восьмом (не говоря уже о более позднем времени), когда все молодые люди вокруг разговаривали о том, в какой институт они поступят и кем оттуда выйдут, меня всегда охватывало сильное недоумение, смешанное даже с некоторым ужасом, потому что я уже тогда понимал, что через пять лет я буду хотеть чего-то совершенно другого, и всё это меня очень сильно озадачивало. Установку, о которой Вы говорите, я осознал позже, но и тогда, когда она во мне только зрела, жизнь моя уже стала принимать довольно диковинный характер. Например, в пятнадцать лет я сбежал из школы — просто потому, что она мне очень надоела и мне было интереснее читать книжки. Но это ни в коей мере не является свидетельством какого-то уникального предрасположения к чему бы то ни было — о стихотворстве я вообще тогда не помышлял. В седьмом или восьмом классе я просто приходил в школу с двумя или тремя книжками, которые читал на уроках. Очень хорошо помню, например, роман Джеймса Олдриджа «Дипломат», довольно большой том, которым я в восьмом классе зачитывался. И не потому, что он «про иностранную жизнь», а... уже и не знаю, с чем это связано — по крайней мере, то, что там описывалось, не очень совпадало с тем, что происходило вокруг, и это было интересно.

Итак, в пятнадцать лет я сбежал из школы и пошел работать на завод. Это и был, думаю, тот момент, когда я «сошел с рельс». Чтò, так или иначе, до известной степени продолжалось и дальше. Вообще же отвечать на подобные вопросы, заниматься такой ретроспекцией довольно трудно — по той простой причине, что я уже, действительно, ничего из этого толком не помню, хотя что-то все-таки вспоминается... Детали восстанавливать сложно — свою ведь жизнь знаешь гораздо хуже, чем, скажем, историю Древней Греции!

Устраиваться на работу пришлось потому, что необходимо было на что-то существовать. Первый год я проработал на заводе фрезеровщиком, что было даже интересно и увлекательно, так как, во-первых, вокруг был настоящий стоцентный рабочий класс, а кроме того, там было живо то, что называется «справедливостью — несправедливостью». Помню, я изобрел какое-то замечательное приспособление. Это называлось рационализацией труда и весьма поощрялось. Я пришел с моим рацпредложением куда полагалось, и надо мной очень жестоко посмеялись. Вышел я оттуда, чуть не плача... понял, что мое рацпредложение псу под хвост, что оно никому не нужно... Потом я около двух или трех месяцев работал в морге Областной больницы. Туда я пошел потому, что возымел такую нормальную еврейскую мечту: стать врачом, точнее, нейрохирургом. И вообще, мне нравился белый халат, мне казалось, что в нем я выгляжу не как санитар, а как совершенно полноправный доктор. Сие, разумеется, было довольно комично. К тому же морг располагался прямо под стеной Крестов, и через эту стену заключенные во время прогулок перебрасывали записочки, а я их пытался переправить по адресам. А потом была масса всяких других работ, профессий, диковинных занятий...

— *Тоже достаточно экзотических?*

— Ну, может, и достаточно экзотических... Ведь быть помощником прозектора — это уже достаточно экзотично. Но я ушел оттуда, потому что тем летом (это, по-моему, был 55-й или 56-й год) у отца был инфаркт. Он выписался из больницы и, узнав, где я зарабатываю себе на жизнь, немедленно потребовал, чтобы я оттуда свалил. Да мне и самому это уже изрядно надоело. Там были еще и другие обстоятельства, довольно кошмарные, которые я мог бы описать, но боюсь, что получится такой Алексей Максимович Горький с «Моими университетами». Потом начались геологические экспедиции, куда можно было уехать на лето и заработать достаточно, чтобы некоторое время прожить. Но примерно к декабрю деньги кончались, и надо было искать новые места трудоустройства. Я был фотографом в газете, фотографом в Ортопедическом институте, который располагался в совершенно замечательном месте — около Петропавловской крепости...

— *Там, где на фасаде «Богоматерь с младенцем» Петрова-Водкина?*

— Да, в Институте травматологии. Там я проработал довольно долго — и не потому, что работа была интересная — там масса всяческих уродов с вывихами... — меня более привлекали медсестры и врачихи. А потом... потом были работы самые разнообразные: где-то кочегаром, в каких-то банях... всего уже не упомяну.

— *А помните, — поскольку не существовало «уборщиков», у Гарика Гинзбурга-Воскова, который тоже сменил множество мест работы, в трудовой книжке было записано, что он работал «уборщицей»?*

— Во всяком случае, к этому самому злосчастному 64-му году, когда меня взяли за шиворот и посадили под замок (это было в третий раз, но на этот раз всерьез, и я получил свои пять лет), из трудовой книжки выяснилось, что за предыдущие пять лет я сменил чуть ли не шестнадцать мест работы.

И тем не менее все это, повторяю, ни в коем случае не было связано с «ломкой стандартов». Мне тогда очень хотелось учиться и получить высшее образование. Но для этого у меня не было абсолютно никаких оснований, по той простой причине, что «мы сбежамши» из восьмого класса. Однажды летом я пытался сдать экстерном экзамены за десятилетку, но из этого ничего не вышло. Просто потому, что, когда я пришел на экзамены, выяснилось вдруг, что надо сдавать еще и астрономию, а уж ее я точно не знал. Жизнь тогда носила весьма и весьма приблизительный и такой среднеинтуитивный характер. Помню, как я разгуливал по другой стороне Невы, глядя на эти самые Коллегии, и не то чтобы, скажем, обливался слезами, но так, облизывался...

— *Помните — когда мы с нашим общим приятелем навещали Вас в Норенской, Вы устроили чудное представление: оба вы, ставшие к этому времени деклассированными бродягами, прорываетесь ко мне на банкет после защиты диссертации, а вас не пускают...*

— Кстати, меня особенно привлекал исторический факультет — мне нравились эти аркады... Ну, что делать, все это было...

— *Не могли бы Вы с позиций Вашего теперешнего опыта подробнее высказаться о качестве жизни в тогдашнем Советском Союзе?*

— Не знаю, что я могу сказать по этому поводу... была нормальная жизнь...

— *Ну, назвать ту жизнь нормальной, наверное, все-таки трудно. «Нормальным» ли было то странное сочетание всеобщей нищеты с огромным интересом к мировой культуре, плюс тот, присущий молодости, метафизический ракурс существования...*

— Молодость, знаете ли, это плюс довольно существенный! Вообще, говорить обо всем этом в общих чертах тоже довольно странно. Да, нормальная жизнь — такой она нам представлялась, и другой мы не знали. Процент «раздражителей» был примерно равен проценту «утешителей», то есть бред общественного устройства уравновешивался ценностью личных отношений. И вообще, пока это общественное устройство не начинало тебя по какой-то причине молотить, его можно было игнорировать, не обращать на него никакого внимания — радио не слушать, газет не читать. И даже когда оно тебя «доставало», можно было не воспринимать это всерьез. Даже такой чистый, неразбавленный абсурд, как допросы, даже мордобой — все это как-то не производило на меня впечатления. Хуже, когда сам начинаешь выходить из себя, возмущаться, что-то выкрикивать... Попадая к ним в застенки, мы в какой-то момент начинали понимать, что нам самим это нужно,

для набора некоего душевного капитала, что ли, и тогда мы отключались и дальше уже были спокойны... Потому-то они так и бесились. Помню только один момент, когда я растерялся. Это было на суде — судья меня спросила: а как вы, Бродский, представляете себе свое участие в строительстве коммунизма? Это было настолько ошеломляюще, что меня несколько даже пошатнуло, а так — все нормально.

— *Между прочим, Вы сказали, что этот арест, который я прекрасно помню, был третьим... Мы в тот вечер собрались у композитора Сергея Слонимского, куда и Вы должны были прийти, но не пришли. А утром выяснилось, что когда Вы туда направлялись, Вас арестовали. Когда я после этого был у Вас в ссылке в деревне Норенской, Вы, а впоследствии и Уманский, рассказывали мне о втором аресте, это большая история...*

— Большая история — это как раз скорее третий. А второй был по делу Шахматова и Уманского. Ну, а первый был, кажется, после выставки бельгийского искусства, года точно не помню...

— *Да, почему-то для одной из первых «оттепельных» выставок в Эрмитаже было избрано совершенно провинциальное новое бельгийское искусство — до сих пор помню название этой выставки, звучавшее тогда вполне заумно: «От Менье до Пермеке». Так что же это за арест?*

— Это произошло на площади перед Русским музеем, там еще и памятника Пушкину не было...

— *...про который Набоков написал, что Пушкин, вытянув руку ладонью вверх, вышел посмотреть, идет ли дождь.*

— Я даже не понимаю, почему мы там оказались — масса молодых людей, сильно возбужденных, человек, наверное, двести. Подъехали воронки, всех нас по ним распахали и отвезли в Главный штаб, где держали довольно долго, дней шесть или семь, да еще устроили так называемый татарский помост... Знаете, что это? Это когда вас бросают на пол, поверх кладутся деревянные щиты, а потом мусора выбивают на них чечетку... Ну, это так... — все зависит от перспективы, от точки зрения, с какой рассматривать, это можно и не считать за арест, скорее привод. Но некоторые получили контузии... А следующий случай — это совсем другое. Когда мне было лет восемнадцать или девятнадцать, я познакомился с интересными людьми. Одним из них был Саша Уманский, который сейчас живет и здравствует, другой — Гарик Гинзбург-Восков, которого Вы тоже прекрасно знаете. А с третьим связано самое невероятное, что вообще со мной приключалось в этой жизни. Этим человеком был Алик Шахматов, бывший военный летчик, изгнанный из ВВС — во-первых, за пьянку, во-вторых, за интерес к женам комсостава. Он стал работать в геофизической лаборатории. И вот, представьте, приходит человек из армии, а тут говорят о Гегеле, Шлегеле, Канте, Марксе, йоге и т. д. Этот салат произвел на него довольно сильное впечатление. Я уже плохо помню, с чего это началось... То ли с литобъединения, где, видимо, я и встретился с Шахматовым, или, наоборот, это он меня туда привел... мне, надо сказать, этот петербургский андеграунд действительно представлялся какой-то подземной

жизнью. Кроме того, Алик преподавал музыку в Доме офицеров, игру на гитаре или на чем-то еще... Надо еще принять во внимание мои увлечения военно-воздушным флотом и Сент-Экзюпери, так что мы с ним очень подружились и общались довольно долго. Потом он уехал в Красноярск, где, кажется, женился... И вот, в один прекрасный день я получил от него письмо из Самарканда, куда он меня в таких цветастых восточных выражениях звал в гости. И я, ничтоже сумняшеся, все бросил (впрочем, что там было бросать?) и через всю страну помчался на поезде в Самарканд. Но гостеприимство его оказалось скорее на бумаге или, скажем так, вербального порядка. Некоторое время мы кантовались как бездомные, мотались с места в место, ночевали бог знает где — в каких-то оранжереях, у корейца-художника, который оформлял щиты то ли для Дома связи, то ли Красной Армии... Какой-то абсолютно фантастический эпос! Зима была довольно жуткая, холодная, мы сильно мыкались, и в конце концов нам пришлось в голову — а почему бы нам просто не перелететь через границу, угнав самолет в Афганистан?

— *Вот-вот, когда я был в заключении, у нас в зоне как раз был парень по прозвищу Пилот. Он действительно был летчиком в Азербайджане, и в один прекрасный день решил сбежать в Иран. Что он и сделал: перелетел через границу, приземлился на каком-то маленьком аэродроме, сдался иранским властям и стал требовать свидания с американским консулом, чтобы просить политического убежища в США. Его посадили в тюрьму, где его в самом деле посетил консул, который обещал помочь, но больше не появлялся. Спустя несколько месяцев за нашим Пилотом пришли, завязали ему глаза, посадили в машину и долго везли куда-то — бедняга надеялся, что сейчас его посадят в американский самолет и отправят в Штаты, пробовал задавать вопросы, но никто ни слова не отвечал. В какой-то момент машина остановилась, его пересадили в другую машину — все это в полном молчании, — и тут он почувствовал острый запах сапожного гуталина, по которому мгновенно понял, что его довели до границы и сдали, что называется, с потрохами советским властям. А вы — далеко ли улетели?*

— Начали мы с того, что я вырвал из Большой советской энциклопедии карту пограничного района. Составили план: садимся в четырехместный ЯК-12, Алик рядом с летчиком, я сзади, поднимаемся на определенную высоту, и тут я трахаю этого летчика по голове заранее припасенным кирпичом, и Алик берет управление самолетом в свои руки... Мы даже довольно близко подошли к осуществлению этого плана, тем более что Алик говорил, что ему, как летчику, каждую весну хотелось «подлетнуть», то есть полетать. Мы приехали в Самаркандский аэропорт, купили два билета, на третий не хватило денег, но на борт самолета так и не взошли...

— *А для кого третий билет?*

— Ни для кого, просто самолет был четырехместный, а нам не нужны были свидетели. И вот, сидел я в скверике около аэропорта и вдруг увидел того летчика, с которым мы должны лететь. Как сейчас помню — приземистый блондин

в кожаной куртке... И мое ретивое взыграло вспять! А было еще одно обстоятельство — денег совершенно никаких не оставалось, мосты как бы сожжены, а на мелкую сдачу с билетов я купил кулек грецких орехов. И, сидя на скамеечке, колотил их тем самым заготовленным кирпичом. Вы знаете, как выглядит ядрышко ореха — очень похоже на мозг человека... И уже от одного этого мне стало немного не по себе, плюс я увидел летчика и подумал: он ведь мне ничего дурного не сделал, что же я его буду кирпичом по голове бить? Тут я еще вспомнил, что у меня есть девушка, или так мне казалось, — на самом деле она уже тогда вышла замуж. И я сказал Алику — завал, я не согласен. В общем, мы вернули билеты в кассу...

Я забыл сказать, что эта история началась значительно раньше. Ведь еще в Ленинграде Алик мне говорил, что знает расположение ракетных установок и не понимает, почему он это свое знание должен держать при себе, почему бы его не продать?! Я хотел бы, говорит, чтобы ты поехал в Москву, установил там контакт с иностранцами, мы бы им изложили, где что находится, а они бы отправили нас на Запад. Уж не знаю, как это ему представлялось — через посольство или, того лучше, почтой, только я ему сказал, что идея бредовая, но как он есть мой друг, я не в состоянии ему отказать... Тогда мы на этом и остановились, а в Самарканде негде было ночевать, нечего было есть, до Москвы далеко... Почему и вправду не сесть в самолет с кирпичом за пазухой?

— *Неужели он все это принимал всерьез?*

— Да, Алик ко всему относился чрезвычайно серьезно и очень был недоволен моим отказом. Уж не знаю, что у него там творилось в голове, он был существом довольно диковатым и, в общем, несимпатичным. Но это я теперь понимаю, а тогда он мне казался вполне... — в общем, это был мой приятель.

...Денег от возвращенных билетов хватило только на один билет в Москву. И поскольку весь этот замечательный план разрушил я, то улетел он. А я опять ночевал в оранжерее, даже написал об этом рассказ (не знаю, куда он девался). Потом отправился на базар и нанялся делать дверь для сортира. Сколотил ее замечательно — даже два сердечка вырезал... Заработанных денег хватило на билет до Воронежа. Не помню, ел ли я что-нибудь в этом поезде, но от Воронежа добирался зайцем.

Тут надобно добавить, что еще в Самарканде мы в один прекрасный день зашли погреться в гостиницу и в холле познакомились с человеком, который впоследствии оказался адвокатом Джека Руби, а также с его спутником, который, как мне представляется, был не кто иной, как Ли Харви Освальд. Тогда шел процесс над Гарри Пауэрсом — американским пилотом-разведчиком, сбитым около Свердловска, и адвокат этот — его звали Мелвин Бейли — приехал в Россию. Это был довольно известный адвокат, который кого угодно в каком угодно суде мог представить невменяемым. К защите Пауэрса его, естественно, не допустили, и он решил попутешествовать, и так он оказался в Самарканде. Мы познакомились, и я думаю, что и история Шахматова, и, впоследствии, мое дело с этим как-то связаны, но мне эти связи были малоинтересны. КГБ, вероятно, уже тогда все на ус

мотало. Позже я слышал версию, будто Шахматов был нанят этой конторой, чтобы спровоцировать господина, которого мы встретили в холле гостиницы. С одной стороны, в это верилось, с другой — нет.

— *Помнится, когда в 63-м году произошло убийство Кеннеди, после чего Вас вскоре арестовали и выслали, Вы вообще все это связывали воедино, что несколько напоминало то, как Анна Андреевна объясняла, что холодная война началась из-за того, что в 46-м году ее посетил Исая Берлин... А чем кончилась история с Шахматовым?*

— Довольно плачевно. Надо сказать, что до этого он один раз уже побывал в тюрьме. Тогда, начитавшись, как я говорил, одновременно Гегеля, йоги, Маркса и всего остального добра, он в общежитии геофизической обсерватории имени Воейкова бросил в чей-то суп галошу — как бы в качестве протеста против окружающей его реальности. И получил год за хулиганство, чем, видимо, был напуган. А тут, после Самарканда, его снова взяли, причем за «хранение и ношение». И он сразу заявил, что загадочный феномен хранения и ношения огнестрельного оружия объяснит только представителю государственной безопасности. Каковой и был ему предоставлен. И Алик сразу выложил ему все, что вообще про кого-то знал.

— *Гарик Восков объясняет это тем, что тот, испугавшись, что снова попадет к уголовникам, решил, как это называлось, «выломиться» в политические, и в своих показаниях изобразил своих ленинградских знакомых членами антисоветской группировки. От «срока», впрочем, это его не спасло.*

— Да, и таким образом, 29 января 61-го или 62-го года произошел тот арест, который мы назвали вторым, а по сути — первый, когда меня взяли за хвост и увезли. Там я кантовался долго, недели две или три...

— *«Прошел январь за окнами тюрьмы...». 29-го Вас, кажется, как раз выпустили. Поразительно, что Вы вообще оттуда вышли.*

— Во всей этой истории вообще много поразительного. Как ни странно, мы почему-то сразу, с порога, были взяты под надзор Москвой. А дело Шахматова о «хранении и ношении» было то ли красноярское, то ли хабаровское, следовательно был откуда-то оттуда. А, с одной стороны, между госбезопасностью местной, то есть ленинградской, и провинциальной, с другой — между столичной и местной существовали довольно большие трения, объясняемые чрезвычайно простыми обстоятельствами. Дело в том, что наш с Вами родной город был «колыбелью революции», и потому люди из ленинградского управления продвигались по службе несколько более стремительно, нежели люди из провинции, из того же, скажем, Киева или Таганрога, Читы или Омска. Что, естественно, порождало в их рядах некоторую неприязнь к ленинградским коллегам и вызывало желание вбить клин между Ленинградом и Москвой, заставляя столичные власти вмешиваться в дела местные (уже без меня, но в деле, со мною всё-таки связанном, и с результатами, как мне представляется, безукоризненными — это снова произошло в деле Марамзина).

Меня арестовали как подозреваемого, но в процессе допроса я превратился в обвиняемого. Причем происходит все довольно просто...

— *Это мы проходили — меняется протокол допроса: для подозреваемого — с зеленой чертой, а для обвиняемого — уже с красной...*

— Это в ваше время сделали зеленые и красные черты, а в наше — просто пишущая машинка стучала по бумажке, на которой уже стояла печать городского прокурора или что-то в этом роде. Следователь выходил в соседнюю комнату, диктовал машинистке, и она все это приносила в зубах. Показания на меня дали только двое — Шахматов и тогдашняя жена Уманского, которого Шахматов «посадил» и у которого на обыске нашли много всякой антисоветчины, наподобие письма президенту США. Но этих показаний оказалось недостаточно, по той причине, что Шахматов сам был обвиняемым. Всего же допросили человек двадцать. А ко мне ни у кого не было потом никаких претензий, у Шурки Уманского — уж точно, он потом даже писал мне об этом. Я себя там вел самым, с точки зрения органов, подоночным образом — просто не отвечал ни на какие вопросы, ни пока был подозреваемым, ни когда стал обвиняемым. Мне говорят — «Теперь Вы будете отвечать?» Я говорю — «Нет». — «Почему?» И тут — совершенно замечательным образом — из меня вывалилась фраза, смысла которой я теперь совершенно не представляю: «Потому что это ниже моего человеческого достоинства». Что я имел в виду под этими «ниже», «выше» — ума не приложу!

— *Может быть, теперь о третьем аресте?*

— О третьем Вы и сами все знаете — все происходило на Ваших глазах. А вот арест, о котором я Вам сейчас рассказывал, был, пожалуй, все-таки не второй, а третий. Ведь до того меня еще взяли по делу «Синтаксиса», самиздатского журнала, который издавал в Москве Алик Гинзбург. Следователь Кривошеин у меня был... Начиная с 1959-го я там оказывался с интервалами в два года. Но на второй раз это уже не производит того впечатления. В первый раз производит, а второй, третий... — уже все равно.

— *Возвращаясь к самаркандским событиям, надо заметить, что в ту пору бегство на Запад было, я бы сказал, таким фольклорным сюжетом. Помните, был господин по прозвищу Гуляй-Нога, который приехал в Батуми и оттуда пустился вплавь в Турцию? А сколько всевозможных проектов мы выдумывали!*

— Сюжеты, связанные с бегством, можно встретить еще у Гаршина и Гарина-Михайловского — все бегут в Америку. У нас была масса всяких фантазий. Мой приятель Гарик Гинзбург-Восков очень надо мной смеялся и любил потом вспоминать, как я, который ни в физике, ни в гидродинамике ни уха ни рыла, придумал план подводной лодки. Он говорил — а что у тебя будет в качестве двигателя? — Двигателя чего, спрашиваю. — Но нужно же, говорит, лодку двигать, нужен же мотор какой-то. Я говорю — ну, возьмем из пылесоса... Был план, мой или не помню чей — воздушного шара с корзиной, который надо наполнить гелием и ждать попутного ветра. А на тот случай, если мы уже в воздухе, а ветер вдруг подует

в противную сторону, заготовливался (в том-то и заключалась подлость) транспарант «Вступайте в ряды ДОСААФ!»...

— *Забавно, что Ваш план впоследствии все же реализовался. А другая область проектов — когда будет свобода и у нас будет свой журнал, кто в нем будет вести какие разделы и что печатать. И эта идея тоже осуществилась — теперь есть «Звезда». Но я хочу Вас спросить: Вы были вырваны из российского контекста, выброшены на Запад, оказались в мире, который все мы воображали на свой лад. Мне как-то раз даже представилось, что мир этот существует только в рассказах людей, которые к нам якобы приезжают с Запада, а остальное время спят в каких-то бункерах и, когда просыпаются, рассказывают нам свои сны. Было бы интересно узнать, как этот новый мир стал приобретать для Вас черты реальности.*

— Когда я в Пулкове сел в самолет, я не был уверен, что он не приземлится где-нибудь возле Свердловска. В самолете оказалось полно венгерских офицеров, которые очень внимательно, глазами профессиональных военных, смотрели вниз. Потом самолет забрался в облака, а потом внизу появился Будапешт. В салон вошли пожилые американки с голубыми волосами. И тут все как-то стало для меня материализовываться. Вдруг начинают ходить стюардессы в передничках, разносить что-то, на чем изображен Моцарт. С вами тоже что-то начинает происходить, но прежде, чем вы успеете это осознать, самолет приземляется... Сначала была Вена, было жарко. Я почему-то считал, что будет прохладно — Запад, наверное, ассоциировался в моем сознании с холодом, с севером. Потом Англия — это уже было лучше, недели две я там привыкал. В Лондоне Исайя Берлин в первый же день пригласил меня в «Атенеум» — в свой клуб, куда я явился в джинсах, в которых выехал из России, так что был некоторый конфуз. ...А потом Штаты — такое невероятное перемещение в пространстве! Мне все время казалось, будто я брежу. Это был прямой рейс Лондон — Детройт, и когда мы приземлялись, я увидел в иллюминатор больше автомобилей, чем за всю свою жизнь до этого момента. Они стояли припаркованные. И тут я что-то начал понимать. ...Вышли — жара чудовищная, градусов сорок. Первое, что я увидел, был огромный, гигантского роста негр-полицейский в темных очках, в шляпе, увешанный уж я не знаю чем — револьверами, переговорными устройствами, какими-то бляхами... как будто он сейчас будет защищать Сталинград. И когда меня встретили друзья, репортеры, телекамеры... мне стало вовсе худо, что-то творилось с глазами. Наверное, со мной случилось то, что американцы называют «культурным шоком» — но это, по-видимому, уже совсем другая тема...

«ПОЭТ САМ УЗНАЕТ ПО ТЕМПЕРАМЕНТУ СВОЕГО ПРЕДШЕСТВЕННИКА...»*

— *Путешествуя по Вашей биографии старых лет, мы как-то все время оказывались в стороне от того момента, когда Вы начали «водить пером по бумаге».*

— Читать стихи я начал рано: Бернса в переводах Маршака, Саади, потом почти стандартный набор — естественно, Есенина, Маяковского и т. д. А в экспедициях на Дальнем Востоке я познакомился с несколькими геологами из Дальневосточного геологического управления. Они мне показали стихи двух поэтов-геологов, одним из них был Олег Тарутин. Я посмотрел, почитал... и подумал, что про это можно написать, наверное, что-то более интересное. Но в результате у меня тоже оказался нормальный такой юношеский набор сантиментов — ничего особенного, никаких откровений свыше на меня не сходило...

Но с этими стихами я стал соваться в литературные объединения. Одно, кажется, было при газете «Смена», где я познакомился с довольно замечательными людьми, из которых некоторые на всю жизнь остались моими друзьями — например, Яков Гордин. Там меня стали «нести» со страшной силой. Видимо, именно в этом я и нуждался, потому что, когда тебя «несут», ты (это, впрочем, зависит от темперамента) либо распадаешься, начинаешь заниматься другими делами, либо, напротив, воодушевляешься, думаешь — я вам докажу. О том, чтобы заниматься поэзией систематически, о карьере стихотворца, я не помышлял, меня это не интересовало. Это был побочный продукт существования, причем довольно долго, лет до двадцати пяти — двадцати шести. Так и происходит, пока не обнаруживается, что этим ты занимаешься чаще, чем иным. И тогда это уже другие дела... В моем случае это произошло очень поздно. Даже когда я показал Анне Андреевне свои стихи, ей посвященные, ее похвальные слова особого впечатления на меня не произвели. Потом я перечитал стихотворение, подумал — да, ничего. Думать о том, чем я, собственно, занимаюсь, мне было не очень интересно, а было просто

* Новое литературное обозрение. 2006. № 79 (3). С. 273—285.

интересно писать. Когда занимаешься стихотворством, начинаешь в большей степени смотреть на себя стороны. Ну, это как в детстве, когда я, например, одно время ходил сутулясь, чтобы казаться прохожим старше или будто я чем-то озабочен.

Как-то раз, мальчишкой, я стоял на набережной рядом с домом Цехновицера¹ и свесил руки над водой через парапет. А там, внизу, водичка течет только в одну сторону. И я думаю — ну вот, и у меня между ладонями ветер тоже движется, только невидимо, в ту же самую сторону, что и водичка. А рядом стоят люди — рыбу ловят. И я подумал — бьюсь об заклад, что ничего подобного никому на этой набережной в данный момент в голову не приходит...

Стихи более или менее всерьез — это у меня началось году в шестьдесят седьмом — шестьдесят восьмом. А вначале все это было несерьезно... Хотя, когда я показывал стихи разным людям, которые были постарше — после того как познакомился с Женькой (Е. Рейном. — *М. М.*), с Бобышевым и прочими, — кто-то говорил: «хорошие», но это почему-то во мне не оседало и не становилось реальностью сознания. Может быть, по молодости лет? И вообще, жизнь была — от стихотворения к стихотворению. Когда везло — везло, когда не везло — не везло. Таким, во всяком случае, то время мне сейчас представляется.

Наверное, когда мне было лет двадцать шесть, уже после многих приключений — тюрьмы и всего прочего, шел я, помню, в какую-то компанию читать стишки и думал: «Ну, что у меня есть мною написанного? Есть шесть или семь стихотворений». И так — всегда, то есть более или менее принимаешь последние пять-шесть, или даже три-четыре последних стихотворения, а все, что написано раньше — ни в какие ворота. Не отсеяв, а как бы отбрасывание, отталкивание предыдущей ступени — в природе этого дела.

Ну, а в молодости переход в какое-то новое качество, может быть, произошел, когда я написал «Исаака и Авраама». Тогда мне показалось, что это, может быть, и всерьез, и не потому, что вещь хорошая, а потому, что тогда я как раз одновременно читал и Библию, и «Божественную комедию», и произошла какая-то идентификация с этим материалом.

— *Сейчас нередко говорят о Вашем дружеском и литературном окружении тех лет как о поэтической группе.*

— В ретроспективе все начинает разрастаться. Для меня реально существовал только определенный круг, а рядом было несколько групп. Для меня существует Женечка, который в известной степени научил меня писать стихи. Существовали Толя и Дима (А. Найман и Д. Бобышев. — *М. М.*). Был еще круг, который составляли Уфлянд, Виноградов и Кулле. Был еще Горбовский и молодые люди «с той стороны»². Потом появилось что-то вроде Сосноры. Отношения были несколько

¹ Юрий Орестович Цехновицер, архитектор, сын историка литературы Ореста Цехновицера, жил в Ленинграде на Адмиралтейской набережной.

² По-видимому, имеются в виду участники Лито Глеба Горбовского при Горном институте на Васильевском острове, т. е. на другом берегу Невы.

размытыми, но, например, Уфлянда и Рейна я обожаю и по сей день. Носило ли все это характер каких-то литературных направлений — не знаю. Помню, нам очень нравились Еремин. Кулле не производил такого впечатления. С приличным энтузиазмом относились мы к Горбовскому, и он тоже хорошо к нам относился. Кушнер создал поэзию «эха», а мы стремились — если это не слишком громко сказано — к тому, чтобы каждое стихотворение было какой-то стилистической новостью. Нам казалось, что так надо.

Я недостаточно силен в теории, чтобы определять признаки каких-то групп. Мы просто чем-то друг другу нравились и были нужны друг другу. Когда я к этим людям, Жене и остальным, приблизился, это для меня оказалось очень интересным и нужным. Был еще и «цеховой» признак — Женя, Найман и я были евреи. Не знаю, чем бы я стал без этого окружения. Впрочем, как и наоборот — наша связь была высокоорганичной. И вот, «волшебный хор», как называла нас Анна Андреевна, потерял свой «купол» и распался на разные голоса. Для меня все существовало дольше, поскольку я оказался вовне, и память о них сохранялась незыблемой. Они же оставались вблизи друг от друга, им было что делить, о чем спорить, они развивались... А для меня все это превратилось в иероглиф прошлого. У каждого человека должны быть счастливые воспоминания. За неимением других, для меня такую роль играют эти.

— *Можно ли говорить о влиянии Ахматовой — ее стилистики, поэтики — на ваши стихи тех лет?*

— Субъективно — это влияние очень невелико, а объективно — не знаю, потому что просто невозможно сказать, что влияет, а что нет. Ведь признаки влияния не только в заимствовании, но и в отталкивании, выдающем старание быть непохожим.

Мы много с Анной Андреевной говорили о стихах, вообще много говорили. Она ко мне очень хорошо относилась. И как-то сказала: «А зачем, собственно, вы вообще здесь сидите? Вам же не могут нравиться мои стихи!» Я, конечно, кипятился, что-то там выкрикивал — мол, Анна Андреевна, как вы можете?! Однако влияние ее было действительно другого свойства — нравственного, этического, это был как бы непропечатанный фрагмент текста, который для меня и был главным, не говоря уже просто о человеческой радости с ней разговаривать, ее созерцать. Ничего лучше в своей жизни я не видел, душа ее была как бы другого качества. И хотелось быть на нее похожим, хотя все, казалось, должно было нас разделять — и пол, и жизнь, и, до известной степени, культура. Году в шестьдесят третьем я ходил к ней почти каждый день, и для меня сделалось как-то легче «становиться ею»... Конечно же, это — влияние, и если оно не прошло бесследно, то лучшего мне комплимента и быть не может. А непохожесть стилистики, техники — это совсем другое. Она мне как-то сказала: «Иосиф, что делать поэту, если он знает все свои приемы? Мы ведь с вами знаем все рифмы русского языка. Где же выход?» И я, не задумываясь, брякнул: «в величии замысла!» Это стало нашей дежурной фразой. Анна Андреевна даже подмигивала, произнося ее.

У нее был другой уровень отношения к реальности, к людям. Люди научались от нее самым разнообразным вещам. Ведь воспитание — это предвидение всего, что вообще может когда-нибудь случиться. Поэтому преподаватели должны быть старше, чтобы срезать нам путь к тому или иному опыту. И тут уж наше дело, принять его или нет. Я конечно же все принимал.

— *Но Вы недвусмысленно заявляли, что по поэтике Вам ближе Цветаева, не так ли?*

— Безусловно, и так это и остается. Сначала были Цветаева и Мандельштам. Мандельштама я прочел, когда мне шел, наверное, двадцать второй год. Он произвел на меня очень сильное впечатление. Я тогда работал на кафедре кристаллографии, где я делал какие-то вакуумные камеры, и некоторое время меня там держали благодаря моему опыту фрезеровщика. В том же здании, в конце коридора Петровских коллегий, была университетская библиотека. Работа начиналась в девять, а к десяти, когда библиотека открывалась, я туда сбегал. Там я прочел «Камень» и «Tristia», и они произвели на меня невероятное впечатление.

— *Я помню, как замечательно интересно Вы выступали здесь в Лондоне на мандельштамовской конференции, комментируя чуть ли не каждый доклад. А в конце шестидесятых годов у Вас, по-моему, был некоторый «откат» от Мандельштама — Вы были тогда увлечены прозой Набокова...*

— Я говорил о своем впечатлении от первого прочтения Мандельштама, и других впечатлений подобной интенсивности у меня уже в жизни не было, за вычетом Цветаевой, которая мне ближе по темпераменту — с ее невероятной языковой энергией, просто катастрофической. Что касается акмеизма, то если к Серебряному веку и можно предъявлять какие-то претензии, то, пожалуй, в том, что он слишком много пользовался поэтикой тех, кого отвергал — символистов и, через них, гармонической школы. То есть это был возврат к гармонической школе, ее внятности — через голову символистов. А Марина Ивановна — это уже совершенно другие дела! Невероятный нерв в стихах! Но в то время что-либо вообще попадалось очень редко, и я на все набрасывался. Может быть, в этом даже некоторое достоинство того времени — культура становилась твоей собственной добычей, а не просто бралась с полки. Тогда к ней по-иному и относишься, полнее ее впитываешь. Это азарт охоты, ощущение добычи вместо повседневного питания.

— *Применительно к Западу иногда говорят о об обратном варианте — о феномене перенасыщенного раствора, что, по-моему, преувеличение.*

— На Западе происходит следующее: получаешь образование — от Платона до наших дней. Выстраивается некая рациональная система. Но поэт сам узнает по темпераменту своего предшественника — он слышит его голос, тональность, узнает его, на него накидывается. Узнает свое предыдущее воплощение и становится от него зависимым. У поэтов, которых я знаю, есть свои лютые привязанности, не хуже моей привязанности к Цветаевой или чьей-то — к Мандельштаму. Вот мой любимый Дерек Уолкотт обожает некоего Эдварда Томаса — замечательного английского поэта, не похожего на него ни по темпераменту, ни по звучанию.

Томас погиб в Первую мировую войну. Он был большим другом Фроста. И это Фрост заставил его писать стихи, а так — он писал ботаническую прозу. Это очень чистая струя в поэзии, а Уолкот вроде бы из совсем другого теста: негр, что-то тропическое... А у Томаса настолько чистая лирика, какая-то греза о поэзии, что даже я, когда читаю, хочу сам написать что-то подобное. То есть на самом деле влияние, источник вдохновения — это то, что очищает вам душу. Мне — Цветаева, ему — Эдвард Томас, как, впрочем, и мне, но уже не так, как ему... В этом храме разные иконостасы, и некоторые из них узнаешь, хочешь добиться с ними слияния. Стараешься, ну а дальше — уже можешь или не можешь...

— *В разговоре о старшем поколении мы не коснулись еще одной фигуры, которой явно недостает в данном контексте — Бориса Пастернака.*

— С Борисом Леонидовичем у меня отношения несколько сложнее. Я его читал в течение четырех-пяти лет, но долго, пока не прочел Спекторского, ничего не понимал — хоть кол на голове теши! Потом пришло понимание, но двойственное. Я понял — замечательный поэт, готов его читать и днем и ночью. Но что-то в нем вызывает у меня... не то чтобы сопротивление, нет... Пастернак — гений микрокосмоса, у него в стихе какая-то центростремительная тенденция. Стих все время заворачивается вокруг самого себя — такая роза, бутон. Это его строфа. А если говорить о тех, кто мне дорог (включая себя самого), то мне интереснее тенденция центробежная — с каждой строкой постоянное расширение радиуса. У Пастернака в поздних стихах это тоже есть, но в процентах девяноста им написанного — движение центростремительное. Такой получается натурфилософский господин, который мог увидеть космос и на подмосковной даче, и в городском дворе... Замечательно, но это уже совершенно другой темперамент. Я, конечно, его обожаю, но научиться у него абсолютно нечему. Ведь сколько у него было эпигонов, а никого из них не осталось!

— *Ну, а Хлебников, обэриуты, советская поэзия? Рейн, кажется, был единственным, кто прочел ее всерьез.*

— А знаете, не единственный! Я тоже читал. Правда, он действительно всех прочитал, и это на него оказало большее влияние. Например, его рифмы, особенно в конце 50-х — начале 60-х годов, восходят к Сельвинскому, Каменскому, Кручёныху... Станный поэт Сельвинский. У него совершенно замечательные каденции, удивительные цезуры, никто так не умеет обращаться с размерами! Его интонации неповторимы. Вот я его читаю и не понимаю, что, именно что, а не кто составляло его книжки, что это он с собой делает. Потому что все это совершенно замечательно можно было выстроить... Почему вот он считал, что ему позарез необходимо печатать все эти поэмы?!

Обэриутов я, наверное, прочитал тогда же, когда и Вы. Из всей этой компании Введенский, конечно, самое крупное явление. У Введенского самое сильное впечатление призвели на меня «Элегия» и «Четыре описания». Там все на месте, это очень крупные вещи. А это сравнение птиц с офицерами! «Четыре описания» — это грандиозно, но эффект ослабляется тем, что им же самим написано до того

и после. Все остальное — в некотором роде само-пастиш. Можно выделить еще четыре-пять стихотворений, а в остальном чувствуется какой-то автоматизм.

Олейников, при всех его достоинствах, — это не так уж много. Хармс — совсем другое, два или три замечательных рассказа. А поэзия — нет. С поэтами тогда вообще было довольно сложно — их всех погубил для вечности Хлебников, и они уже не знали, что с собой делать. Получались либо квазихлебниковы, либо... В общем, самими собой они так и не стали. Может быть, потому, что и жизнь их была прервана слишком рано. Стал самим собой один Заболоцкий.

— *Тут я с Вами не согласен. Введенский — состоявшийся поэт, и Хармс, как поэт, очень значительное явление...*

— Я вообще, как говорят англичане, не держу большой свечи перед этими иконами. Я сдержанно отношусь и к обэриутам, и к Хлебникову, который более крупный визионер, нежели поэт. Два-три стихотворения. Хотя и этого не так уж мало. Было время, когда я обожал Вагинова. Но в общем, всех их ценишь в контексте, в котором они существовали. Настоящая же поэзия — это нечто вне контекста, выпадающее из него или создающее свой собственный контекст. А их поэзия вне контекста много не весит. Конечно, о ней можно говорить на уровне культуры, ее жизни, ее ткани... Но «Гомер и Уитмен шумят поверх сосен...»

«ОН УМЕР В ЯНВАРЕ, В НАЧАЛЕ ГОДА...»

ПРАХ ИОСИФА БРОДСКОГО ПРЕДАН ЗЕМЛЕ В ВЕНЕЦИИ*

...Плещет лагуна, сотней
мелких бликов тусклый зрачок казня
за стремление заполнить этот пейзаж, способный
обойтись без меня.

— перечитывая эти строки, которыми заканчивается стихотворение Бродского о Венеции, можно сказать, что отныне сей пейзаж никогда уже не сможет обойтись без памяти о самом поэте. В субботу, 21 июня, прах Иосифа Бродского, скончавшегося в Нью-Йорке 28 января 1996 г., был перенесен на венецианское кладбище Сан-Микеле. Выбор места последнего упокоения поэта связан не только с итальянскими корнями его вдовы Марии, но и отвечает его любви к Венеции, шире — к Италии, которой он посвятил серию стихотворений (они составили двуязычную книгу, вышедшую в издательстве «Адельфи»). Как и Мандельштам — поэт, особо ценимый Бродским в последние годы жизни, он считал Италию поэтическим отечеством всякого подлинного русского лирика.

Вскоре после эмиграции в Америку в 1972 г. Бродский стал регулярно приезжать в Венецию — обыкновенно зимой, на Рождество. Культивировавшийся им миф об особой прелести заснеженной Венеции восходит, как часто бывает, к весьма неприятельному источнику. Навещая Бродского в архангельской ссылке зимой 1965 г., я привез ему номер «Пари-матч», посланный Женей Рейном. На обложке журнала красовались присыпанные снегом купола Св. Марка, предварявшие богато иллюстрированную статью «**Venice in Winter**». В заваленной сугробами архангельской деревне поверить в существование убеленной Венеции было крайне трудно. Как если бы кто-то сказал мне, что спустя 32 года я буду присутствовать на похоронах Иосифа в этом городе. Став мифом, связанным не только контрастом

* Русская мысль. № 4180. 26 июня — 2 июля 1997 г.

между двумя полюсами — деревней Норенской близ Коноши и городом святого Марка, но и некоторым сходством последнего с почти столь же недостижимым Петербургом, откуда был изгнан поэт, — зимняя Венеция осталась поэтическим мифом уже навеки. Впоследствии Бродский посвятил Венеции восхитительный очерк «Набережная неизлечимых», по названию места, куда, по преданию, из близлежащей больницы выносили неизлечимых больных — подышать морским воздухом и погреться на солнце; некоторые из них благодаря подобной терапии, говорят, выживали. Что же касается пресловутого сходства с Петербургом, то вид, открывающийся оттуда через водное пространство на расположенный напротив остров Джудекка, справедливо напоминал Бродскому родной город. Там, на набережной Неислечимых, ставшей «Венецией Бродского» *par excellence*, постоянно встречались в эти дни собравшиеся в Венеции друзья поэта.

Прах Бродского нашел последнее упокоение не в греческой части кладбища, где спят его знаменитые соотечественники Дягилев и Стравинский — для этого он должен был бы быть крещен в православие, — а в евангелической, в давние времена именовавшейся также вальденской, то есть, с православной точки зрения, вполне еретической. Сюрпризом, однако, явилось соседство вырытой рано утром могилы с могилой нелюбимого Бродским американского поэта Эзры Паунда, которому он посвятил весьма нелестные строки в той же «Набережной неизлечимых»; в этом было что-то общее с тем, что Ахматова умерла 5 марта, в день смерти Сталина. Возникла заминка; потом, после долгого ожидания была поспешно вырыта другая могила, оказавшаяся на приличном расстоянии от предыдущей.

Здесь, в небольшой ограде тенистого евангелического кладбища, собралось около сотни человек — родных, друзей, знакомых, издателей, просто ценителей поэзии Бродского. Из Петербурга прилетел его 30-летний сын Андрей, была, конечно, и 4-летняя дочь Анна. Можно было видеть Евгения Рейна и Анатолия Наймана, польских поэтов Адама Загаевского и Чеслава Милоша, незадолго до Бродского получившего Нобелевскую премию по литературе, из Польши приехала и З. Ратаячак, воспетая Бродским в ранней поэме «Зофья». Присутствовали литовский поэт Томас Венцлова и американцы Джонатан Аарон, Марк Стрэнд, чьи стихи вышли недавно в русских переводах с предисловием Бродского, а также знаменитая Сьюзен Зонтаг, голландский писатель и переводчик Бродского Кейс Верхель, миланский писатель и издатель Роберто Калассо и Роберт Сильверс — редактор *New York Review of Books*, где часто печатался Бродский, и, конечно, его секретарь и душеприказчик Анн Шелберг. Были старые, еще петербургские и московские друзья — архитектор Зоя Томашевская и физик Р. Катилюс, переводчик М. Гольшвер и профессор Лондонского университета Диана Майерс, наконец, Лев Лосев, готовящий издание Бродского в серии «Библиотека поэта»; были и Михаил Барышников, А. Сумеркин, Р. Каплан, с которыми Бродский подружился уже в Нью-Йорке. Были, разумеется, друзья итальянские и венецианские, среди них — давние знакомые по Петербургу Фаусто Мальковати, Анна Дони, Сильвана де Видович, и приобретенные уже в Италии, как переводчица Толстого А. Аллева, граф Джироламо

Марчелло, Мария Тереза и Эрнесто Рубин де Червин и многие, многие другие. Президент Ельцин прислал своего представителя, водворившего вместе с русским консулом непропорционально большой венок в форме буквы А — это было своего рода ответное письмо на то, которое Бродский, уезжая из России, послал Брежневу, где говорилось: «Мы все приговорены к одному и тому же: к смерти. Умру я, пишущий эти строки, умрете Вы, их читающий. Останутся наши дела, но и они подвергнутся разрушению. Поэтому никто не должен мешать друг другу делать его дело. Условия существования слишком тяжелы, чтобы их еще усложнять... Я прошу дать мне возможность и дальше существовать в русской литературе, на русской земле...» (Это письмо я всегда считал жестом идеалистическим и неадекватным: вступать в диалог — с кем?!)

Отдавая дань протоколу, пастор евангелической церкви д-р Леоне прочла нечто вроде затянувшейся проповеди, затем в кладбищенском соборе была отслужена месса, во время которой было исполнено много прекрасной музыки. По окончании службы прозвучали стихотворения Бродского на нескольких языках: Марк Стрэнд прочитал одно из его английских стихотворений, венецианка Адриана Вианелла прочла перевод стихотворения, написанного на смерть Геннадия Шмакова, и, наконец, Лев Лосев — стихи, посвященные Венеции, последние строки которых мы привели выше.

Вечером венецианские друзья Бродского принимали собравшихся в палаццо Мочениго; в этом дворце, с видом на Большой канал, бывали Байрон и Шелли.

Все эти дни продолжалось неофициальное общение собравшихся, назначавших друг другу свидания или случайно встречавшихся на той же набережной Неисцелимых или около любимого Бродским собора Св. Захарии; во время этих встреч обсуждались вопросы, связанные с изданием наследия Бродского, а также с оставшимися нереализованными его проектами основания Русской Академии в Риме, которая приглашала бы писателей и художников из метрополии. А тогда, в палаццо Мочениго, глядя на опавшие лица прибывших со всех концов света стареющих «жен-мироносиц», прислушиваясь к возникающим здесь и там разговорам, я припомнил фразу Бродского, оброненную им еще в той, прежней жизни: «— Я сплел большую паутину...».

На следующий день я вернулся на кладбище уже один. У могилы Иосифа никого не было, а брежневско-горбачевский венок в форме буквы А уже лежал на могиле Эзры Паунда. Мне вспомнилось, как после того, как Бродского после суда отправили этапом в ссылку и мы целый месяц ничего о нем не знали, я каждый день в ожидании вестей заходил к его родителям, заходил в его комнату, где всё оставалось как в день его ареста, пустую какой-то особенной пустотой, тогда казалось — непоправимой.

«ОН УМЕР В ЯНВАРЕ, В НАЧАЛЕ ГОДА...»
ВЕЧЕР ПАМЯТИ ИОСИФА БРОДСКОГО
В ЛОНДОНСКОМ УНИВЕРСИТЕТЕ*

Зимой 1965 г. я в третий раз навесил Бродского в ссылке в Архангельской области. От станции Коноша, где останавливался поезд до деревни Норинская, куда тот был сослан, надо было как всегда ехать на попутной машине. На этот раз под вернулся открытый грузовик, поэтому приехал я совершенно промерзший — это все-таки был настоящий север, и поэтому в только что написанном стихотворении «На смерть Т. С. Элиота», которое Бродский прочитал и которым очень гордился, я невольно обратил внимание прежде всего на строки, посвященные морозу, оледенившему Европу в день смерти поэта. Моделью для этого стихотворения послужило стихотворение другого поэта, У. Х. Одена, которое тот написал на смерть классика английской поэзии XX в. — ирландца У. Б. Йитса; с Оденем Бродскому предстояло встретиться в Вене сразу же после отъезда на Запад. Подобно стихотворению Одена, траурная пьеса Бродского состоит из трех частей и развивает некоторые важнейшие его темы, в том числе о жизни поэта в языке, которому тот служит.

Бродский умер в тот же день, 28 января, что и Йитс. На это обратил внимание слушателей, собравшихся на вечере в Лондонском университете, другой знаменитый ирландский поэт, наш современник и друг Бродского Шеймас Хини, прочитавший собственное стихотворение, написанное — снова — тем же размером и развивающее образность предшествующих текстов Одена и Бродского. Хини, кроме того, говорил о том, что он назвал «ангеличностью» Бродского: о его преданности поэзии не как литературе, а как некоей силе, способной изменить мир; в его присутствии люди оборачивались лучшими своими сторонами. Хини — по видимому, невольно — парфразировал известные слова Жуковского о Пушкине, сказав, что со смертью Бродского как будто бы погасло небесное светило...

* Печатается впервые.

С той же венской встречи вместе с Оденем, начала свое выступление Наташа Спендер, вдова поэта Стивена Спендера — оба они стали близкими друзьями Бродского. В те давние времена ее поразила его энергия — в этом смысле она сравнивала его со Стравинским. Меня же, помнившего Бродского российских времен, когда он культивировал своего рода стоицизм и гордился своей способностью переносить несчастья, ему выпавшие, поразило ее замечание о том, что в поздние годы Бродский, напротив, обнаружил своего рода «талант к счастью»...

Т. М. Литвинова, чьи воспоминания о молодом Бродском, увиденном глазом художника, содержали немало острых деталей, вспомнила, среди прочего, что в критический момент жизни Павла Литвинова, когда тому грозил арест, Бродский просил ее передать ему пожелание — «не чувствовать себя жертвой». Давний и близкий друг Бродского, устроительница вечера Диана Майерс перемежала в своем выступлении мысли о значении для Бродского английской поэзии с воспоминаниями, например, о том, что, когда она в конце 60-х гг. уезжала в Англию, Бродский попросил ее положить цветы на могилу Джона Донна — поэта так называемой метафизической школы XVII в., которого он переводил и которому посвятил свою знаменитую «Большую элегию».

Критик Клайв Джеймс, заметив, что очерк Бродского, посвященный С.-Петербургу, можно считать одним из лучших очерков о культуре вообще, сказал, что Бродский сам как бы воплощал «С.-Петербург в эпоху Ленинграда». Остальные выступавшие были поэты — Ален Дженкинс (встречавшийся с Бродским по поводу статей для литературного приложения к газете «Таймс», в редакции которого он сотрудничает) и Пол Малдун, прочитавший «Бабочку» в английском переводе; молодой Глин Максвелл, немного похожий на молодого Иосифа, и Майкл Хофманн, известный своими переводами с немецкого — последний говорил о двойственном, почти трагикомическом статусе изгнанника и том достоинстве, с каким Бродский справлялся с этой ролью. Время от времени выступления перебивались записью голоса Бродского, читавшего свои стихи, и музыкой — фрагментами струнных квартетов Гайдна и оперы Перселла «Дидона и Эней». В зале можно было видеть сэра Исая Берлина, Вл. Буковского, сотрудников Русской службы Би-би-си и английских друзей Бродского. Необычным же было скорее то, что довольно большой университетский амфитеатр был набит до отказа и присутствовавшие, в том числе совсем молодые люди, в течение трех часов слушали выступления в атмосфере сосредоточенного внимания.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ОСВОБОЖДЕНИЕ ОТ ЭМОЦИОНАЛЬНОСТИ ИНТЕРВЬЮ, ВЗЯТОЕ ВАЛЕНТИНОЙ ПОЛУХИНОЙ У МИХАИЛА МЕЙЛАХА (30 МАЯ 1989, ПАРИЖ)*

— *Что Вам было известно о Бродском, когда Вы с ним познакомились?*

— Я познакомился с Бродским в 1962 г., то есть, так сказать, уже в «исторический период», когда им было написано немало замечательных стихов. Они ходили в списках, и я их хорошо знал. По-моему, впервые мы встретились на концерте в филармонии, где меня с ним познакомили Рейны. Я тогда только что поступил в университет. Вскоре после этого мы встретились в Комарове, где я жил постоянно на даче и теперь живу, а он несколько дней гостил у общих знакомых. После этого мы встречались с Бродским постоянно в том же кругу людей, к которому мы все принадлежали. Он еще раньше вошел в круг Рейна, Наймана и Бобышева, которые были друзьями моей старшей сестры и которых я знал с детства. Бродский был младше остальных, и Рейна он считает своим учителем.

С самого появления на литературной сцене Бродский привлек к себе очень большое внимание. Мне представляется, что Бродский стал «Бродским» с 1960 г., когда им было написано стихотворение «Сад». После этого было написано одно из самых популярных стихотворений того времени (кстати, посвященное Рейну) «Рождественский романс», потом серия стихов, куда входил «Черный конь», а в 1961 г. появились «Холмы» и монументальное «Шествие» — центральные для того периода тексты. Эти названия были уже тогда у всех на устах.

Но до этого был большой «доисторический период», и, к сожалению, в сознании части читающей публики, главным образом технической интеллигенции, Бродский так в нем и остался: одно из популярнейших стихотворений этого времени, «Пилигримы», положенное кем-то на музыку, долго распевалось как песня.

* *Полухина В.* Бродский глазами современников: Сборник интервью. СПб., 1997. С. 155—167.

Тогда Бродский, вероятно, как он сам об этом говорит, находился под влиянием Слуцкого¹ и вообще «советской поэзии», с которой он в дальнейшем не имел ничего общего. Мне кажется, что на этих стихах не стоит фиксироваться даже филологам. Я полагаю, что эти *juvenilia* сохранению не подлежат, и уверен, что сам Бродский сказал бы то же самое.

— *А Вы тогда уже писали стихи?*

— Да, я тогда начинал писать, и Бродский дал мне несколько поэтических уроков, которыми я очень ему обязан.

— *Не могли бы Вы вспомнить, какие именно? Был ли он для Вас тем, кем для него самого был Рейн?*

— Я должен сказать, что Рейн действительно в какой-то степени создан для роли мэтра. Что-то было в нем, что ставило его на это место: замечательное поэтическое ухо, безупречный вкус в сочетании с обаянием и доброжелательностью. Но что касается меня, то ближе — дружески и поэтически — я был к Найману.

— *Так какие же уроки дал Вам Бродский?*

— Однажды Бродский очень подробно посмотрел мои стихи, которых к тому времени уже было немало написано. Он посоветовал, например, избегать прилагательных, особенно определений.

— *Урок Рейна?*

— Да, несомненно, это та же школа, так сказать, поэзия существительных. В основном, это была борьба с общими местами, чего у меня в то время, несомненно, было довольно. Точность рифмы. Несколько раз он сам предложил какие-то точные рифмы вместо неточных.

— *Но сейчас, когда я читаю Ваши стихи, я почти не вижу следов влияния Бродского, хотя я вижу сознательные переклички, незакавыченные полуцитаты.*

— Несомненно, Бродский оказал на меня колоссальное влияние своей личностью и своей поэзией. Я прошел, вероятно, вот тогда, в юношеские годы, просто период подражания ему. Эти стихи я или потом уничтожил, или они где-то лежат без движения. Публиковать я их никогда не буду. Но такой период у меня был, и, пройдя через него, я думаю, я получил что-то полезное.

¹ В беседе с Анни Эпельбойм Бродский сказал: «Вообще, я думаю, что я начал писать стихи, потому что я прочитал стихи советского поэта, довольно замечательного, Бориса Слуцкого». — «Европейский воздух над Россией» (Странник. 1991. № 1. С. 41). В докладе на симпозиуме «Literature and War» (1985) Бродский говорил: «Именно Слуцкий едва ли не в одиночку изменил звучание послевоенной русской поэзии. Его стих был стукотом бюрократизмов, военного жаргона, просторечия и лозунгов, с равной легкостью использовал ассонансные, дактилические и визуальные рифмы, расшатанный ритм и народные каденции. Ощущение трагедии в его стихотворениях часто перемещалось, помимо его воли, с конкретного и исторического на экзистенциальное — конечный источник всех трагедий. Этот поэт действительно говорил языком двадцатого века... Его интонация — жесткая, трагичная и бесстрастная — способ, которым выживший спокойно рассказывает, если захочет, о том, как и в чем он выжил» (пер. В. Куллэ). *Brodsky J. Literature and War. A Symposium: The Soviet Union // Times Literary Supplement. 17 May. 1985. P. 543—554.*

— Впрочем, у Вас с Бродским есть нечто общее, например вкрапление в русский текст иностранных слов. Какова их функция у Вас? Или это идет от свободного владения многими иностранными языками?

— Да нет, конечно. Иностранные слова, вероятно, несут какую-то функцию, может быть, острающую. Возможно, они играют роль «чужого слова», которое бросает какой-то свет на слова собственного языка.

— Теперь мы все понимаем значение Бродского, но знали ли Вы тогда, с кем имеете дело?

— Я думаю, что да. Личность его такова, что он как-то очень сильно вовлекал в свою орбиту. Как-то еще в старые годы он раз сказал: «Я сплел большую паутину». Мало кто был к нему равнодушен — его или очень любили, или страшно ненавидели. Все это многократно усилилось тем, что через год после моего с ним знакомства начались его неприятности, потом арест, потом ссылка. Все это я переживал очень болезненно.

— До сих пор в СССР находятся люди, объясняющие поэтический успех Бродского его биографией, его судьбой.

— Ну, судьба это нечто неизменяемое и неделимое, целостное. Весомость Бродского-поэта сейчас достаточно очевидна, чтобы ставить качество его поэзии в прямую зависимость от каких-то неурядиц. Хотя, конечно, уже одно то обстоятельство, что Бродский даже в более или менее спокойные годы подвергся гонениям, связано с его невписываемостью в достаточно широкие для того времени структуры, связано с его личностью как поэта. Я думаю, что и Рейн, и Бродский, и Найман — все мы принадлежали к петербургской школе и все мы подверглись очень большому влиянию личности и поэзии Ахматовой.

— Вам не кажется, что параллель Ахматова — Бродский несколько сложнее? Выражая Ахматовой свою благодарность, Бродский, однако, оговаривается: «но вместе с тем, вместе с тем, это не та поэзия, которая меня интересует». Из его двух эссе о Цветаевой мы видим, чья поэзия его интересует.

— Безусловно. Если бы Вы этого не сказали, я бы сам это сказал. Ахматова, по-моему, сильнее влияла на него своей личностью, чем стихами. И все-таки от петербургской поэзии Бродский очень много взял, например суггестивность, ориентированность на конкретность и т. д.

— Есть ли что-нибудь в его поэтике, в его идеях, что Вам чуждо?

— У него была линия, которую условно можно назвать «идеологической», это стихи «Остановка в пустыне», «Два часа в резервуаре». В последних, правда, все как-то уравновешено необычайной остротой и обнаженностью. Но эта линия мне чужда.

— Но какая же идеология в «Остановке в пустыне»? Это скорее озабоченность состоянием современной России:

...куда зашли мы?

И от чего мы больше далеки:

от православья или эллинизма?

К чему близки мы? Что там впереди?

— Мне чужда идеологическая рационалистичность этих стихов. Мне кажется, озабоченность эта, или что бы там ни было, не выражена собственно поэтически. Все слишком эксплицитно, и это мне в поэзии чуждо.

— *И ему самому чуждо.*

— Это какой-то протуберанец, но не единственный.

— *А как Вы оцениваете его отклик на конкретное политическое событие — войну в Афганистане? Я имею в виду его стихотворение «Стихи о зимней кампании 1980 года». Ведь Бродский неоднократно говорил, что писатель не должен соблазняться злободневными темами.*

— Я думаю, дело совершенно не в том, о чем он пишет, потому что можно отозваться на самое злободневное событие, все дело в том, выражено ли оно поэтически, найден ли вот этот баланс.

— *В поэзии Бродского есть более серьезные и нарочитые дисбалансы. Он, похоже, движется к метонимическому полюсу языка, то есть к языку прозы, если принять яacobсоновскую дихотомию, вытесняя из лирики эмоциональную ноту. Это Вам тоже чуждо?*

— Отнюдь нет. Наоборот, я совсем не поклонник эмоциональности как таковой, отнюдь к ней не тяготею и очень ценю эту его холодноватость.

— *Он приближает свою поэзию к прозе и другими средствами: разрушением поэтической строки, строфы, составными рифмами, предпочтением дольника классическим размером. Что за этим стоит?*

— Думаю, это одна из тенденций серьезного искусства XX века — освобождение от эмоциональности.

— *Не кажется ли Вам, что здесь следует говорить о той английской струе, которую Бродский привнес в русскую поэзию?*

— Это очень важный вопрос. Дело в том, что я вообще считаю, что он в какой-то мере создал некий новый русский поэтический язык, адекватный языку английской поэзии, которую он очень рано усвоил, великолепно чувствовал ее даже тогда еще, когда довольно слабо знал английский язык. Еще до ссылки Бродский особо отмечал антологию английской поэзии, вышедшую в середине тридцатых годов, так называемую «Антологию Гутнера», хотя составлена она была Святополк-Мирским. Но поскольку Мирский был репрессирован, то, чтобы спасти книгу, Гутнер взял на себя неприятную обязанность поставить на ней свое имя. Эту антологию, которую Бродский мне же указал, я имел удовольствие подарить ему в шестьдесят третьем году на день рождения. Впоследствии у Бродского всегда было несколько антологий английской и американской поэзии и, конечно, книг самих поэтов. В его стихах, как вы знаете, множество переключек с англоязычными поэтами.

Несколько раз в давние годы, когда Бродский еще недостаточно знал английский язык, я делал ему подстрочники английских стихов, которые он переводил. Когда я навещал его в архангельской ссылке, он почему-то читал Харта Крейна, поэта достаточно трудного, чтение которого по мере продвижения постепенно

свелось к тому, что Бродский периодически открывал книгу со словами: «А что пишет Харт Крейн?»

Отдельная тема — это Бродский и поэты метафизической школы, которых, в особенности Джона Донна, Бродский высоко ценил. Для «Литературных памятников» он должен был подготовить целый том переводов метафизической школы, и я помогал ему составлять эту книгу и написал небольшие предисловия к каждому из входивших в нее поэтов. Мне кажется, что Бродский привил в своем роде некоторые качества английской поэзии к русской — в первую очередь это касается некой особой суггестивности, весомости каждого слова.

— *Это то, чего не хватало русской поэзии, и то, что до него никто не сделал.*

— Да, безусловно.

— *Бродский оценивает всех литераторов, от Достоевского до Кублановского, по их отношению к русскому языку. Вот несколько его высказываний о языке: изолжия Цветаевой, утверждает он, навязана извне логикой языка; «диктат языка» — это и есть то, что в просторечии именуется диктатом Музы; творческий процесс — это «продукт языка и ваших собственных эстетических категорий, продукт того, чему язык вас научил»². Почему, на Ваш взгляд, он отводит языку столь центральное место?*

— Лингвистика XX в. тоже в большой мере ориентирована на такой подход. И не только лингвистика, но и философия, и феноменология отводят языку такое же огромное место, как Бродский. В простейшем приближении этот вопрос всегда носился в воздухе. Все мы всю жизнь говорили об эмиграции, это была одна из постоянных тем. Но раньше, в старые времена, разговоры шли вокруг невозможности эмигрировать и невероятных планов, как это сделать. Бродский всегда говорил, что это не для него, потому что отрываться от языка, который слышишь на улицах или в трамвае, для поэта нехорошо. Когда же это произошло, то он с тем большим упором, с тем большим вниманием, вероятно, фиксировался на этой проблеме. То исключительное значение, которое он отводит языку уже не в своей поэтической практике, а в своих высказываниях, может быть, имеет именно такой обертон. Поскольку Бродский человек неконфессиональный, то язык занимает для него то место, которое для конфессионального занимала бы теология.

— *Если у Бродского прослеживается такая зависимость от языка, такое служение языку, то, мне кажется, я вправе спросить, каковы же заслуги Бродского перед русским языком?*

— Я уже сказал, что он создал новую форму русского поэтического языка. Он обострил до невероятности какие-то языковые структуры, которые до него существовали в невыраженном виде или вообще не применялись. Как всегда

² Бродский И. «Настигнуть утраченное время»: интервью Джону Глэду // *Время и Мы*. 1987. № 97. С. 168. Перепечатано в: *Глэд Дж. Беседы в изгнании* М.: Книжная палата, 1991. С. 122—131.

с большим поэтом, его идентифицируемость в любой строчке лучше всего об этом говорит.

— Я позволю себе еще одну цитату из Бродского: «Язык создает поэта для того, чтобы поэт о чем-то таком позаботился, чтобы он восстановил некоторый баланс в языковых нарушениях». В какой степени появление Бродского было продиктовано потребностями русского языка, со всеми его засорениями, советскими канцеляризмами, жаргоном политическим и лагерным и т. д.? Или этот вопрос надуман мною?

— Абсолютно не надуман. Действительно, русский язык в Совдепии невероятно далеко ушел от литературного языка, каким каждый культурный человек его себе представляет, и он действительно находится в состоянии все большего размышления. Это ощущается в фонетике, в синтаксисе, буквально падежи куда-то исчезают. Язык превращается в какую-то кашу. Так что структурирование языка — это очень насущная задача. И конечно, язык спасает поэзия.

— Значит ли это, что Вы согласны с Бродским, оспорившим высказывание Колриджа: «Поэзия это не “лучшие слова в лучшем порядке”, это — высшая форма существования языка» — что поэт совершенствует язык?

— Это происходило не только в нашу эпоху. То же произошло, например, с итальянским языком в эпоху Данте, когда из массы итальянских диалектов, которые существуют по сей день, был создан блистательный литературный язык не на основе какого-то диалекта — это простейший путь, — а на основе создания высшей наддиалектной формы, обнимающей все. Нечто подобное раньше произошло у трубадуров, и Данте опирался на этот опыт. Это происходило в разные эпохи, происходит это и сейчас.

— За этим тянется Гёте и Германия, Пушкин и Россия. И Вас не смущает ставить Бродского в этот ряд?

— По-моему, нет. По масштабам, нет.

— Параллель «Пушкин и Бродский» уже неоднократно выдвигалась. Имеет ли она достаточно оснований?

— В какой-то мере здесь можно найти соответствия, потому что в эпоху Пушкина русский литературный язык был уже сравнительно благополучен и сравнительно разработан. Пушкин дал ему дополнительный толчок, который привел его к совершенству. Но почему-то мне не очень нравится сравнение с Пушкиным. Наверное, потому, что Пушкин — это фигура, так сказать, волей-неволей абсолютная, и поэтому сравнение не звучит.

— Как Вам видится эволюция Бродского? Сам он в одном из интервью сказал, что говорить об эволюции поэта можно только в одном плане, в плане просодии, какими размерами он пользуется. Вы тоже считаете, что это единственный параметр, по которому можно проследить эволюцию поэта, или есть другие?

— Я не думаю, что все можно сводить к просодии, это просто *tot*. Конечно же, какое-то движение у него, несомненно, есть. Как я уже сказал, да и он сам об этом говорил, что первое его «стихотворение» — это стихотворение «Сад»:

О, как ты пуст и нем!
В осенней полумгле
сколь призрачно царит прозрачность сада,
где листья приближаются к земле
великим тяготением распада.

Действительно, в нем уже есть Бродский. Потом новый серьезный этап — это «Песни счастливой зимы», в этом русле он писал, пока был в ссылке. А после ссылки стали появляться подлинно метафизические стихи, такие как «Пень без музыки», в 1970 г., — тоже по-моему какой-то перелом. И уже перед эмиграцией стихи типа «Натюрморт» и «Бабочка» — новый шаг в эту же сторону. Очередной перелом произошел в эмиграции, когда появились новые формы, вот эти длинные строчки. И это все в одном русле, в русле «Бродского». А потом — неслыханный даже для Бродского шедевр «Осенний крик ястреба».

— *С одной стороны, мы наблюдаем эволюцию в самом стихе, в поэтике, с другой — мы говорим, что «это в русле Бродского». Следовательно, есть какой-то постоянный центр. Что образует этот центр?*

— Центр — это личность, больше ничего.

— *Это естественно. Но, видимо, есть и какие-то центральные темы, идеи. О чем он не может не писать, по-вашему?*

— Как только это начинаешь определять, все сейчас же вянет, потому что темы эти вечные: человек и его место в этом мире. Но сказать это — все равно что ничего не сказать.

— *Сам Бродский говорит, что он пишет исключительно про одну вещь, про то, что делает время с человеком, как оно его трансформирует.*

— По-моему, это некоторое сужение, потому что время — это только один из аспектов.

— *Ну, хорошо, возьмем другие вечные темы: любовь и Бог. Бродский считает, что в конце XX века ни о любви, ни о Боге нельзя больше говорить напрямую, эксплицитно.*

— Он всегда с юношеских лет избегал вообще всякой торжественности, всякой декларативности в этих вопросах. Я не помню, про кого он однажды сказал, что вот тот пишет про ангела-архангела, а за душой ничего нет.

— *Что Вам известно о философских увлечениях Бродского?*

— У Иосифа, при его позднейшем неприятии, условно говоря, восточного мира, была в молодости очень сильная прививка восточной духовной культуры. У него был друг Гарик Гинзбург-Восков, которому посвящены одни из его юношеских стихов. Восков был очень сильно ориентирован на индийскую философию, в какой-то мере на йогу.

— *Я встречалась с ним в Ann Arbor в 1980 году. Он художник.*

— Да, он художник. Между прочим, две первые книги, которые Иосиф рекомендовал мне прочесть, это были появившиеся в то время серьезные книги по индийской философии, одна — перевод с английского, а другая книга Шмакова

«Арканы Таро», это колоссальный грессбух. Шмаков — инженер путей сообщения, не имеющий никакого отношения к Геннадию Шмакову³. Я не уверен, читал ли их сам Бродский, но мне рекомендовал, и я их в какой-то мере начинал штудировать. Я думаю, что они задали какую-то высокую ноту нетривиальной духовной культуры, я бы так это определил.

— *Вы не знаете, на какие годы приходится его увлечение Шестовым?*

— Я думаю, когда он был в ссылке.

— *Чем Вы объясняете настойчивое присутствие еще одной темы в поэзии Бродского — темы «после конца»: после конца любви, после «конца прекрасной эпохи», после конца христианства, особенно отчетливо прозвучавшей в его пьесе «Мрамор»?*

— С одной стороны, это его нота, черта его личности. С другой, это в высшей степени отвечает и жизни в России: все мы там живем после конца. Это и тема Петербурга — город после конца.

— *Как Вы оцениваете его контаминирование нашего времени с античностью?*

— Как-то Бродский сказал: «Я заражен нормальным классицизмом». Это тоже часть «петербургской поэтики».

— *Жорж Нива считает, что пьеса «Мрамор» — это иронический, сниженный вариант поэтического мира Бродского. Вы согласны?*

— По-моему, пьеса гораздо уже его поэтического мира. Я не так уж люблю эту пьесу. Там есть некоторые причудливости, которые мне не очень близки; ее абсурдизмы тяжеловаты.

— *Существует ли для Бродского «еврейский вопрос»?*

— Вопрос о еврействе Бродского, по-моему, вполне правомерен, но едва ли я смогу дать на него глубокий ответ. Думаю, что этот вопрос достаточно остро переживался Бродским в юности и даже в достаточно позднем возрасте; в его стихах можно найти явные и не столь явные его отголоски, однако есть косвенные указания на то, что он и сейчас волнует Бродского. В еврействе надо видеть, вероятно, и корни ветхозаветных симпатий Бродского, отразившихся, в частности, в его метафизической поэме «Исаак и Авраам». Вульгаризированное осознание Бродского как поэта-еврея было характерно для неприемлющей его части официальной «интеллигенции» в годы суда и ссылки, презрительно называвшей его «еврейский Пушкин».

— *Что Вы думаете по поводу возможности и желательности возвращения Бродского на родину?*

— По-моему, это совершенно невозможно и ненужно. Есть какие-то необратимости в жизни. Кроме тяжелых чувств и неловкости, ничего из этого не получится. Я думаю, он сам это прекрасно понимает.

³ Геннадий Шмаков, историк литературы, искусствовед, переводчик и друг Бродского. Ему посвящены «Венецианские строфы» и «Памяти Геннадия Шмакова». Умер 21 августа 1988 г. в Нью-Йорке на 49-м году жизни.

— *Есть ли у Вас стихотворения, посвященные Бродскому?*

— Да, есть стихотворение, написанное в заключении, которое называется по-английски «April is the Cruelst Month»:

«...Над серым щебнем дикий гиацинт...»

— Когда-то Бродский...

Впрочем, по порядку.

Стоял декабрь — оттепельный, влажный декабрь. В соседней стратосфере шел спор Арктики с Атлантикой, теснившей положенную зиму вспять, на север, и мокрые деревья и дома́ под стылым неба жемчугом, под ветром, вздымавшим толчею стоячих волн навстречу невскому течению (впрочем, до наводнения дело не дошло) — смотрелись в ту коричневую слякоть, цветущую на старых диабазыах, а где и на булыжных мостовых (ушедших за торцами следом в Лету) — которую уже воспел поэт.

В такое-то — исполненное желчи и горечи, и питерского spleen'a, пустынное (недавно рассвело) и равнодушно-тягостное утро часу в десятом я зашел за Бродским, недавно возвратившимся из ссылки: я должен был свести его куда-то за чем-то, что настолько было важно тогда, настолько ничего не значит сегодня. Я нашел его в постели (я опускаю долгое lever, приватный кофий, сваренный на плитке в его невероятном ложементе из ящичков, зеркальных платяных шкафов, на них — фанерных чемоданов, которыми он смог отгородить себе немного privacy; затем неторопливый ритуал бритья и одеванья под концерт для двух клавиров Баха в польском исполнении, тогда звучавший как соната Франка fis-moll'ная для Свана). Наконец, он был готов, и мы пустились в путь:

прошли Литейным мимо Дома, где
он как-то пробыл долгий зимний месяц
и чудом выскочил, а мне еще
там суждено было осесть спустя
семнадцать лет; свернули на Неву
и долго шли по набережной сонной,
беседуя об этом и о том, —
под стылым неба жемчугом, под ветром,
крутившим толчею стоячих волн,
всегда противных невоскому теченью, —
и тут, когда мы не спеша дошли
до пленных лип за чугуном решетки
(увы, немного оперной) — в июле
выплескивающих поверх нее
избыточную роскошь прозябенья,
а ныне выступающих в обличье
довольно жутком, если присмотреться, —
скелетов, трупов, призраков деревьев,
застывших в зимней мокрети,
— о чем
подумал он, какой нездешний берег
пригрелся ему тогда, какое
видение весны, что, став на месте,
он вдруг таким обмолвился стихом:
— над серым щебнем дикий гиацинт, —
сказав, что это тема для сонета,
который, мол, я должен написать
и принести ему, о чем забыли
мы оба тотчас.

И прошли века.
Точнее, четверть века. Уж давно
поэт-король, поэт-избранник Бродский
(друзья шутили, что как будто сам он
кого-то нанял, чтобы тот ему
устраивал «судьбу поэта»); я же
простой советский заключенный; слышал
о нем и то, и это — поначалу
немного удивлялся, а потом
за дальностью и давностью, иные
явились тени.

...Как-то по весне,
натужной, поздней, точно из-под палки
тягающейся с мачехой-зимой,

как будто нехотя отвоевавшей
у тщательно укатанных снегов
площадку метров десять на пятнадцать, —
я вышел побродить туда (на малом
— я это замечал еще на флоте —
и замкнутом пространстве есть всегда
немного места для уединенья),
и чтобы не смотреть по сторонам
(не ранить взора) — я глядел под ноги,
где тоже было мало красоты:
щебенка, дранка, прошлогодний мусор,
все мокрое и склизкое... осколки
когда-то недобитого стекла
на кучке щебня... а над ней — читатель
уже, конечно, понял, что над ним,
над серым щебнем, я, склонясь, увидел
голубоватый дикий гиацинт,
благоухавший в этой нищете,
процветший над бесплодную землю,
не ведающий Леди гиацинтов, —
землей, которой бесконечно чужды
мои пенаты, Бродский, Петербург,
коричневая слякоть, я — тогдашний
и нынешний, зимующие липы,
решетка сада, встречный ветер, дружба,
декабрь, утраченное время, склонность
к предательству, клавирные концерты,
Петрарка, ненаписанный сонет —
венки сонетов... ветренная младость,
Россия, Лета, Элиот, Нева
и выморочно-пепельное утро
под стылым неба жемчугом — мгновенья
из времени в безвремя прорыв,
и этот вот из вечности проросший
над серым щебнем дикий гиацинт.

1986, май

4. НЕСКОЛЬКО ПИСАТЕЛЕЙ

«Я БЫЛ ОТРАВЛЕН — НЕ МАРКСОМ, А ГЕГЕЛЕМ, ЭТО БОЛЕЕ СЕРЬЕЗНОЕ НЕСЧАСТЬЕ» РАЗГОВОР С ЧЕСЛАВОМ МИЛОШЕМ*

Чеслав Милош (1911—2004) — польский поэт родом из Литвы, лауреат Нобелевской премии 1980 г. Я встречался с ним в Калифорнии в начале 90-х гг., когда он был профессором в Беркли. Жил он замкнуто, — двери мне открыла рекомендация Бродского. Дружбе, связывавшей обоих поэтов, и сопоставлению их судеб посвящена книга: Грудзинская-Гросс И. Милош и Бродский: магнитное поле М.: Новое литературное обозрение, 2013.

— Вы рассказывали, как во время войны сначала прибыли из Польши в Литву, а потом, когда Литва была занята Советами, Вам пришлось нелегально переходить границу с Польшей.

— Русские солдаты хотели меня убить, потому что я с ними заговорил по-русски. Они сказали: «Откуда ж ты знаешь русский, ты, наверное, шпион!» Я ответил, что я писатель.

— И это произвело на них впечатление?

— Солдаты ответили: «Э-э, брат ты мой!»

— Судя по тому, что Вы живы, уважение к писателям у русского солдата сохранилось?

— Нет. Это сейчас им внушается почитание писателей, во всяком случае некоторых, официозных, так сказать. А в Литву я недавно ездил, впервые за 52 года. До этого не хотел обращаться за визой к Советам. Сейчас я получил въездную визу уже как американский гражданин. В Литве мне дали звание профессора *honoris causa* в Университете Витовта Великого, закрытом в свое время советской властью, а теперь воссозданном. А еще г-н Ландсбергис присвоил мне почетное гражданство Литовской Республики. Так что теперь мне и виза не понадобится.

* Печатается впервые.

— *Вы вспоминаете Вильнюс вашего детства и юности?*

— Меня очень тронуло возвращение в родные места. Хотя, когда я ходил в школу, а позднее в университет, это был несколько другой город. Он ведь даже назывался иначе — Вильно. Вильно не был тогда литовским городом, как вы, конечно, знаете — это был город полупольский, полуеврейский. Один из центров еврейской культуры. В университете преподавали по-польски, но школы были многоязычные — и польские, и на идиш, и одна — литовская, хотя литовцев там было очень немного. Было несколько русских школ, потому что еврейская интеллигенция в основном говорила по-русски. В целом город был многонациональным, чему я многим обязан — я сказал об этом в своей благодарственной речи на церемонии в университете: когда живешь среди разных национальных групп, то учишься воспринимать мир во всем его многообразии и не считать свою точку зрения единственно верной. А Вильнюс — город чудесный, загадочный, исполненный какого-то притягательного волшебства...

— *Академик Топоров исследовал топонимы Вильнюса — оказалось, что они восходят не только к средневековью, но и к доисторическим временам.*

— Мне было бы очень интересно это прочесть. Я выехал из Вильнюса в 1940 г., вскоре после того, как в Литву вошли советские войска. Мне пришлось незаконно пересечь четыре границы — ни от русских, ни от немцев я не мог ожидать ничего хорошего!

— *Были ли у Вас еще неприятные встречи с представителями Советов?*

— Я видел все наступление Советской армии. Видел, как грабят крестьян. Меня потрясло это наступление — оно не походило на поход армии, это было великое переселение народов! У меня не было никаких иллюзий, я был очень хорошо информирован — возможно, из-за того, что знал язык — о происходившем в Стране Советов. Но я принадлежал к пишущей братии, и нас очень умело — лестью, обхождением и обещаниями — склоняли к сотрудничеству с новыми властями. У нас было общее ощущение того, что на всю Европу наезжает огромный каток, что история — на стороне Советов. Я и представить не мог того, что сделает с Европой Гитлер. Для меня нацизм — это был конец европейской цивилизации, гибель всего. Я думал, что Европа после Гитлера и Сталина не сможет возродиться. Даже экономическое ее восстановление в духе капитализма казалось недостижимым.

Когда мне удалось бежать в Польшу, я поступил на дипломатическую службу. Вскоре у меня возник смутный хитроумный план выбраться за границу. Но поймите — я же поэт. Мне казалось, что жизнь за границей для меня будет гибелью, погубит мое призвание! И до определенного момента в Польше можно было жить, господствовала теория «мягкой революции» — лишь постепенно, к началу 50-х стало насаждаться слепое повиновение, жесткие доктрины. Тут я и решил, что с меня хватит. Оказаться за границей мне помогла русская женщина, из высшей иерархии в Польше, чья жизнь была загублена Сталиным. Она мне сказала, что, по ее мнению, поэт должен оставаться со своей страной, но если я окажусь

за границей, то должен бороться с палачом России — и я написал «Пленный разум» во исполнение этого долга. Как только мне удалось выбраться во Францию, я обратился к властям с просьбой о политическом убежище.

Во Франции мне жилось очень трудно, интеллектуальная элита Франции была тогда настроена просталинистски. Поэтому писатель, покинувший социалистический рай и убежавший к ужасам капитализма, наверняка был куплен американцами! Так что меня подвергли бойкоту. Вы, как русский, должны знать о судьбах русской эмиграции, о склоках, группировках, ненависти — то же было и с польской эмиграцией. Я никогда не мог найти общего языка с основными центрами польской эмиграции, например, в Лондоне. Не знаю, в чем тут дело — возможно, разная ментальность, разные поколения, но то, что я пишу, для них невразумительно.

Сейчас в Польше вышла и стала довольно широко известной книга в двух томах, которая, строго говоря, не книга — это магнитофонные записи моих разговоров с польским поэтом Александром Ватом. Перед войной Ват был коммунистом. В 1940 г. он был арестован и провел много лет по советским тюрьмам, где очень много узнал о жизни в Советском Союзе, — он просто энциклопедия по этому вопросу. Книга называется «Мой век». Позднее я попытался с Глебом Струве сделать такую же книгу, как с Александром Ватом, но ничего не вышло. Мы со Струве принадлежали к совершенно разным мирам, к разным поколениям. Я не мог задать ему правильных вопросов. И Струве был не того темперамента, что Ват, который был великолепным рассказчиком.

— *А в целом — как вам жилось в Париже?*

— Ну, во-первых, не было проблемы языка. Собственно, я мог бы даже писать по-французски или по-английски, но я никогда не хотел. Я польский поэт и пишу только по-польски. Во Франции я начал писать прозу. Я был тогда отравлен — не Марксом, а Гегелем — это более серьезное несчастье. Первой книгой был «Пленный разум», вторая была написана по-английски — «Захват власти» — о 1945 г. в Польше — эта книга была представлена на конкурс, объявленный Книжной палатой Швейцарии на роман, написанный на одном из западноевропейских языков. Я представил его в переводе на французский. Он получил «Литературную премию Европы», что впервые дало мне возможность жить на литературные заработки. Я не люблю этот роман, но это было своеобразным достижением. Затем я вернулся к более серьезным вещам и написал роман «Долина Иссы» — это было моей терапией, через него я освободился от Гегеля! После этого я вернулся к стихам и написал еще прозаическую книгу «Семейная Европа» — о моих литовских корнях. Это — автобиография.

Однако, несмотря на некоторые успехи, жизнь во Франции оставалась тяжелой материально, поэтому я принял приглашение в Беркли — и с тех пор живу здесь. У меня обнаружили способности к преподаванию. Им нужен был лектор по польской литературе, и вначале я получил контракт только на год, а потом мне дали пожизненный договор — ну кто же мог от такого отказаться! Я избавился от забот о пропитании и мог посвятить себя поэзии.

— *Если рассматривать Ваш приезд во Францию как большую переменную в жизни, то был ли такой же переменной Ваш переезд в Америку?*

— Да, разумеется. Но совершенно неожиданно мне удалось найти свое место в Америке — как поэту. Мои стихи — в переводе — признаны в Америке, и до некоторой степени я принят как американский поэт. Перевожу и я сам, и другие. Я много выступаю с чтением своих стихов — вообще, Америка для поэта это — гораздо лучшее место, чем Западная Европа.

— *Вы надеялись получить Нобелевскую премию?*

— Нет, потому что даже в переводе на английский моя поэзия оставалась слишком польской. А польская поэзия не слишком интересует Западную Европу. Я вообще изначально был пессимистически настроен насчет возможности англоязычного бытия моих стихов. Вначале я начал переводить на английский чужие стихи — других польских поэтов. Опубликовал антологию. И лишь потом, постепенно, начал делать авторские переводы. Но, как это ни парадоксально, я вошел в американское сознание, и вошел именно как поэт.

— *Почему Вас это удивляет?*

— Это указывает на изменившееся сознание, изменившиеся обстоятельства. Центры культуры движутся, перемещаются из одной страны в другую. Теперь нет фиксированного положения центра культуры, не так ли? Много лет я преподавал в Университете штата Калифорния польскую литературу, а также и русскую — но только одного писателя: Достоевского! Я заделался настоящим достоевковедом — что тоже парадокс, если принять во внимание отношение Достоевского к католикам вообще и к полякам в частности! У меня даже есть статья «Достоевский сегодня».

— *Хорошо известна Ваша дружба с другим нобелевским лауреатом-изгнанником, Иосифом Бродским. Не могли бы Вы обрисовать ваш личный взгляд на поэтический феномен Иосифа Бродского?*

— Наша дружба — это очень личное. Когда Бродский оказался за границей, я написал ему письмо, положившее начало нашей дружбе — в этом письме говорилось об огромных трудностях, о тяготах изгнания. Насколько помнится, я пытался утешить его — мол, дальше будет легче. Я написал вступление к тому же его поэзии — чудесный сборник! Хорошие переводы на польский. И мне удалось залучить его в Краков — мы вместе выступили перед студентами университета. Он читал свои стихи по-русски — это так их усиливает! Я в сто раз больше люблю, когда он читает по-русски, а не по-английски. Наверное, передать русскую тональность по-английски — это слишком сложно.

— *Но ему и это удастся, и обратное — еще когда он был в России, его стихи несли отблеск английской поэзии, который он каким-то непостижимым образом в них внес! А что было в Вашем предисловии?*

— Мне очень помогли наши с ним разговоры. Мы оба оказались большими поклонниками Шестова. И мои занятия Достоевским также способствовали возникновению интереса к некоторым метафизическим вопросам. Шестов к тому

же очень хороший писатель, с хрустально-ясным стилем. И так мы пришли к взаимопониманию — от общего восхищения Шестовым, от проблем, очерченных Достоевским. Я написал и о том, как он продолжил дело поколения Ахматовой и Мандельштама, о его осознанном стремлении к преемственности, об осознании необходимости таковой...

— *Как Вы думаете, добился ли он успеха в своих стихах, написанных по-английски?*

— Ну, я уже сказал, что мне в сто раз больше нравятся его стихи по-русски. Из его автопереводов на английский — некоторые удались, иные — менее удались, но в основе своей языка так различны... ямбический стих на русском — это нечто не вполне переводимое на английский — нет, не знаю, возможен ли вообще адекватный перевод...

— *Делаете ли Вы сейчас что-то, связанное с русской литературой?*

— Нет, сейчас ничего не делаю, да и не собираюсь. Как я уже сказал, в свое время меня увлек Достоевский, главным образом из-за исторических параллелей, потому что сложности русской интеллигенции XIX в. ясно отражаются в нынешних метаниях. И еще мне кажется, что Ницше и Достоевский очень четко препарировали кризис христианского сознания, кризис совести...

— *Раз уж мы заговорили о Бродском, то мне хотелось бы упомянуть, что он — один из немногих, интересовавшихся польской поэзией.*

— Да, он много переводил из польской поэзии, переводил в том числе и мои стихи. Его очень высоко ценят в Польше. Он может служить примером тому, что долгое советское правление в Польше не привело к безразборной ненависти и неприятию всего русского, без разбора. Меня, впрочем, сейчас крайне беспокоит ситуация в России. По-моему, русские войска в прибалтийских странах после получения ими независимости — это большая проблема!

— *Мне кажется, что их бы и вывели, но не очень понятно, куда их девать.*

— И это, конечно, тоже, но не только — я читал высказывания разных военных, что Прибалтика нужна России для ее безопасности, что войска не нужно выводить и т. д. Горе в том, что в России очень сильны националистические настроения.

— *Это в основном на окраинах, где действительно чувствуются какие-то проблемы, а в Москве и Петербурге — лишь кучки экстремистов.*

— Дай-то Бог. В Белграде это все намного хуже!

— *Ну, Югославия — маленькая страна, там все вспыхнуло от одной искры. Россия — более инертна. Но очень мешают все эти бодрые ребята с советским прошлым — они так страшно ограничены — с ними не договориться. На днях я был в Стэнфорде, где встретился с Робертом Конквестом. Он как раз и говорил о том, что кроме всех других негативных обстоятельств, связанных с советским режимом, есть еще этот жуткий дух ограниченности и скуки — мухи мрут, столкнувшись с нашей властью!*

— Знаете, мне очень нравилось в Литве. Я всегда выступал в защиту Литвы. Мой кузен, Оскар Милош, после **Первой мировой войны представлял в Париже независимую Литву**. В Париже есть Общество друзей Милоша, с ежегодным сбором в Фонтенбло, и в этом году я там был — там впервые присутствовал посол Литвы. Это молодой человек — не профессиональный политик вовсе, а композитор. Мне представляется, что Литва довольно неплохо пережила советский режим — относительно лучше, чем другие народы. Конечно, есть последствия, но их все же меньше, и они мне представляются не такими фатальными, как у других. Возможно, это из-за некоторого политического конформизма, приспособляемости к любой системе — это заложено в литовском характере и сильно отличает его от польского, например.

— *Помните, Вы говорили о том, какое смешанное чувство было у вас в 1945 г., когда Русские войска катились валом по Европе?*

— Да, но в то время я, как уже говорил, был «отравлен» Гегелем — помните, насчет «исторической неизбежности», и освободился от этого, написав роман. Но лучшее лекарство от ненависти — это жизнь, это то, те вещи, которые вы можете осязать, послушать, обонять... Жуткое свойство гегельянства — это абстрагирование, обобщение, уход из мира осязаемых, реальных вещей в мир громадных идей — это омертвляет... Мне пришлось освобождаться от притягательной идеи исторической неизбежности, согласно которой победа так называемого социализма казалась тогда воплощением гегельянской идеи «марша истории». И я написал «Плененный разум».

[Примечание 2017 г.: Несколько месяцев назад мы поехали из Страсбурга в Вогезы полюбоваться осенними красками и заглянули в старинную деревню под типичным эльзасским названием Миттельбергхайм. Здесь Милош проводил осень вскоре после того, как попросил политическое убежище во Франции; на доме, где он жил — мемориальная доска с его словами: «...я почувствовал, что имею право думать, что моя родина — Европа». Стихотворение Милоша «Миттельбергхайм», словами Томаса Венцловы — изумительная кода его сборника «Дневной свет». Приведем из него несколько строк в переводе Игоря Булатовского: Табак, сохнувший / под навесом, и плуги, и деревянные колеса, / и склоны гор, и осень — всё при мне... / Здесь и везде — / моя земля, куда бы я ни повернул.]

«РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА НАЧАЛАСЬ С ПУШКИНА» РАЗГОВОР С АНРИ ТРУАЙЯ*

Имя французского писателя Анри Труайя (урожд. Лев Асланович Тарасов, 1911—2007), одного из самых плодовитых французских писателей, родившегося в Армавире в семье кавказского происхождения, стало известно в России в первые послевоенные десятилетия. В те времена, когда в Европе, в том числе во Франции, из всей русской литературы широкой публике были известны, пожалуй, лишь Толстой и Достоевский (а любителям оперы, может быть, еще и Пушкин), Анри Труайя написал биографии всех крупнейших русских писателей XIX в., а также русских царей. Надо заметить, что не только писательский дар Труайя, который, быть может, нашел в этих биографиях свое подлинное призвание, но и его заметное положение (Труайя — член французской Академии «бессмертных») и, наконец, сама «серийность» этих биографий привлекли к русской классической литературе огромное внимание французской читающей публики — каждая новая объявленная книга ожидалась ею с нетерпением. Мы беседовали с писателем вскоре после того, как он отпраздновал свой 91-й день рождения. Несмотря на преклонный возраст, он не оставлял литературной работы — перед нашей встречей он только что написал предисловие к готовящемуся русскому изданию его книги о Пушкине.

— Расскажите, пожалуйста, как появился Ваш псевдоним?

— Я хотел издать первую книгу под своим настоящим именем, но в издательстве сказали (это было в 1935 г.): если напечатать книгу под именем Леон Тарасов, все подумают, что это перевод. Да и в коммерческом смысле это была бы ошибка.

«Вы должны выбрать французский псевдоним, если хотите, чтобы книга хорошо продавалась», — сказали мне. И я решил оставить хоть первую букву — «Т». Потом Тарасов — «р». Я начал перебирать и дошел до «Троа». Поставил «у» —

* Печатается впервые.

Труайя. Стал расспрашивать товарищей — все смеялись, потому что для них я был Тарасов. Спросил у родителей — им не понравилось. Наконец, позвонил своему издателю и сказал: «Слушайте, очень трудно, я нашел Леон Труайя». — «Хорошо. Но Леон не подходит — надо с буквой и». — «Анри Труайя». — «Анри Труайя — очень хорошо. Леон — это слишком глухо звучит. А Анри — хорошо».

— *Французы говорят, что имя «Леон» напоминает им крик павлина. Скажите, пожалуйста, а с армянской диаспорой семья как-то поддерживала связь или она была уже слишком обрусевшая?*

— Нет. С армянской диаспорой у меня нет отношений.

— *Языка Вы не знаете?*

— Нет.

— *Ваш отец, наверное, знал?*

— Тоже не знал. Мой отец был черкес.

— *А почему же считается, что у Вас армянские корни?*

— Потому что семья была армяно-грегорианского вероисповедания, — не знаю, каким образом.

— *А откуда фамилия «Тарасов»?*

— Черкесам, после завоевания Россией, поменяли имена на русифицированные. Я знаю, что какой-то мой прадед был Торос. Сказали, что Торос — это Тарасов. Они говорили по-черкесски. Моя бабушка говорила по-черкесски, и вместо «Боже мой» она говорила: «Аллах, Аллах». Отец поначалу очень плохо говорил по-русски. Мой прадед послал его в Москву, в Коммерческое училище, и только там он научился говорить по-русски.

— *А какой именно коммерцией он занимался?*

— Основной доход приносила продажа тканей. У него было несколько фабрик. Еще он участвовал в строительстве железной дороги от Армавира до Туапсе.

— *А мама, Вы сказали, из Екатеринодара. Она русского происхождения?*

— Она получеркешенка-полунемка. Ее мать была урожденная фон Шмиттен.

— *Кроме писательских биографий у Вас ведь есть книги, в которых отразился Ваш собственный жизненный опыт. Расскажите о них, если можно.*

— У меня есть дилогия, еще я написал автобиографический роман «Сын сатрапа» и другие романы, куда входят мои детские воспоминания, но самое важное — «Столь долгая дорога», где я рассказываю о родителях, о своей жизни в Париже.

— *Вы уехали из России только в 21-м году?*

— Уехали мы в 20-м году — приехали в 21-м: путь был долгим.

— *То есть несколько лет Вы прожили в условиях гражданской войны?*

— Да, мне было восемь лет, и всё это меня забавляло, потому что всё переменялось, всё было новое, и, конечно, мы покинули дом и разъезжали по России. Родители были в ужасе, а я забавлялся.

— *Естественно, что в Париже Вы получили французское образование. А Ваша семья как-то участвовала в жизни русской общины?*

— Да, мои родители жили в русском обществе, все их друзья были русские эмигранты, дома мы говорили только по-русски и о бывшей России, и когда я был с ними дома, у меня было такое впечатление, что я в России, а когда шел в школу, то возвращался во Францию.

— *И тогда все еще надеялись вернуться в Россию?*

— Да, безусловно. И когда немцы напали на Россию, то было чувство «Авось, советский режим падет, и мы сможем вернуться в Россию». Но в то же время в кино показывали документальные съемки о русских пленных — это было невыносимо! И было ужасное двойное чувство: с одной стороны — если немцы завоюют Россию — мы вернемся туда, но с другой — если бы Россия смогла их победить — это было бы замечательно!

— *Мережковский сделал тогда скандальное заявление — он приветствовал немцев, и это многих шокировало. И многие упрекают Берберову в двусмысленном поведении. Вы, кстати, с ней были знакомы?*

— Мы встретились всего один раз на радио, и я не знаю, какие у нее, были чувства в это время, но помню, что она была левого направления и поклонница Горького.

— *Вы следили за тем, что писал до войны Набоков?*

— Да, конечно, я читал его книги, но лично никогда не встречал. Однажды я встретил Мережковского, Гиппиус, Ремизова — я рассказываю это в моей книге «Столь долгий путь» — это произошло после того, как я получил премию за одну из русских биографий и почувствовал, что это неправильно: мне аплодируют, восхищаются моей книгой, а нынешние русские писатели, которые живут в Париже и публикуются на русском языке, совершенно не известны и не прочитаны местной публикой. И я к ним пошел извиниться за то, что беру то, что по праву принадлежит им.

— *Скажите, а до войны Вы знали о терроре, который царит в СССР, о лагерях?*

— Нет, все это стало известно после книг Кравченко, потом Солженицина. Здесь во Франции книга Кравченко была настоящей сенсацией, никто не думал, что в России такое существует, и его атаковали советские власти в сотрудничестве с Луи Арагоном, был процесс против него.

— *Я не понимаю, что двигало Арагоном — идеализм или цинизм, или какие-то глупые идеалы социализма?*

— Я этого тоже не понимаю, но мне кажется странным, что люди, как Арагон и многие писатели, считали, что в России лучше, чем в Европе, и будущее Европы будет в русском стиле. Между прочим, когда Андре Жид вернулся, очарованный, и написал свою первую книгу «*Voyage en Russie*», а потом написал «*Retour de Russie*» и оправдывался, то многие его не поняли. В России считали, что Андре Жид, когда он отказался от своих первых мнений, поступил как Иуда.

— *Теперь совсем другой вопрос. Ваша пенталогия о декабристах — «Свет праведных» — написана довольно давно. За эти годы Вы не пересмотрели свою концепцию декабристского восстания?*

— Нет, я по-прежнему восхищаюсь декабристами. Для меня они настоящие идеалисты. Они боролись не за себя, а за других. Это была первая идеалистическая революция.

— *А Пушкин все-таки довольно резко о них писал в 1826 г.?*

— Да, он боялся и не хотел, чтобы его считали их единомышленником. Потом Николай I его обласкал, у него были, безусловно, иллюзии по этому поводу.

— *Вы когда-то опубликовали два письма Геккерена. Это была одна из заметных публикаций в пушкинистике. Почему не удалось напечатать больше? Потому-ки не давали разрешения?*

— Именно так. Они при мне перепечатали эти два письма на машинке, а фотокопии не захотели давать. Тогда я сказал: «Я хочу иметь фотокопии, чтобы их опубликовать». Они ответили: «Нет, это невозможно, потому что в письмах есть орфографические ошибки». Я ответил, что напечатаю в очень маленьком размере, никто не заметит. Но они все равно не согласились.

— *А почему они так долго скрывали все эти материалы? Понимали, что их предок выглядит не лучшим образом?*

— Они ничего не понимали, но жили этой драмой. Когда я пришел к ним в первый раз, у меня было такое чувство, что я попал в XIX век, что Пушкин только что умер. На стенах портреты всех друзей Геккерена, друзей Пушкина... Весь дом жил Пушкиным.

— *Но их собственное отношение было вряд ли пропушкинское?*

— Они об этом не говорили. Говорили, что это драма, сентиментальная драма.

— *Эта переписка показывает во всех деталях тот кошмар, который Пушкину пришлось пережить.*

— Да, что-то ужасное!

— *Забавно, что мы теперь соседи с Дантесом. Я живу в Страсбурге, Сульц рядом.*

— А я помню, когда писал про Пушкина, ездил в Сульц на могилу сестры Натальи Николаевны.

— *В России один исследователь недавно написал, что Наталья Николаевна после смерти Пушкина стала любовницей Николая I. Я думаю, что это абсолютная чушь.*

— Маловероятно.

— *Вы написали обо всех классиках, начиная с Жуковского. Это поразительно.*

— Вы знаете, по-моему, русская литературы изумительно богата. Я хотел показать это французам и дать им почувствовать, что русская литература имеет такой успех, потому что русские писатели — наивные. Они верят в то, что рассказывают.

— *Может быть, это отчасти потому, что русская литература сформировалась поздно, в конце XVIII — начале XIX века.*

— По-моему, русская литература началась с Пушкина.

— *Какими фондами Вы пользовались главным образом, когда работали над каждым писателем? С чего Вы начинали — с Национальной библиотеки?*

— Конечно, и кроме того, я работал в библиотеке Института Французской академии — там много русских книг.

— *Итак, сейчас в России готовится к изданию ваши «Пушкин».*

— Если книга выйдет, будет замечательно. В одном издательстве мне недавно сказали, что они хотят перевести одну маленькую книгу, которую я опубликовал — это об одной балерине из Петербурга.

— *Это меня очень интересует, потому что я составил книгу статей и разговоров с людьми искусства, и там есть раздел о балете². Я встречался со многими людьми из «Русских балетов Монте-Карло», которые еще были живы лет десять назад — Туманова, Баронова, Рябушинская. Вы, наверное, тоже многих видели?*

— Нет, я писал по документам и по воспоминаниям, хотя моя сестра — балерина Тарасова, училась у Кшесинской, а когда вышла замуж и поселилась в Америке, в Нью-Йорке, — открыла там школу.

1992

² Мейлах М. Эверта, ты? Т. I. Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. Балет. М.: Новое литературное обозрение, 2008.

«НЕ ПРОШЛО И СЕМИДЕСЯТИ ЛЕТ...» НИНА БЕРБЕРОВА В РОССИИ*

Нина Берберова — прозаик, критик, эссеист — едва ли нуждается в представлении читателям. В 1922 г. она вместе со своим мужем Владиславом Ходасевичем уехала во Францию, где на протяжении почти трех десятилетий была тесно связана со всем русским литературным зарубежьем. Ее биографическая книга «Курсив мой», переведенная на многие языки, справедливо считается своего рода энциклопедией русской эмиграции. После войны Нина Берберова переехала в Америку, где по сей день преподает в Принстонском университете.

Сейчас, после шестидесятисемилетнего перерыва, Берберова снова побывала в России. 14 сентября в переполненном зале Дома писателей в Ленинграде состоялся вечер встречи с Ниной Николаевной.

Вечер открыл писатель Андрей Арьев, рассказавший о новейших публикациях произведений Берберовой на родине. Журналы «Вопросы литературы» и «Октябрь» опубликовали фрагменты книги «Курсив мой», «Дружба народов» начала печатать «Железную женщину», а те же «Вопросы литературы» предполагают опубликовать фрагменты книги «Люди и ложи» о русских масонах. Свое выступление Берберова открыла чтением небольшого рассказа «Конец Тургеневской библиотеки» — о трагическом для русской культуры событии в Париже во время немецкой оккупации. После этого посыпались вопросы — десятки записок из зала. Впрочем, первые, наиболее напрашивающиеся вопросы задал сам ведущий:

— С какими чувствами Нина Николаевна уезжала тогда — шестьдесят семь лет назад, и что она почувствовала сейчас, когда приехала в Москву и в Ленинград? Есть ли у нее какое-то особое отношение к Москве или Ленинграду и, вообще, какие у нее самые яркие впечатления от приезда вновь на родину?

* Литературное обозрение. 1990. № 1. С. 68—73.

— Вы хотите диалога? Впечатление огромное. Мы не только не мечтали наяву, но и во сне такого не представляли, чтобы на нашем веку мы могли еще вернуться в Россию. Старшее поколение до этого дня не дожило, а из младшего поколения осталась я одна, что приводит меня в несколько меланхолическое настроение — мне даже некого просто взять за шиворот и повезти с собой в Москву и Ленинград. Просто некого. Это очень грустно.

Когда я уезжала с Ходасевичем в июне двадцать второго года из Петрограда, мы совсем не думали, что я навсегда прощаюсь с родителями, а он — с родными, и оба мы — с Петербургом. Я вкратце расскажу об этом, чтобы прояснить, уезжали мы навсегда или на время. У нас были паспорта на три года, у меня для завершения образования, а у него — для лечения, потому что в то время простого аспирина нельзя было купить в аптеках... И мы уезжали, думая, что все поправится, жизнь немножко образуется, восстановится — и мы вернемся. Когда через три года он пошел возобновлять паспорт, потому что считал, что ему еще рано ехать, то консул, увидев дату, сказал ему, что завтра же, первым же поездом, мы должны возвратиться в Москву. А если не хотим, то надо брать новый, так называемый нансеновский паспорт, который Лига Наций ввела для тех, кто решил по политическим соображениям не возвращаться на родину — таких было уже немало. Ходасевич вернулся очень подавленный, и неделю мы не знали, что нам делать. Но в конце концов возобладало его решение — да я никогда ему и не возражала в важных вопросах, — и мы решили остаться. Все-таки и Алексей Максимович — он ведь тоже в это время был за границей — служил некоторым оправданием: ведь и он не смог там вытерпеть без некоторой хотя бы свободы слова и... без аспирина. Словом, мы остались, все еще как-то колеблясь, и вдруг через две недели пришло известие, что гонорар, который Ходасевич регулярно получал из Москвы, больше ему присылаться не будет. Совершенно ясно, что консул дал в Москву сообщение. А гонорар был за перевод «Кареты святых даров» Проспера Мериме. Эта комедия имела такой успех в Малом театре, что переводчику платили регулярно, и такую сумму, которая нас немножко поддерживала. Конечно, жить на это было нельзя, но все-таки какая-то помощь. И этот разрыв с Малым театром, с Москвой еще более укрепил нас в нашем решении. И началась наша жизнь в изгнании... Ну, а сейчас я не могу скрыть, что я бесконечно счастлива здесь оказаться снова и бесконечно благодарна тем людям, которые меня пригласили. Москва, где я прожила всего четыре месяца летом восемнадцатого года, не была для меня большим переживанием — ее я помню плохо, а сейчас увидела и вовсе новый город. Не то Петербург — здесь я родилась на Морской улице, потом в мои детские годы мы жили на Ямской — она отходит направо от Рождественской. Все эти улицы носят теперь другие названия — у меня было странное чувство, когда оказалось, что девять десятых улиц переименованы... Но больше всего воспоминаний связано для меня с домом шесть по улице Жуковского — третий дом по левой руке, если идти от Литейного к Пескам. Напротив, по правой стороне, жили Маяковский и Брики, а мы с родителями на первом этаже. Вот мои адреса, которые я сразу объехала, как

только оказалась здесь. Сам город, правда, производит впечатление печальное — он как-то весь разваливается, множество ветхих домов, главные подъезды почему-то всегда заколочены, мостовая ужасна... Но в поведении людей в современной Москве и Ленинграде, в их манерах, речи, повадках я не нахожу ровно ничего странного или необыкновенного. Мне самой странно, что после шестидесяти семи лет отсутствия можно вернуться — и ничто не кажется странным. Меня вообще всю жизнь интересовали только люди, живые люди, и когда меня впервые пригласили сюда приехать — это сделал полтора года назад гость из Москвы, — то я ответила, что очень хочу поехать, даже желаю этого, но у меня есть одна просьба: не возить меня по кладбищам, не показывать мне памятников, не показывать мне березку над прудом или иву — нет, ничего этого — меня интересуют не могилы, а живые люди. И он это понял, и меня здесь никуда не заставили ходить — кланяться памятникам.

— *В одной из записок просят пригласить на сцену подругу Нины Николаевны — Иду Моисеевну Нанпельбаум. Мы, разумеется, пригласили бы ее, но насколько я знаю, ее сегодня здесь нет, а Нина Николаевна у нее была, и если она захочет рассказать об этом — то расскажет, потому что здесь еще много вопросов про Иду Моисеевну и про Ваши с ней, Нина Николаевна, отношения в юности.*

— Дружба была короткая, потому что я уехала. Дружба не многолетняя. Я познакомилась с ней летом двадцать первого года, как и со всеми, кто был в студии Гумилева. Летом студия, конечно, не действовала или действовала гораздо реже, чем зимой. Я Гумилева видела всего, кажется, раза четыре — в моей автобиографии об этом сказано подробно. Были там и другие талантливые молодые люди, например Костя Вагинов, но с Идой мы как-то особенно сошлись, необыкновенно близко и нежно. Я бывала на каждом из «понедельников», которые она как-то на редкость мило и умно устраивала. Приглашались все — малые и великие, мама Иды кипятила большущий чайник, разливала нам чай, на столе стоял нарезанный черный хлеб — это было угощение. Жили они на последнем, седьмом, кажется, этаже громадного дома на углу Невского и бывшей Троицкой, теперь — Рубинштейна. Отец Иды был фотограф, прекрасный фотограф, все вы, конечно, знаете его работы — после его смерти она издала два-три альбома его фотографий... Понедельники эти начались в октябре и продолжались до весны—лета, потом тихо прекратились. Мы с Идой дружили, но по просьбе Ходасевича я от всех скрывала наш отъезд, чтобы не возникло препон. Вернувшись из Москвы, с исправленными паспортами и визами, мы вскоре уехали. И я так и не простилась с Идой и с другими друзьями, потому что все это мы проделали более или менее втайне. С тех пор я Иду не видела — все шестьдесят семь лет, и почти ничего о ней не слыхала — слыхала, конечно, что она десять лет провела в лагере и потеряла двух мужей в ГУЛАГе. И мне было очень отраднo снова ее теперь увидеть — она ведь единственный человек, кто остался из тех лет. Второй был Каверин, который умер совсем недавно, к моему великому огорчению. И хотя особенно теплой дружбы, как с Идой, у меня с ним не было, знали мы друг друга хорошо, мы с ним были однолетки...

— *Встречались ли вы в эмиграции с Ириной Одоевцевой?*

— Конечно, но после тридцать девятого года я ее не видела, так что в моих воспоминаниях она молоденькая, хорошенькая... А потом началась война, и муж ее, Георгий Иванов, болел, он умер рано, впрочем, лет, вероятно, в шестьдесят... Встречала же я ее у Мережковских — они завели у себя, как вы, верно, слышали, такие «воскресенья», очень скромные — там подавали печенья или, может быть, даже чай с тортом. Квартира у них была довоенная. Были в Париже две или три такие семьи, которые там жили еще до четырнадцатого года. У Дмитрия Сергеевича были средства, потому что он был автором первой и единственной в мире биографии Леонардо да Винчи, которая вышла в девяносто девятом году прошлого столетия. Эта книга была переведена на двадцать два языка и продолжала перепечатываться и продаваться всю его долгую жизнь. Так что у него были деньги, а квартира тогда в Париже на русские рубли стоила не так много. Квартира была из четырех или пяти комнат, и вот там по воскресеньям был чай с печеньем и собирались, по большей части, молодые, хотя приходили и Ходасевич, и еще другие почтенные люди, но главным образом Адамович, Иванов, Одоевцева, я... Потом, в какой-то момент я прекратила туда ходить — между Зинаидой Николаевной и мной возникли какие-то недоразумения — у нее был тяжелый характер. Потом, через год-два я опять стала к ним приходиться... Так что Одоевцеву я видела там, но у меня она не бывала, и я к ней не заходила — близости между нами не было. Между прочим, меня многие спрашивают, была ли между Ивановым и Ходасевичем вражда, я отвечаю, что нет; не было того, что я называю дружбой — никаких теплых отношений, но никакой брани, литературной или иной — нет, и никакой вражды они друг к другу не испытывали. Просто они были совершенно разные люди и во многом не могли между собой столкнуться, а все прочее — просто плод фантазии людей. Возможно, литературная борьба перешла в сознание исследователей на личности, бывает и так, но здесь это преувеличение, и это неприятно... Но Одоевцеву я хорошо помню. Познакомились мы еще в Петербурге, в Союзе поэтов на Литейном, в том же кружке Гумилева, куда я ходила вплоть до последних недель его жизни и потом, уже позже, когда его не было. Встречала там на вечерах и Ахматову, и других. Так что я ее встречала, как лет сто назад говорили, «в свете», но друг у друга мы не бывали и в Париже уже встречались гораздо меньше. Только у Мережковских.

— *Вот еще вопрос, связанный с тем же кругом людей. Я знаю, что Вы о Гумилеве, в отличие от большинства мемуаристов, писали подчас и саркастически, но тем не менее это был крупнейший поэт... И вот вопрос такой: повлиял ли расстрел Гумилева на отъезд русских писателей за границу?*

— Это очень важный вопрос, и я боюсь, что должна ответить отрицательно. Во-первых, если бы повлиял, то люди начали бы выезжать гораздо раньше, а все-таки многие прождали до весны двадцать второго года, то есть еще почти целый год, и тогда начали понемножку «сматывать удочки», и не только писатели, но и художники; например, тогда же уехал Добужинский. Повлиять, может быть,

и не повлиял, но все-таки это был такой удар! Ведь это был, насколько я помню, первый массовый расстрел интеллигенции — весьма загадочный судебный казус... На вопрос, который мне иногда задают — был ли заговор или нет, — я не компетентна ответить. Есть люди, которые очень серьезно и осторожно занимались этим вопросом, и одни приходили к выводу, что заговора не было, а другие — что заговор был. Ведь расстреляли тогда шестьдесят два человека, из них шестнадцать — женщин... Никому не было поблажки. А как Вы сами думаете, как большинство из сидящих в зале? Как интеллигенция считает?

— *Вы знаете, были всякие рассуждения, что вроде бы Гумилев не должен быть в заговоре — для того, чтобы его было легче издавать, но это странное соображение.*

— Кстати, Одоевцева должна знать больше, чем я.

— *Она пишет в своих мемуарах, что видела у него в столе большую сумму денег, очевидно предназначенную для подобных целей, и за это на нее очень ополчились. Ведь таким образом она подтверждает его участие в заговоре.*

— Но ведь неизвестно, был ли вообще заговор!

— *Да, по крайней мере насчет Таганцева и его группы до сих пор непонятно, в чем состояло их участие в заговоре — ничего не известно.*

— И если расстреляли Таганцева-сына, то почему оставили в покое старого сенатора? Это Вам не кажется странным?

— *Ну, такой логики, с нашей точки зрения, в тех расстрелах не было, но была, очевидно, какая-то логика «красного террора», которая предполагает, что, в сущности, любой может быть расстрелян...*

— Вероятно, так. Как Вы считаете, прояснится когда-нибудь это дело или — безнадежно?

— *Дело в том, что папка с «делом» Гумилева пуста, но это не значит, что она всегда была пуста, а если всегда — то это еще страшнее. Боюсь, что докопаться тут до правды трудно.*

— Вот записка, на которую я должна ответить: «Не вспомните ли вы свою гимназическую учительницу в гимназии Таганцевой — Марию Ливеровскую?» Я никогда не училась в гимназии Таганцевой, я училась в гимназии Михельсон, Владимирский проспект, пять, открывшейся совсем недавно тогда, и было там пять классов, а на следующий год — шестой, седьмой и так постепенно... Это была семья педагогов, которые открыли гимназию и сначала учили по-домашнему... Вера Семеновна давала французские уроки, Надежда Семеновна — немецкие уроки, а Мария Семеновна была начальницей. Потом из этого была сделана прекрасная гимназия с отличными педагогами. А в Таганцевскую гимназию мать никогда бы меня не послала, потому что это был бы снобизм, а моя мать всегда боялась, что я вообразю о себе, что я лучше других, — если буду, например, у Таганцевой. Это была большая, хорошая, старая — сравнительно с Михельсон — гимназия.

— *Будьте так добры — несколько слов о личности Владислава Фелициановича. К сожалению, ее [личность] часто искажают.*

— Я не несколько слов — я написала пятьсот страниц автобиографии, где он играет главную роль и где я сказала о нем все, что могла. Вопрос, наверное, кого-то, кто не читал мою последнюю книгу «Курсив мой»... Я знала этого человека почти двадцать лет. К тому, что я написала, я ничего добавить не могу.

— *Какой резонанс имело постановление сорок шестого года в мировом масштабе?*

— Постановление сорок шестого года?

— *Имеется в виду ждановское постановление...*

— Ну, у меня такое впечатление, что во всем мире никакого особенного резонанса не было — был в русской эмиграции, и очень громкий, — это все, что я могу сказать. Для всех интеллигентных людей это был, конечно, большой удар.

— *Вернувшись в Россию, Саша Соколов сказал в одном интервью, что писателю нельзя жить в стране, где никогда ничего не происходит. Этим он объяснил свое возвращение. А вам не скучно в Америке?*

— Нет, мне не скучно в Америке. Конечно, мне во много раз было интереснее во Франции, но в разбитой после войны Франции я не могла свести концы с концами — пришлось ехать в Америку. А Сашу Соколова я когда-то очень любила за его первую книгу и очень разлюбила за последние. Я его спросила: «Саша, а вы вообще что-нибудь читаете?» И он ответил: «Нет, я даже газет не читаю, я на лыжах бегаю». Они и жили в Мэйне, в горах, потому что там не шесть и не четыре, а семь-восемь месяцев в году можно бегать на лыжах. После этого наше знакомство и дружба как-то померкли.

— *Большое количество записок о масонах, но есть один конкретный вопрос: «Действительно ли Екатерина Павловна Пешкова была масонкой? Как это совмещалось с ее деятельностью в Красном Кресте? Не было ли назначение пенсии за Горького Марии Федоровне Андреевой своеобразной мстью Сталина Пешковой?»*

— Ну, тут несколько вопросов, и я должна непременно на них ответить, чтобы рассеять недоразумение. Екатерина Павловна Пешкова была масонкой в десятые годы, а в Красном Кресте работала в тридцатые. Так что одновременно это быть не могло. Кроме того, быть масонкой не преступление, это преступление лишь при советской власти — они выкорчевывали масонство; вообще же можно быть масоном и работать в Красном Кресте — я здесь не вижу противоречия... Так или иначе, масонкой она была в период ее сравнительной молодости, а в Красном Кресте гораздо позже. А какие назначения пенсии за Горького Марии Федоровне? Мария Федоровна была крупной сотрудницей советской власти, она была в аппарате — в Берлин она ездила как глава какой-то организации, которая какое-то сырье не то продавала, не то покупала... Она была деятель сама по себе — Горький тут совершенно ни при чем! Такие люди получали крупные пенсии, вероятно, и сейчас получают. Она была энергичной женщиной и работала в кругах, близких к правительству.

— *Поскольку наше общество сейчас почему-то живо интересуется каким-то фантастическим «жидомасонским заговором», то не скажете ли Вы, как*

специалист, была ли в действительности какая-нибудь связь между сионистскими организациями и масонскими ложами?

— Я смотрела в архивах множество бумаг, но нигде не видела даже следов каких-то связей между масонами и сионистами. И вообще, мне эта тема так надоела! Еще когда мне было пять-шесть лет, эта тема была уже раз и навсегда обсуждена черносотенцами и погромщиками. Сейчас, по-моему, задавать такие вопросы просто неприлично!

— Сейчас еще очень любят, кроме того, говорить о большевиках-масонах. Были ли масоны среди большевиков?

— Нет, большевики абсолютно не могли быть масонами! Это вещи совершенно несовместимые уже хотя бы потому, что масонство предполагает уважение к эмблемам, к святому Тибальду, основателю масонства. Нет, это никак невозможно. И когда мне в этом огромном зале в Москве (я про себя его называю — «Зал авиаторов»)² сверху кричали, что Троцкий был масоном, то я чрезвычайно невежливо засмеялась. Милюков, который, конечно, большевиком не был, очень хорошо сформулировал свое отношение к масонству. Сам он масоном не был, но был окружен масонами и говорил, что ему претит весь этот символизм, таинственные знаки, таинственные жесты и многозначительные слова, которые торжественно произносятся в тишине залов, так что он просто не смог бы стать масоном уже из-за одной масонской мистики. А уж если это говорил Милюков, который был всего лишь народным социалистом... Кстати, Маклаков мне как-то сказал: «Мы были не против монархии, мы были против монарха!» И действительно, если разобрать программу конституционно-демократической народной партии свободы, которая составляла, вероятно, треть среднего сектора Думы, то совершенно ясно, что они не были против монархии — они были за «непредрешенчество», как тогда говорили, и против царствовавшего тогда монарха, — не говоря грубого слова, против Николая Второго. А Троцкий... Меня всюду уже не просто спрашивают, а прямо утверждают, что он был масоном. Он, конечно, масоном не был, и единственное, что тут можно сказать, это то, что в юности он был меньшевиком, а меньшевики, правда очень немногие, были масонами — они отмечены в моей книге. И если даже он по своей молодости и захотел бы туда проникнуть из любопытства, то его сделали бы кандидатом, который месяца через два-три, максимум четыре получает уже звание члена масонской организации, а вот этого никогда не было. Я имела счастье просмотреть два огромных архива русских масонов. Один — гигантский архив русских масонов со штаб-квартирой в Париже, теперь во Французской Публичной библиотеке на рю де Ришелье, другой — в Калифорнии, куда меня тоже допустили. Там я нашла, может быть, меньше материалов, но все же очень интересных, в том числе переписку с масонами в бумагах Маклакова.... Не буду много об этом говорить, но я пришла к заключению, что читающая публика ужасно любит выкопать что-то такое невероятное и потом

² Имеется в виду помещение Дома культуры МАИ, где 6 сентября состоялся первый вечер встречи Н. Берберовой с читателями.

годами с этим носится — вот так случилось с мнимым масонством Троцкого. То же самое произошло с историей смерти Чайковского — в это я вдаваться не буду, это длинная история — когда лет пятнадцать назад одна дама, возвратившись из Советского Союза в Америку — а она и по Европам ездила, — стала всюду собирать публику, чтобы объявить, что никакой холеры у Петра Ильича не было, а было самоубийство. И никак ее нельзя было разубедить, пока мы довольно грубо ей не ответили — профессор Карлинский, сам, кстати, музыкант, дал ей очень и очень интересные сведения о холерной бацилле и о том, как Чайковский ею заразился, — все это было весьма интересно, но невесело, потому что дама всюду проехала, сенсационно объявляя, что одна дама ей сказала, а той ее муж на смертном ложе, а ему — одна дама в девятьсот втором году, — что Чайковский покончил с собой, приняв пилюлю! Ну, когда я услышала, что там замешаны две дамы и один господин, и все это начиная с девятьсот второго года, то мне пришлось сложить оружие, но все-таки ее отовсюду попросили выйти вон, и больше мы о ней не слыхали. Вообще, это какая-то всеобщая болезнь — когда у людей начинает вдруг неудержимо работать фантазия. Итак, чисто теоретически — хотя и с огромным трудом — можно допустить, что Троцкий мог быть кандидатом, а потом или сам ушел, или вообще не был избран — но ведь и это домысел. Нет никаких данных даже для такого предположения, а я просматривала все списки. У меня полная масонская картотека — я ее начала собирать в тридцатые годы в Париже, где я знала ужасно много почтенных масонов, у которых выуживала сведения — то здесь, то там. Таким путем у меня подобралось приблизительно шестьдесят—семьдесят имен, из них половина — лично знакомых людей. Этого, конечно, было недостаточно, но после работы в парижской библиотеке у меня в портфеле было уже шестьсот шестьдесят имен русских масонов. Это был довольно богатый улов, я надеюсь, это не прозвучало цинично, так можно выразиться?

— *И все же много вопросов по поводу Ходасевича. Вот один из них: «Насколько вы сходились с Ходасевичем в оценке людей и литературных явлений?» Спрашивают, отчасти, потому, что в «Курсиве» Вы довольно тепло отзываетесь об Адамовиче, а Ходасевич, как известно, Адамовича не жаловал.*

— Это все немножко раздуто — я так говорю не потому, что время прошло и все понемногу теряет силу — а потому, что они действительно не враждовали. Просто была группа поэтической молодежи, которая больше льнула к Адамовичу, а была группа, которая больше уважала и любила Ходасевича, но не было ни разу момента, чтобы они, например, не кланялись... А иногда они даже вместе сидели в кафе или в компании играли в бридж, так что все это преувеличено. Что же касается вопроса о том, насколько мы сходились с Ходасевичем во взглядах... Знаете, вначале об этом не могло быть и речи, в конце концов, разница в возрасте была довольно большая — в шестнадцать лет, и для меня он был полным авторитетом, хотя и не во всем, даже в те годы. Я имела всегда свое суждение. Помню, например, какое на меня произвело колоссальное впечатление, которое долго-долго не проходило, когда я прочитала «Зависть» Олеси, — я считала, что открыла

гения, и я в тот же день сказала Ходасевичу, чтобы он сейчас же, немедленно прочел эту вещь. Я тогда делала по четвергам литературную страницу «Последних новостей», газеты Милюкова, которой, между прочим, выходило тридцать пять тысяч экземпляров каждый день, газета эта была тогда такая живая, интересная и продавалась не только во Франции, но и в Новой Зеландии — во всем мире. Это была, конечно, лучшая эмигрантская газета. В очередной четверг он прочел мою заметку, а потом написал собственную статью... Были случаи, когда я делалась инициатором его вкусов, но это за двадцать лет произошло раза два или, может быть, пять. Вкусы его были ничуть не старомодны, нисколько! Он любил, конечно, своих современников, высоко ставил Мандельштама, Ахматову, Цветаеву, но и я тоже. Так что у нас не было не только жестких споров, но даже разногласий. Он не был тираном, он понимал, что я — почти что другого поколения и могу иметь свое мнение. Я, конечно, прислушивалась к нему в отношении моих собственных произведений, но я ценила мнение и Зинаиды Николаевны Гиппиус, которая, хотя и очень мило ко мне относилась, иногда за то, пятое-десятое — поругивала. Все это только к лучшему.

— *Ходасевич был очень близок с Набоковым, и тут вот целая серия пересекающихся вопросов.*

— Близки — да, но виделись они не часто, потому что Набоков ведь все-таки жил в Англии и в Германии, а в Париж приезжал только погостить, повидать людей, побывать в «Последних новостях»... Его отец был в свое время другом Милюкова.

— *Насколько вероятно, что Фондаминские были прототипами Чернышевских в «Даре»?*

— Нет, об этом не может быть и речи — Амалия, его жена, вообще не принадлежала к этому кругу — у нее была своя жизнь, она выезжала, принимала у себя дома... У них тоже была большая квартира, еще довоенная, как у Мережковских, — все-таки была большая разница между теми, кто уехал из России, все потеряв, или уехали на время и потом остались — и такими людьми, как Фондаминские и Мережковские и еще три-четыре семьи, которые я знала, — на самом деле их, вероятно, было еще больше, — которые приехали в Париж, открыли дверь своим ключом, вошли, увидели свою посуду, свои ложки, свои полотенца... Нет, это и сравнить нельзя! Насколько были они прототипами Чернышевских в «Даре»? Ничего не понимаю, какой-то поверхностный подход. Потому что действие «Дара» в Берлине, а не в Париже, и вообразить, что он их взял... Просто ничего подобного никому никогда в голову не приходило.

— *Что Вы скажете об авторстве «Романа с кокаином» Агеева, который приписывался Набокову?*

— Еще одна нелепость! Одна — с Троцким, другая — с Чайковским, а вот теперь и третья... Агеев — это псевдоним Марка Леви. Мой дядя, младший брат моего отца, с ним дружил в Константинополе. Непутевый — пьянство, наркотики, — такой пропащий человек, бедный, талантливый, вероятно, но когда подумаешь,

сколько написали чепухи о его романе, то прямо страшно становится, честное слово. Кто-то, действительно, написал, что это роман Набокова, который выдумал себе такой псевдоним. Когда «Роман с кокаином» впервые был опубликован порусски, то нашлись какие-то константинопольские старожилы, которые бросились на христианское кладбище и нашли какую-то полубезымянную могилу. Он, вероятно, с собой покончил... Можно собрать все эти легенды и написать книгу — будет, наверное, смешно, если не печально...

Как я отношусь к Горькому? Огромный писатель! Большой писатель девятнадцатого века! Не надо смеяться — он был человек девятнадцатого века и писатель девятнадцатого века. Должна сказать откровенно, что дочитать «Клима Самгина» я не могла — мне было скучно. Но у него есть прекрасные рассказы. Я не склонна делать такую натяжку, что он, мол, выехал на свободный Запад и сразу стал писать лучше... Но рассказы и повести двадцатых годов — прекрасны. Они будут дольше всего жить из его творчества. Ну и конечно, ранние рассказы, которые сделали ему такую славу... Но из последнего его, можно сказать, старческого периода замечательны эти рассказы. Учиться у него я не училась. Меня занимали авторы двадцатого века, я могла прочесть во французском переводе и англичан, и Кафку, и прочее — это было главным...

— *Какую роль сыграл в Вашей жизни Николай Мокеев?*

— Он был моим вторым мужем. Возможно, здесь среди публики находится его племянница. Это был чудный, веселый человек, который все умел делать — писал картины и выставлял их на французских выставках, играл Шумана, знал языки... Он был талантлив в разных областях, но нигде не гений. Его погубили пять лет немецкой оккупации и полной праздности — его единственным занятием было пилить дрова для печурки. Мужчина так жить не может... Он стал пить — от тоски, от скуки. И этот талантливый, милый, добрый, щедрый человек стал страшно скупым, поглупел, ничем не мог объяснить свое поведение. В этой глуши, где мы скрылись во время войны, жить можно было более или менее спокойно — у нас, правда, было два обыска, но в конце концов нас все-таки оставили в покое. Он тоже, кстати, в молодости был масоном, но потом перестал ходить на заседания, потому что ему стало скучно. И он просто пропал у меня на глазах, — все, что я ни делала, не могло помочь... У него, видимо, была какая-то травма от этой страшной войны, от этой ужасной жизни, от гибели близких повсюду — и вокруг, и в Париже, и везде...

— *Расскажите, пожалуйста, о Кузмине.*

— С Михаилом Алексеевичем Кузминым я очень мало была знакома. Видела его, главным образом, у Иды на понедельниках. Читала много, но любила его в меру. Всякие его пьески и некоторая присущая ему галломания — эта его сторона мне чужда. Но вообще я думаю, что он был прелестный человек во многих отношениях, очень умный, с большим вкусом. «Была ли я знакома с Михаилом Струве»? Была — но он пропал. Я не знаю даже даты его смерти — я была бы очень благодарна, если бы кто-нибудь мне сказал, где он умер и что стало с его семьей. Он был

двоюродным братом Петра Бернгардовича, который все-таки в семнадцатом году сыграл большую роль. Михаил, если не ошибаюсь, принадлежал к акмеистам, был в группе Адамовича, Гумилева. Это был культурный, умный человек. В Париже он работал в каком-то книжном деле, вероятно французском, — ему нужно было кормить семью. Но он писал неплохие стихи. Не помню, чтобы он у нас бывал, но я его часто встречала и разговаривала с ним.

— *Два вечных русских вопроса: «Что такое, по-вашему, “русский дух”?» и «Существует ли “загадка русской души”?»*

— Никакой загадки русской души я не вижу, а насчет русского духа — тоже предпочитаю, чтобы он не слишком распространялся.

— *Разделяете ли Вы взгляд на историческую роль России как некую искупительную миссию?*

— Нет, мне такие вещи совершенно чужды. Я в этом не компетентна. Я очень уважаю людей, которые занимаются такими вопросами, но сама в них ничего не понимаю.

— *Вот еще несколько роковых вопросов: вновь возникают версии о том, что и Есенин и Маяковский были убиты...*

— Первый раз слышу!

— *Вот тоже оригинальный вопрос: «Какую роль в вашей жизни сыграл Ульянов?»*

— Это кто — Ленин или брат его, или... Ульянов Николай Иванович? Историк? Он говорил о себе — и у меня нет никаких оснований ему не верить, — что он последний ученик Платонова. Я знала его в Америке, он преподавал русский язык, историю он, к сожалению, не мог преподавать, потому что историю в американском университете надо преподавать по-английски, а он английского не знал, и потому преподавал русский язык начинающим славистам... Но это все — о Николае Ивановиче, а если вопрос о каком-то другом, то других Ульяновых я не знала. «О Дягилеве?» Я с ним не встречалась, он был где-то на самом верху парижского общества, у него была антреприза — потом он был разорен и умер в Венеции, так трагически все это кончилось. Я знала Лифаря, который очень долго был солистом и балетмейстером Парижской Оперы, мы с ним были в очень дружеских отношениях, он мне рассказывал, как Дягилев в Венеции умирал, он при этом присутствовал. Александра Николаевича Бенуа я знала хорошо и очень ценила его ко мне отношение — но умер он, когда я была уже в Америке, так что личных встреч у нас с ним в последние годы его жизни не было. Во время войны он продолжал жить в Париже. Он, конечно, был человек особенный — и талантливый, и веселый... такой старый, толстый, уютный господин! Леонида Каннегисера я не встречала — он ведь погиб за год до того, как мы приехали, — это тот, кто убил Урицкого на площади возле Зимнего дворца, у входа в ЧЕКА. Молодой поэт, друг Адамовича, Оцупа, Иванова, вероятно, Гумилева тоже. Я знала его сестру — ее, бедную Люлю, немцы услали в Аушвиц...

«Вопросы о третьей эмиграции, Бродском...» Видеться, ездить — нет времени, не все ведь живут в Нью-Йорке, недалеко от которого я живу. Жизнь идет, деловая,

оживленная, особенно теперь, когда мне все время приходится читать и править переводы своих книг и отвечать на вопросы переводчиц, и у меня просто нет времени ходить в гости и вести милые, приятные, уютные разговоры. Такая жизнь у меня настала с восемьдесят пятого года, когда я встретила своего французского издателя, — вот он здесь сидит и поблескивает очками. За Бродского я была страшно рада, когда он получил Нобелевскую премию — это вообще был очень счастливый для нас день. Помню, целый день звонил телефон: мне звонили из Калифорнии, я — кому-то на Север, — вся русская Америка очень радовалась... И денежных проблем у него больше не будет. Пишет он по-английски прекрасно — должна сказать, что его английские стихи я тоже люблю, не все, но люблю. Он мне очень симпатичен, бывал у меня — но сейчас даже трудно просить его приехать, потому что я знаю, что он очень больной человек и что поезд или автобус — это все для него проблема. Страшно за него, у него ведь было уже две операции на сердце, третьей делать нельзя, очень рискованно, ни один доктор не возьмется... Два-три года назад его в госпитале лечили какими-то лекарствами. Когда он сидит в гостях, он руку держит в кармане, а в кулаке у него маленький пузырек. Если он чувствует какую-то неполадку, то должен моментально глотать пилюлю. Вот так он живет... Шмакова я знаю, любила и страшно расстраивалась по поводу его смерти. Это был действительно человек особенный, энергичный, приятный, веселый, знал семь языков. Когда он приехал, он моментально мне позвонил.

— *Не могли бы Вы рассказать что-нибудь о Бунине?*

— Да, конечно, о Бунине... Иван Алексеевич — человек, который гордился своим дворянством... Я ему прямо так и сказала: «Я прощаю вам вашу слабость, а теперь давайте говорить о чем-нибудь другом». Раньше, в Москве, я думала, что это маска, но потом она приросла к лицу, и он уже не мог от нее отделаться... Как-то раз, когда кто-то при нем сказал, что в России стало выходить собрание сочинений Блока, и как это хорошо, и что Блок, помимо того что был такой талантливый, был еще такой приятный, чудный человек и такой красивый, Бунин совершенно серьезно ответил: «Я был красивее его!» Я как-то сказала Борису Зайцеву, с которым очень дружила: «Скажите, пожалуйста, вашему приятелю Бунину, что на меня еще это не так действует, но на моих сверстников это производит впечатление не то неудачной шутки, не то какого-то высокомерия», на что он ответил: «Он такой, какой есть, его не переделаешь». Он казался, знаете, каким-то поздним отпрыском некоего барства, — кому это могло быть интересно! Молодые к нему относились очень холодно. Я признаю, что у него есть замечательные рассказы, но он должен был понимать, что время уходит, что в этом потоке времени каждый должен как-то найти свое место... А он считал, что он важнее всех и вся, что он один решает, что он хочет принимать, а чего не хочет, — речь идет даже не о большевизме, или Кремле, или правительстве в Кремле, — он просто преувеличивал значение своей личности. Для моего поколения это звучало комически. Он был в этом отношении неуютен, ему не хватало добродушия, необходимого человеку, который окружен любовью, только и ожидающей, чтобы он любовно на нее взглянул — и заведется

дружба между поколениями, но он к молодежи был ужасно холоден. Вот Ремизов был совсем другой — тот переживал изгнание как свою личную трагедию, и одновременно всеобщую. Как-то раз, видя, что у него стоит на полках, я его спросила: «Как Вы можете жить без России?» — и он мне сказал, трогая по обыкновению — вот так — свой нос: «Нина Николаевна, Россия — это был сон, и больше ничего». Ему было очень тяжело — и материально, конечно, тоже, как и всем нам, об этом я не говорю, но ему было тяжело и умственно, душевно, духовно.

— *«Дружба народов» сейчас печатает Вашу «Железную женщину». С Вашего ли согласия она печатается с купюрами?*

— Абсолютно с моего согласия. Купюры эти делаются не потому, что правительство не желает или возражает цензура, а для того, чтобы текст поместился в пяти журнальных выпусках, и я достаточно профессиональный человек, чтобы понимать, что это не какие-то уловки. Вот против купюр в другой книге я возражаю, и поэтому в России она пока не будет издана. Это биография Чайковского, которую я издала в тридцать восьмом году в Париже, и она имела успех, была переведена на многие языки, а в Швеции даже была бестселлером! Она сейчас уже вышла в Голландии, Германии и во Франции, а в России выйти не может из-за предисловия, которое я к ней недавно написала.

— *Что же там такое написано?*

— Там есть вещи из области интересов английской королевы Виктории — если вы понимаете, о чем я говорю, — вот это и есть камень преткновения... Но я очень серьезно сказала человеку, который просил у меня эту вещь для одного из журналов, что напечатать биографию без предисловия, с которым книга уже вышла на трех языках, а сейчас выходит еще на четырех-пяти, — это значит стать посмешищем для всего мира, это невозможно! И он со мной согласился, и вот мы ждем — я, вероятно, не дожусь, но многие из сидящих в этом зале, надеюсь, дождутся... жаль, но что делать!

— *Нравятся ли Вам какие-нибудь журналы, выходящие в России? Читаете ли Вы регулярно нашу прессу?*

— Читаю «Литературную газету», читаю в большом количестве журналы — университетская библиотека все это получает — там большой русский отдел, но приходят они с опозданием — «Новый мир» или «Октябрь» приходят иногда через пять месяцев после публикации, а вот «Вопросы литературы», представьте себе, идут всего месяц, возможно, благодаря профессорам, которые все время напоминают, а я со всеми в отношениях нежных... посмотрю, что будет, если я перемену тактику, пойду с ними ругаться на весь Принстон! Впрочем, везде есть свои неполадки, везде ленивые служащие, которые не делают свое дело — это, наверное, во всем мире... Но все-таки большое благо, что есть такие журналы, как «Новый мир», «Огонек»... А газет, кроме «Литературки», я не читаю — не хватает времени...

— *Ваша автобиография — «Курсив мой» — доходит до Вашего переезда в Соединенные Штаты. Есть ли продолжение, хотя бы в рукописи, про Вашу жизнь в Америке?*

— Нет, я не собираюсь писать ее дальше, хотя нельзя загадывать на будущее. Не знаю, стоит ли вообще дальше ее писать... Первые пять лет в Америке я учила английский язык и забывала, к сожалению, французский... Совершенно случайно я попала в Йельский университет, на самую низшую ступень, — аз-буки-веди преподавать студентам-первокурсникам, а через две недели вызвали меня наверх, в эти университетские хоромы, и спросили, почему я скрывала, что у меня есть изданные книги. «Вы меня не спрашивали», — отвечаю. Меня тотчас же повысили в должности и дали два курса для аспирантов — с этого и началась моя педагогическая карьера. Но это стоило пяти лет жизни, службы в конторах, где я осваивала английский алфавит, потому что была, что называется, «файл-клерк» — той, кто рассовывает бумаги по ящикам... Но в конце концов я попала на самую интересную должность, на какую только можно рассчитывать. У меня было по крайней мере четыре хороших ученика, один — моя гордость — глава русского отделения в Гарварде, другой — в Йельском университете, третий — в Калифорнии... Но писать об этих годах я сейчас совсем не готова. Сейчас меня больше занимают поездки в Москву, в Ленинград, русские дела, помощь переводчикам...

— *Вы были знакомы с Вейдле. Как Вы к нему относитесь?*

— Это был лучший друг Ходасевича, ученейший человек, критик — Владимир Васильевич Вейдле. Петербургский человек. Он был поколения Адамовича, Иванова, думаю, жена его еще жива в Париже. Он умер, когда я уже давно была в Америке. Скромный, тихий, знаток литературы, писал о ней и, наверное, заслуживал больше, чем имел, в смысле славы и знакомств. У него есть, вероятно, родственники за границей — но я ничего о них не знаю. Он очень любил Ходасевича, и Ходасевич любил его.

— *Встречались ли Вы с Мариной Ивановной Цветаевой?*

— Ну конечно! Марина Ивановна — человек огромный, талантливый, замечательный поэт! Жизнь свою она разрушила, чему способствовали и ее близкие, да — все это... страшно. Она была человек очень анархичный, жила какими-то импульсами, что мне страшно чуждо. Я была, конечно, моложе ее, но дело не только в этом, — я к ней не лезла, она была знаменита, огромного таланта... Она не была моей подругой и в полном смысле современницей, но у меня есть о ней воспоминания, и очень тяжелые. Теперь какие-то вещи выходят наружу — и все это очень страшно. Я не буду об этих вещах говорить сегодня — это большая тема — и даже не напишу, настолько они мрачны и страшны...

(Читает записки.) «О разнице поколений?»

Молодые люди начала XX века в России ничего общего не имеют с современными американскими молодыми людьми. Но и американцы начала XX века с ними не имеют ничего общего. Время движется, движется со страшной скоростью, все меняя, поэтому надо или принимать мир, или закрыть все двери и окна, накрыть голову черным платком и сидеть в углу, ни с кем не разговаривая... Но когда все время встречаешься с людьми молодыми — а у нас в университете с 1971 г., учатся не только молодые люди, но и девушки — почти двадцать лет уже, — это очень

интересно. В Америке молодые люди такие разные — только еще в России могут найтись такие разные! Страна огромная, есть разные уровни общества, конечно, в таких больших хороших университетах собираются сливки молодежи, но и другим нет запрета. Плата за обучение огромна, по карману только богатым людям, но бедным, если они талантливы, дают стипендии. И есть такие, которые овладели русским настолько, что пишут книги о Блоке, Ходасевиче, работают над Ахматовой... «Григорий Леонидович Лозинский, брат Михаила?» Я его несколько раз видела на воскресеньях у Мережковских. Это была группа петербуржцев, родившихся в 90-х годах. И знаете, кто там еще бывал? Вы удивитесь, если не знали этого раньше, — Николай Бахтин, брат вашего знаменитого Бахтина. Бедствовал он невероятно. У Мережковских, как это часто бывает на Западе, наверху, под крышей, была комната для прислуги, которая не отапливалась — с общим рукомошником в коридоре. У Мережковских эта комната пустовала — не настолько они были зажиточны, чтобы держать постоянно живущую прислугу, так, приходила, вероятно, кухарка. И вот, он, Бахтин, жил в этой комнате под крышей, — он был очень, очень беден. Но где-то печатался, писал о литературе, о живописи. Больше ничего о нем не знаю, кроме того что он в какой-то момент жил в Лондоне... На меня производит большое впечатление, что здесь помнят некоторые имена, которые я почти забыла, — знаете, когда люди вдруг воскресают в памяти... Спасибо за это. Вот про Лукаша спрашивают, но я его не знала, он в другой газете работал. Ходасевич работал в менее значительной газете, в «Возрождении». Он в «Последних новостях» не устроился, потому что Милюков, редактор «Последних новостей» — важный такой господин, Ходасевич был, верно, раза в два моложе него — сказал ему так вежливо: «Вы газете совершенно не нужны». А «Возрождение» его взяло, и это было хорошо — там совсем другие работали люди — петербуржцы, светские, опытные.

— *Нина Николаевна, позвольте Вам сказать, что, столько лет прожив за границей, Вы остались совершенно русским человеком!*

— Я никогда не испытывала ни малейшего желания быть чем-то иным.

5. ИЗ РАЗГОВОРОВ С ФИЛОЛОГАМИ

РУССКИЙ УЧЕНЫЙ В ОКСФОРДСКОМ ИНТЕРЬЕРЕ РАЗГОВОР С КН. ДМИТРИЕМ ОБОЛЕНСКИМ*

Имя кн. Дмитрия Оболенского — слависта, византиниста, знатока духовной культуры Балкан в средние века — более известно в академической среде, нежели среди широкой публики, хотя в обязательную программу студентов западных университетов входит собранная им антология русской поэзии — от «Слова о полку Игореве» до современных нам поэтов. Многолетнее преподавание в оксфордском колледже «Christ Church» и научные заслуги были отмечены присуждением ему английского рыцарского звания.

Семья Оболенских выехала из Крыма в Великобританию в апреле 1919 г. на борту британского линкора «Мальборо» вместе со вдовствующей императрицей Марией Федоровной и великим князем Николаем Николаевичем, однако отец, ранее участвовавший в Белом движении, через Швецию вернулся на короткое время в Россию, где участвовал в наступлении армии Юденича на Петроград.

Я посетил кн. Дмитрия Александровича в Оксфорде, где у нас состоялся небольшой разговор — к сожалению, на научные темы мы поговорить почти не успели.

— Родился я в Петрограде, как он тогда назывался. Моя семья выехала в 19-м году из Крыма — мне был один год. Мы скитались, как многие другие русские эмигранты, по разным странам. В конце концов мы поселились во Франции, на юге, в Ницце. Там прошло мое детство. Потом мы переехали в Париж, и моя семья стала частью русского эмигрантского Парижа. За вычетом двух лет, которые я провел в английской школе-интернате, среднее образование я получал во Франции. А в тридцать седьмом году мне удалось поступить в Кембриджский университет, где благодаря удивительной щедрости колледжа — потому что денег тогда, конечно, ни у кого не было — мне дали стипендию, которую затем увеличили,

¹ Публикуется впервые.

и в течение пяти лет мой колледж — он назывался Trinity College, один из самых больших, где, между прочим, до этого Набоков учился, — за свой счет меня содержал. Благодаря этому колледжу, я и академическую карьеру выбрал, и начал свою работу, и диссертацию написал. Потом началось преподавание, сначала в Кембридже, потом, в конце сороковых годов, я переехал в Оксфорд, где и преподавал в течение тридцати шести лет. Выйдя на пенсию, я остался жить в Оксфорде.

— *Значит, Ваша юность прошла в Париже, но Вы захотели продолжать образование именно в Англии, или тут вмешались какие-то обстоятельства?*

— Да, мне всегда именно этого хотелось. Моя семья всегда отличалась некоторым англофильством, у меня и гувернантка была англичанка, и я с самого детства говорил по-английски, а потом два года провел на юге Англии, в английской закрытой школе, где у меня возник новый контакт с Англией, на другом уровне. Да, я всегда хотел этого, и очень счастливо обстоятельства сложились так, что это стало возможным.

— *И Вы стали специализироваться на медиевистике уже в студенческие годы?*

— Как Вам сказать... Это довольно курьезно. Видите ли, в Кембридже я сначала стал учиться философии, но оказался совершенно к этому не подготовлен. Во французской системе образования в выпускной год можно было специализироваться на том, что французы называют философией, а это было нечто вроде истории философской мысли. А в Кембридже я попал в школу логического позитивизма, о которой я ничего не знал. Я был совершенно этим огорошен и через две недели, благодаря новым встречам в Кембридже, решил перейти на факультет современных языков и литератур. А в течение трех лет, которые я там провел, изучая, между прочим, русскую литературу, я стал интересоваться Средними веками, в частности на Балканах, и свою докторскую диссертацию написал о богомилах — балканской секте. А отсюда мало-помалу стал все более интересоваться Византией, византийским миром и медиевистикой.

— *Я немного знаком с богомилством, потому что на Юге Франции, историей которого я занимался, тоже ведь была так называемая ересь катаров...*

— Начиная примерно с середины XII в. здесь несомненно влияние восточного дуализма. Раньше — неясно. Не знаю, нашли ли Вы какие-нибудь более ранние следы, но ранее XII в. мне не удалось ничего найти, что свидетельствовало бы о непосредственном контакте.

— *Вы ведь знали тьютора Набокова, которого он описывает в своих мемуарах, и какой же он был?*

— Он был классик, довольно сухой, и я его таки боялся, хотя лично у меня с ним никаких столкновений не было. У меня создалось впечатление, что он очень замкнутый, довольно гордый ученый, и хотя я знал его довольно поверхностно, я с большим интересом прочел эпизод в книге «Другие берега» — о том, как Набоков потом его посетил.

— *А что Вы думаете о набоковском переводе «Онегина»?*

— Но его же нельзя читать, этот перевод. Для человека, интересующегося Пушкиным с научной точки зрения, книга полна чрезвычайно важных фактов и соображений, но с точки зрения литературной, по-моему, читать это невозможно.

— Да, взгляды этого восхитительного писателя на перевод — более чем странные, и во всяком случае выпадающие из русской традиции. Я думаю, они сформировались как реакция на отношение к переводу на Западе. Там действительно часто встречается и неряшливость, и произвол, и непонимание оригинала. Поэтому он провозгласил единственным принципом перевода — смысловую точность. А теперь, может быть, Вы расскажете немного о Романе Осиповиче Якобсоне.

— Да, конечно. Роман Осипович сыграл в моей жизни центральную роль. Я считаю его одним из двух учителей, которые мне больше всего дали в моей работе. Он был совершенно очаровательный и необыкновенно добрый человек. Я с ним познакомился в Нью-Йорке в 1946 г., когда он преподавал в Колумбийском университете, незадолго до его переезда в Гарвард, и как-то сразу подпал под его влияние. Я часто его видал — я тогда постоянно бывал в Соединенных Штатах — в пятидесятых, шестидесятых годах... Всегда было как-то особенно радостно с ним встречаться. Впрочем, тут есть и одна очень грустная биографическая подробность. Возле Бостона есть такой женский колледж — Уэлсли, где я тогда преподавал, — и случилось, что я сказал Роману Осиповичу, с которым мы постоянно встречались, что я веду семинар по «Слову о полку Игореве», в ответ на что он предложил прочесть там лекцию. Я был очень этому рад, но в назначенный день, едва он взшел на кафедру, ему стало плохо, и с этого началась его болезнь, от которой он уже не выздоровел. Я, конечно, не компетентен говорить о его лингвистике — что он великий лингвист, это само собой разумеется, но о его славяноведческих работах могу говорить с некоторым пониманием его взглядов. В нем было что-то общее с Кириллом и Мефодием. Если попытаться определить, что это... — он сражался за известные взгляды, за известные принципы — он был воином, как, несомненно, и Кирилл с Мефодием, как показывает вся их жизнь. Вот свидетельство этому — надпись на книге, которую он мне прислал из Америки, она очень ярко иллюстрирует то, что я хотел сказать: он в ней имел в виду людей, которые отрицали подлинность «Слова о полку Игореве»: «Дорогому Дмитрию Дмитриевичу Оболенскому по чужим землям и градам ходяще, на посрамление триязычников и еретик лютых воины бывающе». Это, если не ошибаюсь, цитата из Канона, который написал — как доказал Якобсон — сам Мефодий. Он себя в какой-то мере отождествлял с Кириллом и Мефодием, которые сражались против триязычной ереси, в частности против латинского духовенства, утверждавшего, что только на трех языках можно служить Богу: на еврейском, греческом и латинском... Оно, латинское духовенство, было их главным противником, как для Якобсона — тогда, правда, не очень многочисленные, но влиятельные ученые, которые считали, что «Слово о полку Игореве» — подлог

конца XVIII в. И против них — против французского ученого Андре Мазона, который написал об этом целую книгу в сороковом году, Якобсон сражался с тем же пафосом, с той же энергией, с какими Кирилл и Мефодий сражались против триязычников.

— *Может быть, Вы расскажете о том, когда и как Вас посвятили в рыцари?*

— Это было года три-четыре назад. Как это случилось... Ну, в порядке анекдота... Я жил тогда в колледже. Пришла утром почта. Я вижу большой конверт: «Служба Ее Величества»... Ну, думаю, наверное, налоги. И отодвинул его — с некоторой скукой. Потом, кончив бриться, вскрыл этот большой конверт, а внутри был другой, поменьше, на котором было написано: «Премьер-министр». Тут я, конечно, усомнился в моем предположении, что это про налоги, а там было письмо, в котором говорилось, что премьер-министр имеет намерение — так это было обозначено — «рекомендовать Ее Величеству пожаловать мне рыцарский орден». Но прежде, чем это сделать, премьер-министр хотел бы осведомиться, «приятно ли это было бы Вам? Пожалуйста, ответьте». Есть вроде бы люди, которые от этого отказываются...

— *Простите, я хотел бы к слову сказать... У меня был в детстве замечательный учитель — англичанин — такой викторианский джентльмен, и у него была поговорка: «Never refuse an honour» — никогда не отказывайся от почестей. Хотя в послевоенном Ленинграде, где он чудом оказался, никто ему особенных почестей не предлагал.*

— Да, пожалуй. А через несколько месяцев нужно было явиться во дворец — нас было там много — то есть рыцарей-то мало, а других орденов побольше — и королева шпагой дотрагивается до плеча, пока посвящаемый стоит на одном колене, потом он целует ей руку, происходит довольно короткий формальный разговор, и на этом всё кончается.

— *Она говорит какую-то определенную фразу?*

— Раньше она говорила: «Поднимитесь, сэръ...» и имя. Эта традиция была упразднена, потому что ее отец, Георг VI, заикался и будто бы не мог — это такой анекдот — эту фразу выговорить. Так что ее упразднили. Просто был короткий разговор...

«А СИНТАКСИС — ПРОСТО КАКОЙ-ТО МОЦАРТ!..» РАЗГОВОР С ОМРИ РОНЕНОМ*

— *Насколько я понимаю, Ваша семья была укоренена в Габсбургской империи, где получила дворянство?*

— В самом деле, по отцовской линии. Об этом в доме никогда не говорилось. Уже потом я стал раскапывать историю семьи и получил бумаги об этих генеалогических подробностях, но не считаю их весьма существенными: они относятся не к моей научной деятельности, а, скорее, к политическим взглядам, которые никому, даже мне, не интересны. Впрочем, я с грустью думаю о том, что дедовская грамота о посвящении в рыцарское достоинство была подписана императором 29 января 1889 г., накануне добровольной кончины несчастного кронпринца Рудольфа, о которой Хлебников написал такую несусветную чепуху в поэме «Мария Вечора»

— *А что Вы посчитали бы интересным, любопытным или нужным сказать о Вашей предыстории или истории семьи? Ведь в силу этой истории, Вы родились в определенном месте, и Ваша жизнь сложилась определенным образом.*

— Предыстория? Первая книжка, которую я прочел от начала до конца, была «Серая шейка» Мамина-Сибиряка. Я читал ее в Москве в гостинице «Новомосковская», это было в сентябре 1943 г. До того я уже что-то читал, но не совсем сознательно. Потом я прочел «Таинственные и грозные явления природы», «Ископаемые Сибири», а после этого «Маракотову бездну» Конан Дойля. Мне было шесть лет. Мы приехали из уфимской эвакуации, как раз в Москве был салют в честь освобождения Таганрога. Отлично помню выставку трофеев, она произвела на меня сильное впечатление (подобное же впечатление я испытал впоследствии, когда рассматривал трофейные, уже советские, танки в Синайской пустыне и на Голанских высотах).

* Звезда. 2013. № 3. С. 217—230.

Первые яркие образы детства связаны с Киевом и его окрестностями. 1939 год, осень... Друзья привезли маме из новоосвобожденного Львова платье, а мне шарик с перьями в виде глобуса и заводной ярко-синий автомобиль. Первые литературные впечатления — по-видимому, восходят к маю сорок первого года: родителям не с кем меня оставить, и они берут меня на встречу с Эренбургом, который читает «Падение Парижа» в Доме ученых.

Помню 22 июня... В два часа ночи отец пришел домой, разбудил мать и сказал, что начинается война. Он узнал об этом от своего друга, венгра коминтерновца, вернувшегося из Испании и работавшего слухачом на киевском радио (тот погиб, насколько мы знаем, в контрразведке в Ужгороде во время войны). О начале войны они услышали по передаче из Анкары. 6 июля Академию наук эвакуировали из Киева в Уфу. Таким образом формирующие годы жизни — с 1941 по 1943-й — я провел под Уфой в маленькой, очень симпатичной психбольнице, где мы жили над буйным женским отделением. Кинопередвижку я ходил смотреть в буйное мужское отделение. Когда мы вернулись в Киев после войны и пошли в Дом ученых, там передвижка была еще не до конца оборудована и на полу лежали кабели. Кто-то об них споткнулся и упал, а я сказал: «Мама, смотри — тут тоже эпилептики падают».

— *Вы упомянули о формирующих годах в Уфе — Вы имеете в виду какие-то определенные, особенные впечатления?*

— Ну, например, я научился некоторым словам детского обихода по-башкирски. Местные дети лепили из глины изображения мужской и женской специфики и называли их на своем языке. Я не совсем понимал, что и к чему, но слова запоминались.

У меня было много друзей — из Эстонии, из Москвы. Герик Милиндер прекрасно лепил танки из глины, а Вова Голенко талантливо рисовал батальные сцены. Не знаю, где они сейчас. Когда в 1956 г. я предъявил претензии моей маме за то, что она в свое время недостаточно информировала меня о преступлениях товарища Сталина, она ответила, что, во-первых, я и так все мог знать, потому что люди вокруг исчезали, а, во-вторых, как можно было меня информировать, если я поднимал своих друзей в бой с криком «За родину! За Сталина!».

Вообще, мои взаимоотношения с воспоминаниями сложны. Может быть, в этом есть что-то пушкинское — «И с отвращением читая жизнь мою...» Я понял, например, что мы любим своих родителей, но ведем себя по отношению к ним чаще всего неблагодарно. Исторически и биологически этим смущаться не нужно, потому что так же будут вести себя наши дети по отношению к нам. И в этом искупление той горечи, которую причинили мы своим родителям; таковы, по-видимому, законы природы. У большинства это, наверное, так.

И тут помогает историчность — осознанный, структурированный, сформированный опыт, без которого нет личности. Оформленная память в определенный момент перестает бояться скверных и страшных воспоминаний, говорит: «Это тоже я, скоро и этого не будет. Увидим, что после тебя останется». После шестидесяти лет начинаешь думать так...

— *В школу Вы пошли в Уфе?*

— Нет, там мне еще не было семи. Но и в освобожденном Киеве, куда мы вернулись в мае 1944 г., меня в школу не отправили: город был разрушен, в школах не было света... Я учил дома английский, и только в 1945-м пошел в школу — сразу во второй класс.

От того времени у меня сохранилась книга, одна из немногих оставшихся книг моего детства — замечательное издание Горация, выпущенное «Academia» с параллельными переводами Семенова-Тянь-Шанского. Отец купил ее на Красноармейской улице на книжном развале.

Когда я наконец пошел в школу, электричество давали еще только вечером, и несколько зимних месяцев мы начинали занятия в третьей смене в семь и учились до одиннадцати ночи. 131-я мужская школа была самой шалашной школой в Киеве. Позже меня даже собирались из нее исключить за «буржуазно-космополитические» взгляды.

К Киеву, к Украине и к украинской культуре у меня сохранились дружественные чувства. В Америке я это особенно хорошо понял. Украинский язык был обязательным предметом, теперь ему уже учились дети тех железнодорожников, которых, как и всех государственных служащих, при гетмане и при директории принуждали запоминать наизусть стихотворение «Котэ мій сірий, котэ мій білий, котэ волохатий» по учебнику Перпилло, где, как засвидетельствовано у Хлебникова в «Малиновой шашке», был такой фольклорный пример про кота. Будучи еврейским русскоязычным мальчиком в Киеве, я, конечно, был из тех дураков, кто говорили «кот и кит» вместо «*кіт і кит*» — как **Николка в «Белой гвардии»** у украинофоба Булгакова: помните, Николка спрашивает, как по-украински «кот» — ему отвечают: «кит», а когда он спрашивает, как будет «кит», то украинец якобы в замешательстве, но это очень просто — «кит» это «*кіт*».

— *Я помню, что в каких-то южнорусских летописях князь охотится на какую-то «погану кітку», котрая ему досаждаєт — наверное, какая-нибудь рысь...*

— На самом деле, очень люблю украинскую поэзию и даже преподавал ее — от Шевченко до Микола Зерова. Итак, в 1950 г. моего отца пригласили вернуться в Венгрию, откуда он и был родом. Я впервые попал в Европу. Кажется, в моей жизни не было более сильного впечатления, как прибытие январской ночью в гостиницу «Астория» в Будапеште. Это как у Гоголя: все прежнее мне только снилось, а тут я проснулся на родине. Помните, Гоголь говорит: «Петербургский гай, мерзавцы — всё это мне снилось. Я проснулся на родине». У Гоголя ведь, как заметил Гиппиус, с одной стороны, совершенно примитивный инстинкт рода, а с другой — чувство вечной родины небесной. Поэтому Андрий говорит, что родина — это то, к чему душа прилепилась, — это полячка. И сам Гоголь говорит: «Я проснулся на родине» — в Италии, потому что этот величайший националист века как-то сказал: «У каждого человека есть две родины. Одна родина — это его родная земля, а другая — это Италия». И когда я приехал в Венгрию, я действительно почувствовал — я проснулся на родине. Чувство, что это уже мне все снилось,

не оставляло меня, но в то же время ощущалась и тоска по России, в первые месяцы я часто ходил на советские кинокартины. Постепенно это как-то изживалось. А когда потом я вскоре вернулся в Россию, т. е. на Украину, в Киев, мой старый товарищ мне сказал: «Тебе нужно как можно скорее возвращаться назад. Ты уже никогда тут больше не привыкнешь». Человек, который побывал за границей... — это как миф о загробной жизни. Сейчас, когда я приезжаю в Петербург, я ощущаю наплыв мистических ощущений — всё очень чужое и при этом очень родное, хотя в Петербурге я раньше никогда не бывал — в первый раз я туда приехал в 2000 году.

— *Коснулось ли Вас восстание 1956 года?*

— Не просто «коснулось», а я был на стороне повстанцев и даже стрелял. Университет, в котором я к тому времени учился, принял активное участие в восстании. У меня был пистолет ТТ, мы отобрали его с друзьями у одного советского офицера (он, по глупости, пошел по малому делу в подворотню, где и оказался один на один с нашей компанией). У меня была девушка, у которой я задерживался в центре города. Возвращаться к родителям приходилось на попутках венгерских солдат-повстанцев. И был момент, когда советские войска вышли, но на улицах еще бродили какие-то остатки — то ли их, то ли это были люди венгерской безопасности. И один из них прыгнул к нам на подножку. Шофер мне крикнул: «Стреляй!» Ну, я и выстрелил, а куда попал, не знаю. Человек тот исчез — то ли упал, то ли спрыгнул. А дня за четыре до того я попал в обстрел: на улице, из автомата...

Кстати, я мог бы вам все это и наврать. Но у меня и бумажка подтверждающая есть, подписанная человеком, которого в январе 1957 г. повесили. В ней говорится, что я имею право носить оружие, являюсь активным участником революционных боев и что революционные комитеты по всей стране должны мне оказывать содействие.

Но вообще-то я был такой дурак, что даже на выставке дураков занял бы второе место. А потому я собирался организовать сопротивление в Венгрии. Но венгры — народ маленький и сопротивляться они могут до определенной точки, а потом для них уже главное — спастись как народу, иначе их всех вырежут. Поэтому, когда кончилось сопротивление, я понял, что нужно рвать когти, иначе арестуют. Решил бежать через западную границу, но выбрал неудачное место, и меня взяли. Бумаг у меня не было, и я заявил следователю, что хотел на Западе учиться (университет после восстания оставался еще некоторое время закрыт). Тот удивился — почему бы мне для этого не вернуться в Советский Союз? «А вы думаете, там еврей может так просто поступить в университет?» — спросил я. Потом пошли странные допросы с разными людьми. Один из них, заговоривший со мной по-русски с небольшим акцентом, сказал, что меня допрашивал венгр, старый коммунист, который после разговора со мной пошел к офицеру безопасности, который был евреем, и спросил его, правда может ли такое быть. Но тот не бывал в Советском Союзе, и тогда этот старый следователь пришел к этому, учившемуся в России. «Я ему подтвердил ваши слова, — сказал мне следователь. — Может быть, все еще обойдется». Через три дня я был на свободе.

Кстати, допрашивали меня и по поводу Георга (Дьёрдя) Лукача. Дело в том, что я был единственным человеком, взявшим у него интервью во время революции, когда он был министром просвещения в правительстве Надя. Интервью было напечатано в газете «Университетская молодежь», выходявшей громадным тиражом в те дни. А Лукач был первым человеком, который назвал меня декадентом и объяснил почему. В санатории, где мы встретились, я всегда обменивал свои пирожные на эспрессо его жены. «Декадент — это человек, который пьет горькое вместо того, чтобы есть сладкое», — пояснял мне Лукач. Я читал Ницше, Шопенгауэра, а он говорил: «Зачем вы читаете эту ерунду? Читайте Гегеля». Только после пятидесяти лет я понял, как он был прав.

Потом я бежал через Югославию. Сначала думал остаться в Венгрии, но меня снова стали тягать на допросы — по ночам, совсем по другому делу (на меня написали донос из ревности и мести по случаю одной запутанной любовной истории). Допрашивал меня человек довольно жестокий, обещавший, что скоро передавят всех евреев. И я уехал в Югославию в спальном вагоне с полуфальшивыми документами. По знакомству мне поставили визу в советский «вид на жительство», похожий на паспорт, но с которым я вообще-то не имел права путешествовать. Я все ждал, что меня снимут с поезда. Но обошлось, и я пересек границу. Это было в воскресенье, 20 апреля 1957 г. Тогда совпали православная и еврейская Пасха, и когда я пришел в израильское консульство, оно оказалось закрытым. Мне отворила сербка-сторожиха и пригласила к себе. На стол она поставила бутылку сливовицы, мацу и... замечательную сербскую свинину. С тех пор у меня к сербам чрезвычайно нежные чувства, хотя если бы сербские террористы не убили нашего эрцгерцога в Сараеве, а русское правительство не заступилось за царевубийц и их покровителей, наша история была бы счастливее. Между прочим, когда в апреле 1999 г. мичиганские студенты спрашивали меня, как я отношусь к событиям в Косове, я отвечал, чувствуя себя немного как в рассказе Яна Дрда «Высший принцип»: «Если бы не сербы, я не должен был бы зарабатывать на жизнь гнусным ремеслом ученого раба — университетского преподавателя. Но воевать против сербов надо было в 14-м году, а не после того, что им пришлось вынести во время Второй мировой войны. В отличие от поляков и чехов, изгнавших всех немцев в 1945 г., югославы не выселили ни венгров, ни албанцев и дали им права культурной автономии. Мои симпатии сейчас всецело на стороне сербов». Интересно, что никто на меня не пожаловался.

— *Вас нужно было еще переправить в Израиль?*

— Это было просто. Еврейское Агентство совершенно легально работало в Белграде, а эмиграция в разные страны венгров, перешедших югославскую границу, шла под надзором управления ООН по делам беженцев. Я получил бумажку с визами, что еду через Италию в Израиль. Была только одна опасность. Сербь предоставляли политическое убежище венграм, но не ясно, дали бы они убежище человеку, родившемуся в Советском Союзе. Поэтому в моем *laissez-passer* было проставлено, что я родился в Будапеште. Вообще-то моя родина — Одесса.

Иерусалим оказался изумительным местом — тогда он был маленьким, провинциальным, разделенным надвое городком. Вообще, по-настоящему я люблю Иерусалим, Будапешт и Венецию. Когда-то любил Лондон, но он изменился.

В ульпане я подружился с людьми, с которыми общаюсь до сих пор. Вылетел оттуда за антисоциальное поведение (я же советский человек, могу ли быть иным?). Потом я поступил в университет и очень сильно бедствовал. Несколько месяцев голодал и чуть не умер от воспаления легких. Спасла меня университетская врачиха, доктор Рабинович — куриным супом и антибиотиками. Потом устроился в библиотеку помощником, и это кое-как решило проблему существования. На ноги встал, когда появилась большая потребность в переводах с русского на английский. Времени заниматься оставалось немного, зато я понаторел в переводах. Там, и позже, в Америке, переводил на английский и про рыб пресных вод СССР — книгу в трех томах, и про китов, и про морских котов, и про Антарктику, и так далее... тысяч десять страниц печатных...

Университет мне удалось закончить только в 1965 г., просидел в нем почти восемь лет. Кроме английского, занимался вещами совершенно случайными. Году в 1959-м прочел «Дар», и это снова пробудило интерес к русской литературе. А «Лингвистика и поэтика» Якобсона (его доклад в сборнике «Стиль в языке») открыли мне глаза на лингвистику. В результате университет я заканчивал по двум специальностям — английская литература и лингвистика. Одним из моих учителей был великий лингвист, египтолог и семитолог, ныне покойный Полоцкий, издатель копских текстов. Лингвистика требовала трех языков (я взял церковнославянский, латинский и готский) и один неиндоевропейский язык — я выбрал турецкий.

— Почему именно турецкий?

— Турецкий язык — изумительный! Занимаясь им, я получал чистую интеллектуальную радость. До уровня синтаксиса — строжайшие правила без всяких исключений, язык построен математически. А синтаксис — просто какой-то Моцарт: замечательно сложный, свободный и выразительный!

Был такой первоклассный семитолог — Хаим Бланк, крупнейший специалист по арабским диалектам, он был слеп, и я был его чтецом на русском языке и слушал у него курс по фонологии. Он написал обо мне Якобсону. И я поехал в Америку, сначала занимался там переводами, некоторое время преподавал научный русский язык аспирантам-физикам в MIT Massachusetts и, наконец, осенью 1966-го с очень хорошей стипендией попал в аспирантуру Гарвардского университета, на славянском отделении.

Я стал аспирантом Тарановского, с Якобсоном тоже много виделся — слушал его лекции, бывал у него. В течение двух лет я с ним общался в связи с работой над изданием Трубецкого. Я много за ним записывал, но Якобсон открывался не каждому, и в частности и мне не все говорил, считая меня не то чтобы правым, но, во всяком случае, очень от него отличающимся. А сам он был типичным русским патриотом еврейского происхождения (почему-то многие считали его «левым»). Он знал цену большевикам, но говорил так: «В 1918 году мы думали — или

большевики, или России не будет вообще». Когда было дело Синявского, мы с ним сильно поспорили. Якобсон сказал что-то резкое против Синявского и пояснил, что тот выступает не против большевиков и советской власти, а против России, и этим пользуются люди, которые будто бы против большевиков, а на самом деле ненавидят Россию. Много лет спустя, правда, когда Синявский приехал и сделал доклад о Маяковском, Роман Осипович тут же растаял. Он был такой.

Когда Набоков написал ему, что порывает с ним отношения, потому что не может выдержать его поездок в Советский Союз (Якобсон туда ездил в связи с подготовкой международного съезда славистов), они навсегда поссорились. Сейчас «крайние набоковIANцы» меня порицают за то, что я недостаточно строго сужу Шкловского и Якобсона, а «якобсоновцы» за то, что оправдываю письмо Набокова. Я всегда говорил, что считаю, что два человека насадили в Америке настоящую русскую культуру — Якобсон и Набоков. Друг друга они не терпели, но я лоялен к обоим, и, как я уже говорил, оба сыграли решающую роль в формировании моих профессиональных интересов, и оба в достаточной степени мои учителя. Набокова, кстати, я никогда лично не знал.

— *Никого не осуждая, позволю себе заметить, что меня шокирует толерантность Якобсона в отношении Эльзы Триоле и Арагона...*

— Если бы Вы были влюблены в Эльзу так же, как был влюблен Якобсон... Не забуду, как прихожу к нему, он — плохо выбрит, глаза усталые... У Эльзы сердечный приступ, и она написала ему, что раз они вместе родились (у них разница в тринадцать дней), вместе заболели (первые сердечные приступы у них прошли одновременно), то вместе и должны умереть.

— *Коммунистическая романтика...*

— Да, но он был к тому же безумно суеверен и, когда она действительно умерла, сел ждать своей смерти. И только когда прошло тринадцать дней, поднялся и стал заниматься делами — продиктовал по телефону некролог по случаю смерти Эльзы... В 1968 г., кстати, Арагон ему сказал, что Советский Союз превратился в фашистскую страну.

Якобсон дружил и с князем Сергеем Белосельским-Белозерским, державшим самые крайние журналы — «Знамя России» и прочие. Дело в том, что Якобсон был очень имперско-русским человеком. Федоренко, специалист по китайским делам, представитель СССР в ООН, очень мало симпатичная фигура, тоже ведь к нему приезжал, и Якобсон его хорошо принимал. И с Белосельским-Белозерским он водку пивал, настоенную на смородиновых почках, и тот давал деньги на Гарвард. Якобсон ладил с ними со всеми. Не мог только ладить с членами своей партии. Он с 1917 г. хранил зелененький партийный билет и выборное удостоверение, или избирательную карточку, в Учредительное собрание от партии Народной свободы. Но именно кадетов он недолюбливал. Впрочем, и они его не любили.

Якобсон меня ужасно отговаривал возвращаться в Израиль. И был на меня страшно обижен, когда я вернулся, мы вновь помирились только в 1980-м. Я написал

короткое предисловие к его «Беседам», которые вышли через несколько дней после его смерти.

Он был строгий антисиионист — до тех пор, пока не влюбился в преданную еврейскую патриотку, французскую структуралистку. Это было в середине 1970-х, потом он получил степень почетного доктора в Тель-Авиве, приезжал в Израиль, и ему там понравилось. Отчасти его прежняя неприязнь к Израилю вызывалась тем, что в 1927 или 29-м году ему не удалось получить место в Иерусалимском университете. Сам он был из хорошей еврейской семьи. Якобсоны были рисовые короли России.

Несколько раз мы с ним говорили о Набокове. И в самый первый разговор я говорил о «Даре» — «какой изумительный роман...» Якобсон нахмурился: «Ну, что Вы? Ведь он там написал, что Чернышевский занимался онанизмом». — «Нет, — говорю, — там сказано: неравная борьба с плотью, часто оканчивавшаяся тайным компромиссом». — «Ну, а что же это еще может значить!» И тут я понял, что такое формализм. Ведь это говорил человек, который утверждал, что нельзя писателю инкриминировать его идеи.

На самом деле одной из его любимых фигур в истории русской словесности был Писарев. Он был настоящий писаревец, как, впрочем, и Трубецкой, не без одобрения говоривший об одном голландском языковеде-иезуите: «Это какой-то Базаров в сутане».

Струве был не очень прямым человеком, но говорил, что навсегда сохранит дружбу с Тарановским (еще их родители между собой были дружны), а Якобсона не считает честным человеком. Почему — не говорил никогда. При этом меня, например, против Якобсона никогда не настраивал. Правда, он настраивал меня против Берберовой, с которой я дружил, хоть и знал ей цену. Струве считал Берберову человеком, симпатизировавшим Гитлеру.

— *Это же опровергалось.*

— Она написала Рудневу письмо в свободную зону о его умиравшей от рака жене, из которого недоброжелатели вывели, что она зовет людей назад, в оккупированный Париж. Но беда ее заключалась в том, что ее муж, Макеев, как говорили, торговал еврейским имуществом, — работая в Лувре, перепродавал картины, и немцы у него бывали в доме. Она бросила его после войны, я думаю, потому что не любила, когда человек проигрывает.

Мне очень нравились ее рассказы, в частности «Облегчение участи». «Как же, — спрашиваю ее, — у вас так замечательно получился Асташев?» — отвечает: «Асташев — это я». Помните, Асташев любил смотреть, как человек в хорошо пошитых сапогах принимает парад других людей, обутых в хорошо пошитые сапоги? Она любила только успех и силу.

У нас с ней были ужасные споры. Я сказал как-то, что Ходасевич — великий поэт, а она: «Ну что вы, хороший, но не великий». И потом, когда увидела, какой он имеет успех у молодых женщин, со мной согласилась. Я ее спрашиваю (это было уже в 1987 г.): «Вы теперь согласны, потому что он стал пользоваться успехом?» — «Да, поэтому».

У нее была одна большая неприязнь в жизни — пушкинская Татьяна. Для нее Татьяна была личным оскорблением: дура. И не случайно в «Облегчении участи» та бедная девочка, которая строит жизнь «по Татьяне», кончает жизнь самоубийством. Берберова с покойным Геней Шмаковым, не сговариваясь, назвали самую прелестную строчку Пушкина: «Идет вдоль кресел по ногам...»

Всю жизнь она занималась разоблачением масонских тайн. Я пытался ей объяснить то, что, наверное, ей должен был бы объяснить кто-то другой. Беда масонов заключалась в том, что это тайная организация. А в тайную организацию всегда проникают или хотят проникнуть люди, профессия которых — знать чужие секреты. Я напомнил ей Алданова — «мастер Месяц». И потом масонами прикрывалось чуть ли не всё. Была куча организаций, которые называли себя масонскими или маскировались под масонство, в том числе и прямо террористических и секретно-разведывательных. Ее ненависть к масонам основана на том, что в ее семье с армянской стороны все были масонами. В свое время ее даже тягали в гестапо, спрашивали о родственниках.

Она была человеком глубоко аморальным, хотя по-своему добрым. Я ее любил. Любил ее и Якобсон, и хвалил ее воспоминания

— *Мандельштамом Вы занялись в семинаре Тарановского?*

— Я много читал его прежде, еще в Иерусалиме. Свой знаменитый семинар Тарановский начал вести после того, как мы уже более двух лет разговаривали с ним о Мандельштаме. Тарановского обидела Надежда Яковлевна, которая сильно иронизировала и ехидничала. У него было чувство юмора, но не современное и не советское, и уж совсем чуждое еврейскому юмору. Он, например, не только не ценил юмористических стихов Мандельштама, но даже морщился от них.

Он очень любил Левина и Гаспарова. Но был придирчив, в особенности к Левину. Он на меня как-то рассердился, когда я сказал: «Ну как же, о Левине все говорят: ученый с мировым именем...» — «Ученый с мировым именем — это Якобсон». Тарановский не любил антисоветчину, говорил: «там советская фальшивка, тут эмигрантская!» Настроен он был антигитлеровски, и главный для него критерий состоял в том, с кем был человек в 1941 г. Он не мог терпеть людей, которые служили в немецкой армии в Югославии. О советском терроре отзывался с негодованием, но ругать Россию не позволял.

Мы с ним как-то раз сильно выпили, и он стал настаивать, чтобы мы перешли на «ты».

— *О да, это создавало неловкие ситуации, когда он обращался к нам с тем же требованием в России.*

— При этом говорил, что если я это забуду и когда-нибудь обращусь к нему на «вы», он никогда мне этого не простит. Уезжая в Иерусалим, я оставил ему письмо, в котором писал ему «ты». Через две недели я получил от него ответ — с обращением на «вы».

— *У нас была забавная история, когда он приезжал в Ленинград и мы — с Тименчиком и Левинтоном — повезли его в Царское Село и в Павловск. Целый день*

гуляли, устали, привезли его назад в «Асторию». Все умирали с голоду. Тарановский вытащил бутылку какой-то польской водки — Пейсаховки, градусов пятьдесят...

— Пейсаховка — это восемьдесят градусов! Великая вещь!

— Это было чудовищно, я как непьющий спасаю, друзья с голодухи сразу расклеились, а старик, как ни в чем не бывало, отправился ужинать к Лидии Яковлевне Гинзбург. А вот Светлана Иванова невзлюбила его.

— А почему? У нее есть очень интересные мысли о стихе! То, что она предполагает, что звуковой повтор происходит из-за ослышки, — это изумительная вещь. Человек ищет настоящее слово и поэтому повторяет звуки. Между прочим, она критиковала Тарановского чрезвычайно избирательно, чтобы не сказать: враждебно. Это его огорчало. А что касается Гинзбург, он принимал на веру диплом «знатоков Мандельштама», выданный Гинзбург и Бухштабу Ахматовой. Кроме того, они считались воспитанниками Опояза.

Тарановского я в какой-то период долго не видал. Был занят, не хватало денег, чтобы поехать в Бостон. Я увидел его в 1987 г. на стиховедческом съезде в Калифорнии. На тот съезд впервые приехала большая делегация из России — Жовтис, Бельская, Красноперова и др. Михаил Леонович Гаспаров еще не был выездным. Тарановский к тому времени сильно сдал, был очень утомлен.

В Америке влияние Якобсона в славистике было небольшое, а вражда к нему — очень большая. В этом заключается динамика научной жизни (но не научной деятельности). В научной жизни участвуют не только люди научные. И было бы ненормальным, если бы посредственности не пытались тут бороться. Я предпочитаю посредственностям иногда даже ничтожных в науке людей, потому что это бывают люди с большим интересом к тому, что делается в науке по-настоящему важного. Посредственности же интересуются только сами собой.

Сейчас уже и ученики Якобсона уходят на пенсию, а многие забросили научное творчество, потому что нет научной среды, интеллектуального стимула. Был, например, замечательный у него ученик Ларри Файнберг, гениальный мальчик... сейчас ничего не печатает.

У Якобсона было много завистников. Есть такая известная легенда: Якобсон запрещал своим студентам заниматься Мандельштамом. А у меня есть портрет Якобсона, им подписанный: «В знак общей любви к Мандельштаму».

В свое время он рассердился на неудачную работу аспиранта NN, у которого русский язык был хромой, но который хотел заниматься Мандельштамом. Якобсон убеждал его дальше не работать в этом направлении. Но аспирант этот достиг известности как мандельштамовед, вот и сотворилась легенда. Нечто сходное, но более продуктивное произошло с Вадимом Ляпуновым, который, еще будучи в Гарварде в колледже, написал для Тарановского анализ метрики Мандельштама. И нарубил там таких дров, что Тарановский сказал: «Лучше я сам напишу». И написал свою известную статью о стихосложении у Мандельштама. Ляпунов этим горд: он мальчишкой подтолкнул Тарановского написать замечательную статью. А другие, наоборот, не прощали Якобсону, как никогда ему не простил и Юрий

Иваск. Иваск тоже хотел писать диссертацию о Мандельштаме. Но Якобсон понимал, что лучше ему заняться другой темой... Впрочем, и о Леонтьеве Иваск написал не очень содержательный труд.

Моя первая статья о Мандельштаме была напечатана в сборнике, выпущенном в честь Якобсона. Вторая — в сборнике в честь Тарановского.

От своих ранних слов, что есть «замечательные поэты — Пастернак, может быть, Мандельштам», Якобсон отказался: «никто из нас никогда в те годы не понимал Мандельштама». Так он мне сказал в 1968 г. Никто — это все, включая Тынянова.

Ученые люди хотели поправлять биографию своим героям. Якобсон некоторое время серьезно верил, что стихи воронежского периода — действительно стихи душевнобольного человека. Он видел в них явления распада. Ему говорили: «Это не распад, это опечатки. Это Струве с Филипповым не могут правильно прочесть тексты».

— *То же происходит с Хармсом. Он ходил в психиатрический диспансер, чтобы отвернуться от армии, а из него теперь делают шизофреника. А это ведет к упрощениям, к неадекватному пониманию.*

— У поэтов есть профессиональные недуги. Но хуже, когда сходят с ума литературоведы, которые начинают считать, что это они пишут стихи за своих знакомых поэтов — как несчастный Рудаков.

Якобсон мог простить все что угодно — кроме измены. А изменой он считал многое. Он считал, что я ему изменил. Когда я уехал в Израиль, он был страшно обижен. Во-первых, потому что я не первому ему об этом сказал. Он сказал мне: «Я вам сейчас повторю слова, которые никому не говорил и которые слышал от академика Шахматова перед тем, как я уехал в Прагу. Шахматов мне сказал — Вам для занятий не хватало Румянцевского музея и Императорской публичной библиотеки? Куда вы едете? В глубокую славянскую провинцию! Вы там погибнете как ученый». И, посмотрев на меня, Якобсон добавил: «Вам не хватало Уайднера и Стерлинга, Гарвардской и Йельской университетских библиотек. Куда вы едете?» Я ответил, что себя с ним не равняю, но позволю заметить, что благодаря ему Прага стала местом рождения Пражского лингвистического кружка.

У нас, к сожалению, иерусалимского кружка не образовалось.

Однажды я пришел к нему утром, работать над примечаниями к письмам Трубецкого и застал Якобсона сидящим над синим томиком Белого: «Ни одного стихотворения не могу найти для анализа». И вдруг открыл — «Не смейтесь над мертвым поэтом...» Прочел и заплакал. Но именно Белого, именно тех, у кого всему научились авангардисты и футуристы, он не ценил. Высоко ценил его прозу, ценил Белого как стиховеда, но не поэта. И Цветаеву, в общем, не любил, анализировал только стихотворение «Квадрат письма», потому что оно построено на родительном падеже. И вообще не очень любил женщин, которые занимаются поэзией. «Он ездил к женщинам, но только не за этим...» Ахматову он уважал, но не думаю, что он любил ее стихи.

У Достоевского любил только «Кроткую», но ругать его не позволял — это была для него «слава России».

— *Как и все лучшие люди его поколения, он был человеком идеологическим.*

— Он был сентиментальным. Какая там идеология?! Он любил поэзию больше всего на свете. Он был человеком страстей.

— *Его характерная жестикация — откуда это?*

— Думаю, она была очень сознательной. Недаром он работал над сравнительной мимикой разных народов. Его первая служба в Советской России была в Академии орфоэпии, где он занимался и выразительным чтением.

О нем было две шутки, которые, по-моему, пустил я, но так как они часто ко мне возвращались, то я в том уже не уверен. Одна: «Якобсон это структурализм с гуманитарным лицом» (по подобию «социализма с человеческим лицом», придуманного чехами). И вторая о том, что Якобсон это такой Иисус Христос, у которого все двенадцать учеников Иуды. И я себя льщу, по крайней мере, мыслью, что не попадаю в их число...

6. NECROLOGIA

ПАМЯТИ НИНЫ АЛЕКСАНДРОВНЫ ЖИРМУНСКОЙ (1919—1991)*

1 ноября в Петербурге, выйдя из университета, с которым была связана более полувека, сбита машиной и вскоре скончалась Нина Александровна Жирмунская. Внезапность утраты и горечь вести, заставшей меня вдали от дома, не позволяет собраться с мыслями, чтобы связно рассказать об этом замечательном человеке, которого я знал почти всю свою жизнь.

Нина Александровна (урожденная Сигал) родилась в 1919 г. в Одессе. В зловещем 1938 г. она поступила на романо-германское отделение Ленинградского университета, который окончила по обоим этим специальностям в не менее зловещем году — 1941-м. Ее учителями были профессора старой петербургской школы — В. М. Шишмарев, А. А. Смирнов, В. М. Жирмунский. Французской и немецкой литературой она продолжала заниматься всю свою жизнь. Вначале ее научные интересы были сосредоточены преимущественно в области французского классицизма и Просвещения. Она защитила диссертацию о Корнеле, написала небольшую книгу о Мольере, составила хрестоматию по истории французской литературы XVIII в.; в дальнейшем она занимается немецким Просвещением и романтизмом. Последние годы Нина Александровна — член редколлегии «Литературных памятников». Некоторые из томов в этой серии вышли под ее редакцией (среди них — «Эликсир дьявола» Гофмана), в других она участвовала как талантливая переводчица. Одна из ее последних работ — «Ундина» Ф. де ла Мотт Фуке, вышедшая всего несколько месяцев тому назад; она также переводила Жерара де Нерваля.

Имя первого мужа Нины Александровны, М. Гутнера, стоит на прекрасной «Антологии новой английской поэзии», которую главным образом готовил репрессированный впоследствии кн. Дм. Святополк-Мирский. Вскоре после войны Нина Александровна стала женой крупнейшего филолога — в последние годы жизни академика — В. М. Жирмунского; об этом союзе тогда говорили: «острый

* Русская мысль. 8 ноября 1991. № 3903.

галльский смысл — и сумрачный германский гений». Неутомимая помощница своего мужа при жизни, она оставалась ею и после его смерти. Никому не доверив окончания не завершенной им колоссальной работы над первым фундаментальным изданием Анны Ахматовой в большой серии «Библиотеки поэта», она со всей возможной тщательностью довела ее до конца и позже, уже одна, выпустила том Ахматовой в малой серии. Ее заботами были собраны и выпущены в нескольких томах труды В. М. Жирмунского в различных областях филологии — поэтики, германистики, теории эпоса, составившие собрание его научных произведений. Смерть прервала усилия Нины Александровны по подготовке 100-летнего юбилея ее покойного мужа.

При полной университетской нагрузке и ученых занятиях Нина Александровна находила время не только для своей обширной семьи, но и для многочисленных друзей и знакомых. Я помню, как долгие годы она почти ежедневно навещала свою престарелую коллегу и друга, вдову эллиниста **И. М. Тронского**. **Находясь в центре** научных, литературных и издательских дел, в условиях того времени нередко весьма причудливых, она щедро делилась своей поразительной осведомленностью с коллегами и друзьями. Вслед за Виктором Максимовичем она не жалела сил, помогая ученикам и молодым коллегам, а силы для этого, все в тех же условиях, могли требоваться весьма значительные.

Я позволю себе завершить эти скорбные заметки воспоминанием о некоей особой «лучезарности» Нины Александровны, несомненно выражавшей те драгоценные черты ее личности, которые, укрепляясь с годами, накладывали все более зримый отпечаток на весь ее облик. Воспоминанием, которое останется с нами.

ПАМЯТИ СЕРГЕЯ СЕРГЕЕВИЧА АВЕРИНЦЕВА (1937—2004)*

Несколько лет назад я получил от Аверинцева из Вены одно из его каллиграфических писем, в котором были слова о том, что пора «додумывать недодуманное, дописывать недописанное». Вскоре после этого он приехал с женой Наташей в Страсбург — как он выражался, на одну из «благочестивых» (т. е. связанных с религиозными вопросами) конференций, и, гуляя по **Petite France**, мы стали вспоминать наших учителей-античников. Сережа настаивал, что я должен написать о мудром Тронском, об изящнейшем Доватуре, об энциклопедически начитанном Зайцеве — но случилось так, что, прежде чем я смог за это взяться, я пишу о самом Сереже.

Я познакомился с ним в конце 60-х или в начале 70-х гг., когда он уже был знаменит. Во времена, когда в официозных изданиях можно было прочесть, как он сам мне показывал, про «звериный оскал Фомы Аквинского», «вся Москва» ходила на его лекции по истории средневековой эстетики (на деле же — по истории средневековой философии и религиозной мысли). На одной из таких лекций взгляд мой случайно упал на конспект моей соседки — полной энтузиазма немолодой дамы, старательно выводившей в тетради имя Бонавентуры, которое она написала с конечным *-o* (что представилось мне своего рода эмблемой оборотной стороны славы; точно так же секретарь дирижера Теодора Курентзиса мне написала, что он по десять часов в день репетирует для Зальцбургского фестиваля оперу Моцарта «Милосердие Тито»). Что же касается Фомы Аквинского, то на тех же лекциях Сережа рассказывал, что перед смертью автор грандиозной «Суммы» гулял по монастырскому двору и уже ничего не писал — «все равно ведь словами выразить ничего нельзя». — «Я всего лишь интерпретатор», — говорил о себе, в «советской ночи» подвижнически открывавший для нескольких обкраденных поколений пласты библейской, ближневосточной, античной, средневековой культуры. Невежественная

* Тяняновский сборник. Вып. 12. М.: Водолей, 2006. С. 352—453.

власть спохватывалась — разгонялись редакции (как это было после выхода 5-го тома «Философской энциклопедии»), увольнялись сотрудники, но было поздно: книги и статьи оставались на полках, а лекции в памяти слушателей. И если о советской школе Сережа — поздний сын двух достойнейших людей, принадлежавших скорее девятнадцатому веку (его отец, биолог, родился в 1875 г.!), вспоминал как о «сумасшедшем доме», дальше с ним стало происходить нечто странное. Власть, с ее обостренной чуткостью ко всему чуждому, именно его бесконечной ей чуждости не распознавала — он был слишком крупен для ее подслеповатого зрения. Словно в затмении, она награждала его премиями и отпускала в поездки за границу, куда в то время почти никто еще не ездил. Что, впрочем, не отменяло «сумасшедшего дома»: «Есть две вещи, абсолютно невозможные — не поздороваться, даже с противником, и попросить написать “на себя” рецензию. Сегодня ко мне подошла наша сотрудница и, не здороваясь, сказала, что я *должен* написать рецензию на ее книгу». — «Почему мы возмущаемся, когда *они* нас не печатают — ведь мы бы тоже не стали *их* печатать в *наших* журналах!» — Конечно, он не мог согласиться с тем, что для наборщиков приходилось писать на полях корректур название каждой греческой буквы, но и это не спасало от ошибок в цитатах. Немного похожий на андерсеновского персонажа с картинки Конашевича, он почти всегда выглядел как бы немного удивленным, словно не мог привыкнуть к безумию мира. Ветер, дувший в дверях метро, которым он, выросший в центре Москвы, после переезда на Юго-Запад должен был пользоваться постоянно, был «инфернальным». С детства болезненный, он зависел от погоды и в дождь и ветер всегда плохо себя чувствовал, но работать, кажется, продолжал почти при любых обстоятельствах.

Филолог, «интерпретатор», «комментатор» (но и ученый, и поэт), он не мог не быть и переводчиком, и я никогда не забуду, как мы вместе пытались преодолеть темноты библейской Книги Иова, поэтический перевод которой, сделанный Сережей, вошел в том с уклончивым названием «Поэзия древнего Востока» из стомной «Библиотеки всемирной литературы». Не менее уклончиво — «От берегов Ефрата до берегов Босфора» — называлась и выпущенная им в советское время дивная антология, впоследствии дважды переизданная уже под почерпнутым из Евангелия названием «Многоценная жемчужина» — едва ли кто-нибудь, кроме Аверинцева, мог бы собрать, перевести и на ста страницах прокомментировать древние тексты, избранные из сочинений даже «в узком кругу» малоизвестных сирийских, египетских, каппадокийских, византийских авторов. В последнее же десятилетие он сосредоточился на переводе Нового Завета.

Перу Аверинцева принадлежит около 800 работ, и даже самым специальным из его трудов свойственна своя поэзия: он говорил, что в статье не надо стараться «сказать все» — «статья должна быть, как песенка...» Хроническая занятость, всеобщая болезнь ученого мира, не вызвала в нем тяги к отъединению, не строил он и ставших привычными баррикад, и когда я звонил ему, приезжая в Москву, не было, вероятно, случая, когда после первого вопроса — «Как ты?» — не следовал второй: «Когда ты к нам придешь?» Помню, как после одной из затянувшихся

бесед Сережа, сокрушенно посмотрев на часы, сказал: «А ведь мне сегодня надобно еще что-то написать про “водичку”» — речь шла о статье для мифологической энциклопедии, для которой все мы тогда напряженно трудились. Некоторые его энциклопедические статьи, такие как «Филология», или «Риторика», или работы об иудеохристианском понятии «благоутробия», о символике золота в византийской культуре, давно стали классическими. Его книгу «Поэтика византийской литературы» успел оценить столь внутренне непохожий на него ученый, как Роман Якобсон. Замечу, что и некоторые московские коллеги, скорее позитивистской школы, отдавая должное его трудам, к нему, как личности, относились немного настороженно; что же касается Якобсона, обоих сближало то, что можно назвать «филологическим универсализмом», при котором глубинное проникновение в текст поверяется владением всей сопутствующей этому тексту культурой, и *vice versa*. Такое проникновение исключает всякий элемент насилия — текст (и в этом сродство филологии с поэзией) как бы сам раскрывается навстречу отзывчивому вниманию. Но если филологию Аверинцев как-то раз назвал «службой понимания», если был предан ей неоглядно, то такое понимание, именно оттого, что стремление к нему было бескорыстно и самоценно, приоткрывало дверь в более широкое понимание — Божьего мира.

Он был как бы окружен сонмом созвучных ему авторов, с которыми вел диалог — в разное время это были, например, Гессе и Хейзинга, потом Честертон, Льюис и Вудхауз (о которых он беседовал с нашей старинной приятельницей Н. Л. Трауберг) или же Тракль и Целан — кажется, это была строчка Целана, на которую он однажды обратил мое внимание — о чайке, летящей с таким видом, словно ее зовут Эмма... Его захватывало «барочное» словотворчество Нонна Панополитанского и ирландских монахов — авторов *Hesperica Famina*; он и сам мог, в pendant к слову «ка[к]чество» (*qualitas*), перевести *quidditas* как ‘чтойность’. Как-то раз, когда я показал ему «лист мирового дерева» («мировых деревьев», говорил он) — гигантский высушенный узорный лист монстеры, или филодендрона, который я испещрил различными цитатами, он сразу же оттуда выхватил и долго повторял овидиево *semibovetque virum, semivirumque bovem* (о Минотавре). В русской поэзии ему были особенно близки Вячеслав Иванов и Мандельштам, о которых он писал; он любил приводить слова Иванова о себе самом — «Я — солнечный кот...» В последние годы он был увлечен тем, как меняются восприятие и значение одних и тех текстов в разных культурах, и замечательно показывал это на примерах Лафонтена — Крылова и Одена — Бродского (который, боюсь, оставался для него отчасти «варваром» — однажды Сереже пришлось со свойственной ему — когда доходило до чего-то важного — непреклонностью полемизировать с ним на мандельштамовской конференции в Лондоне, когда тот, недолго думая, стал говорить о якобы «римском гражданстве» Христа и знании Им латинского языка — Иосифу хотелось, чтобы Он мог читать латинских поэтов...). С другой стороны, отвергая равнодушную всеядность, он мог отозваться: «Глазенап — и фамилия у него какая-то глупая...» Неприемлемый для него релятивистский плюрализм был признаком

беспочвенности: «любить “всё” — значит не любить ничего». Будучи же человеком добрым и доброжелательным, он в каком-то смысле почти завидовал Н. Я. Мандельштам с ее доведенной до предела пристрастностью, показывая, с поддразнивающей интонацией вагнеровского Миме, как она говорит: «Я — злая...» Но какое-нибудь дурацкое «увы», вставленное в его фразу редактором, могло рассердить его не на шутку, а венский коллега, филолог-романист, рассказал мне университетский анекдот об Аверинцеве — как тот отказал докторантке, пожелавшей писать под его руководством диссертацию об одном из советских классиков, попросту ей ответив, что «такого писателя нет».

Человек глубоко православный (гостя у меня в Петербурге, он всякий день ходил к ранней обедне), Сережа был чужд всякой узости и ценил подлинную богословскую мысль, в каком бы русле она не развивалась; но в пост, например, он Вагнера не слушал. Отвергая любые крайности, он, следуя за бл. Августином, говорил о будущем христианстве как нравственном сопротивлении меньшинства. Но когда в стране начались перемены, Сережа, преодолев привычное для всех нас отвращение к власти, вспомнил о «форуме» (Римском) и о гражданских ценностях и стал депутатом первой Думы, а поселившись в Австрии, с обостренным вниманием следил за политической деградацией в этой стране.

В своем некрологе Г. Ревзин проницательно заметил, что Аверинцев «как-то всегда ускользал от того, чтобы быть в центре», и что за этим нежеланием оказываться в центре стоит христианское смирение. Я вспомнил в этой связи прелестный эпизод, когда во время ахматовской конференции в Англии мы поехали с несколькими друзьями в поместье Байрона. Когда мы входили в ворота, над которыми красовался герб с латинской надписью, один из нас, человек остроумный, сказал присутствующему ученому коллеге: «Если Вы сейчас же не переведете мне эту надпись, я всем скажу, что Аверинцев главнее». Тот, улыбнувшись, тут же ее перевел, но когда я в нашу следующую с Сережей встречу стал, смеясь, ему об этом рассказывать, он, оценив шутку, тем не менее достаточно серьезно ответил: «Нет, конечно он во всех отношениях “главнее” меня...»

Как-то раз, после похорон некоего официального лица, на которых кто-то из его клеветников сказал в своей речи, что «его невозможно представить себе в гробу», Сережа заметил, что тот прав: действительно, с таинством смерти облик того человека совмещался с трудом. Думая же об уходе Сергея Сергеевича Аверинцева, который не только составил эпоху в русской культуре, но и дал своей жизнью пример христианского служения и глубочайшей нравственности, я вспоминаю библейские слова об Иове, который умер, «насыщенный днями».

**«В НАШ ВЕК ДЕМИФОЛОГИЗАЦИИ
МЫСЛИТЬ МИФОЛОГИЧЕСКИ»**
Памяти Владимира Николаевича Топорова
(1928—2005)*

Один за другим уходят блистательные ученые, которые со времен хрущевской оттепели закладывали основы новой гуманитарной науки в России, а в последующие десятилетия подняли ее на небывалую высоту. Только за последние месяцы мы потеряли выдающегося лингвиста С. А. Старостина, М. Л. Гаспарова — античника, переводчика и стиховеда, и вот теперь — Владимира Николаевича Топорова.

Притом что в советское время возможности печататься были ограниченными, перу Топорова (перу — в буквальном смысле, он не стал осваивать компьютер) принадлежит около полутора тысяч работ во множестве областей мировой культуры: филологии, лингвистики, поэтики, мифологии, истории цивилизации, истории литературы. Привилегированными же областями его исследований оставались реконструкция индоевропейского мифа и ритуала, славянские и балтийские древности, а в области русской литературы — менее известные ее страницы, поэзия Серебряного века и то, что он назвал «петербургским текстом». В одиночку он осваивал проекты, требовавшие штата целого института — таков его Этимологический словарь прусского языка, из которого успело выйти 4 тома, да и для двухтомной Мифологической энциклопедии, над которой все мы с увлечением работали в 70-е годы, им, вместе с Вяч. Вс. Ивановым, написан целый корпус ключевых статей.

Скажем больше: в наш век демифологизации Топоров мыслил мифологически. Кажется, главное в мифологических штудиях Топорова — это то, что он не превращал мифологию в объект описания, а моделировал ее изнутри. Топоров не только глубоко проникал в сущность мифологического мышления, но, исследуя древние мифологии, сам творил, подобно Леви-Строссу, «мифологию мифологии»,

* Новое литературное обозрение. 2006. № 77 (1). С. 103—105.

интуитивно организуя мифологический материал таким образом, что тот начинал выявлять скрытые глубинные смыслы; в какой-то мере он один за свою жизнь проделал нечто подобное тому, на что у древних народов уходили столетия или даже тысячелетия. Из примеров его пронизанных мифотворчеством (в подлинном, а не метафорическом значении слова) и потому невероятно притягательных интерпретаций, при этом строго доказательных и не выходящих из границ науки, приведем его концепцию индоевропейского — по названию Топорова — «основного мифа», структурно соединенного со всеми остальными: это миф о громовержце, поражающем своего противника — змея или дракона — у подножия мирового дерева (которое соединяет наш, земной, мир с нижним, подземным, и с верхним, небесным). Я решусь сказать, что подобно тому, как в новой философии объект может быть тождественен высказыванию об объекте, так и «основной миф» — это не просто «основной миф», но миф об «основном мифе». Плодотворность такой вторичной мифологизации мифологии, как метода, подтверждается тем, что нечто подобное мы наблюдаем и у Леви-Стросса (с той оговоркой, что речь не идет о методе, который может быть рекомендован — его применение каждый раз уникально). Все шло в дело — он, например, с удовольствием подключил к своим интерпретациям мой рассказ о владимирской крестьянке, которая жаловалась, что от звука самолетов червивеют грибы (поясню: речь шла о шуме, схожем с раскатом грома, который раздается в момент, когда самолет превосходит скорость звука). Позволю себе заметить: не проглядывает ли даже за неожиданным, казалось бы, для такого человека, как Топоров, азартом футбольного болельщика — тень сознания исконного значения этой игры, в своих истоках восходящей к ритуальному архаическому состязанию, к борьбе за «победу над солнцем» — мячом? А в связи с Сатурном — и римским богом, с его таинственным культом, и планетой, он стал однажды говорить о циклах, повторяющихся в его собственной жизни, об овладевающей им в кульминационные моменты иррациональной тяге — слиться с праздничной толпой, какая бывает белыми ночами в Петербурге...

Если в области мифологии Топоров сам мыслил мифологически, то в области индоевропейской поэтики он мыслил поэтически. А свои реконструкции мифов о творении мира как разъятии и последующем соединении членов божественного тела Топоров проецировал на поэтическое творчество, начиная с древних ритуальных текстов и до нового времени: так поэт заново творит мир, оперируя словом. Но любой текст несет в себе черты автометаописания, и он сам становится тем поэтом, который осуществляет разъятие, а потом новое построение мира. А разве в своих замечательных исследованиях «петербургского текста» Топоров не стал в какой-то мере и его сотворцом, встав в один ряд с создававшими его писателями? В Петербург Топоров поистине был влюблен. Еще давно я заметил в его кабинете старинную карту Петербурга, и он признавался, что начинает день с того, что минут двадцать ее разглядывает. Город он знал досконально, знал его потаенную историю, как никто, — например, он мне показал несколько мест на любимых им Островах, которых, может быть, не знает больше никто на свете. Тогда же я увидел,

что к Петербургу он относится как к живому объекту — мы специально ходили смотреть островок в русле Малой Невки, который уже на его памяти намыло течением.

Это было в его последний, кажется, приезд, когда он получал премию Андрея Белого, — до этого он всегда приезжал инкогнито. На сей раз мы с ним впервые гуляли по Петербургу, а в одно из утр катались на машине, — он, всегда ездивший по городу на трамвае и ходивший пешком, по-детски удивлялся, что можно всего за несколько часов объехать так много разных мест; точно так же, когда мы потом обедали и я заплатил банковской карточкой, он недоумевал, как можно с помощью пластмассовой полоски снимать деньги из банка. К слову, он употреблял только старые названия петербургских улиц и готов был скорее блуждать вместе с шофером такси, их не ведающим, нежели назвать имя неподлинное; по этой причине его будто бы однажды вместо Царского Села завезли в Красное Село. «Еще — одно издевательство», — заметил он, когда самый Амбулаторный переулок, где он жил в Москве, был переименован в улицу Самеда Вургуна.

В семидесятые годы, когда начались отъезды в эмиграцию, по молодости лет, наивно решил посоветоваться об этом с Владимиром Николаевичем. Он ответил фразой, достойной Дельфийского оракула или Кумской сивиллы, — фразой, в которой все, его знавшие, услышат, я полагаю, его интонацию: «Михаил Борисович, это настолько важное решение, что каждый следующий день, несомненно, будет Вас в нем укреплять в ту или другую сторону». Вообще, многое, что говорил Владимир Николаевич, можно было услышать только от него. Вспоминая себя ребенком, который ходил гулять на Страстной бульвар, он рассказывал, что в те довоенные годы дети еще должны были спрашивать друг друга: «Мальчик (или девочка), можно с Вами поиграть?» А вспоминая учение в Московском университете, о Радциге он рассказал единственную вещь: Радциг настолько ценил Пиндара, что ничего о нем не говорил, кроме: «Пиндар — это — о!» — Владимир Николаевич даже показал, как тот, закидывая голову, это произносит. Или, скажем, шутливая, конечно, мысль, но опять-таки — от кого еще услышишь подобное? — в сдвигах ударения к последнему слогу (например, в формах множественного числа — «профессора́», «столяра́», «маляра́») Владимир Николаевич не только усматривал саморазрушительную тенденцию современного русского языка ко все большей аморфности, к усилению хаоса (потому что чем дальше ударение, тем больше редуцированных гласных), но и находил в этом подтверждение того, что славяне являются вырождающейся ветвью индоевропейцев.

С его установкой на исчерпывающее и полное описание, Топорова можно сравнить с авторами средневековых «сумм», и в этом смысле его подход противоположен методу Аверинцева, который говорил, что каждая работа — как песенка, в которой не может и не должно быть «все сказано». В молодости, когда Топоров пригласил меня написать совместную работу, я наблюдал, как сюжет обрастал всевозможными ответвлениями и дополнениями, а поскольку он работал в Москве, а я в Петербурге, случалось, что, поддаваясь увлеченности, которой оживлялся его

титанический труд, он посылал мне письма по два раза в день — с прибавлениями. Но так как «всего» сказать все равно нельзя, Топоров ввел в свое время формулу, которую мы потом у него заимствовали: «Об этом — в другом месте».

Уникальному месту, которое Топоров занимал в науке, соответствовал его образ жизни. «Некоронованный академик», он, вплоть до перестроечных лет, отказывался защитить докторскую диссертацию (а через год после присвоения ему этого звания был избран и академиком), даже на научных конференциях избегал публичных выступлений, почти не бывал за границей, — он с симпатией рассказывал о патриархальных нравах ценимых им московских профессоров XIX в. Избегая публичности, он высоко ценил коллегиальность; «не поддавайтесь тяге к отъединенности», — писал он мне много лет назад в одном из писем. Он был воплощением учтивости, такта и благожелательности, к сожалению, даже в интеллигентной среде, уходящих в прошлое, — учтивости, от которой я буквально немел, когда, приезжая в Москву опять-таки еще совсем молодым, я ему звонил и слышал в трубке: «Михаил Борисович, может быть, у Вас найдется немного времени со мной встретиться?» Но все знают, но с этой мягкостью сочеталась непоколебимая верность убеждениям. Он радовался появлению нового поколения талантливых ученых, а в те же годы перестройки он, на фоне всеобщего инерционного скепсиса, рано сумел увидеть ее потенции (что было тогда, да и сейчас остается далеко не тривиальным), и несмотря ни на давящее присутствие реликтов прежней власти, ни на не менее неприятный облик нарождающейся новой буржуазии, на будущее, пусть в дальней перспективе, смотрел оптимистически.

Но пустота, после него оставшаяся, останется невосполнимой навсегда.

– VII –

PHILOLOGUS SUM

1. DE PROFESSORIS

ОБ УЧИТЕЛЯХ Из филологических воспоминаний

Mein Fach ist Romanistik¹

Не вдаваясь в философию (учиться у рыбок, птичек, динозавров, солнца и луны, пчел и деревьев), эти воспоминания, названные «филологическими», следовало бы начать с редкостных учителей моего детства, обучавших меня языкам. Двое из них, в контексте вполне конкретном, упоминаются ниже, вообще же о них должен быть отдельный рассказ. Здесь скажу лишь еще об одном из них, давшем мне первые филологические импульсы. Это был мистер Клинк, старый викторианский джентльмен, который, пройдя все мыслимые (вернее, немислимые) лагеря, после смерти Сталина учил детей в Ленинграде.

Сын рижского раввина, он, невзлюбив «городового и околоточного» (последнего он называл «колодочный»), тринадцати лет от роду, что было еще в девятнадцатом веке, пешком бежал через всю Европу в «свободную страну» — Англию. Отец бросился за ним следом и искал его в Лондоне по синагогам — последнее место, где его можно было найти. Там, претерпев диккенсовские испытания, в Глазго он окончил университет и всю дальнейшую жизнь преподавал английский язык и литературу — двадцать лет в самой Англии, потом, решив, что в среднем возрасте надобно жить в более теплой стране, обосновался в Италии, где открыл собственную английскую гимназию — видимо, при Муссолини он считался англичанином. Состарившись, он решил «приложиться к народу своему» на своей внеисторической родине. От немцев ему удалось бежать из Латвии на велосипеде, а от Сталина бежать уже было некуда, и как мистер Клинк оказался «англичанским шпионом, навсегда осталось для него непонятным: «— I told the prosecutor — “I only want honesty and education”», — однако следователь, ни одним из этих качеств явно не обладавший, а желавший, напротив, чего-то совсем другого, упек его

¹ Фраза из учебника немецкого языка.

в советские лагеря. Знал он «все языки», был «настоящим европейцем»; моя няня Фрося, с ее безошибочным чутьем, мистера Клинка привечала, несмотря на то что он упорно ее называл Прося (как какой-нибудь киргиз, который не может выговорить звука «ф»), за что столице Киргизии предписано было в советское время называться Фрунзе, что произносилось в этой стране «Прунзе»); французенку же Фрося, как положено, недолго любила, считая, что та «портит ребенка».

Гуляя в Комарове, мистер Клинок, спускаясь к морю с нашей высокой горы, непременно говорил вергилианское *Facilis descensus Averno* и рассказывал множество старых литературных анекдотов. Ему я в большой мере обязан тем, что в сумасшедшем доме, который назывался школой, куда я был отдан во второй класс, я оказался настоящей белой вороной. В один из первых школьных дней учительница зачем-то вышла, наказав соблюдать тишину, вместо чего все стали рассказывать «анекдоты». Услышав, что кто-то рассказывает анекдот про «мильтона», я заявил, что я тоже знаю один анекдот, только надо говорить не «Мильтoн», а «Мильтон», и рассказал ошарашенным одноклассникам, что у Мильтона была сварливая жена, из-за чего он написал «Потерянный рай», зато потом, когда он оглох и перестал слышать ее попреки, он написал «Рай обретенный». Воцарилось гробовое молчание, нарушенное чьим-то возгласом: «Во дурак!» Больше я викторианских анекдотов не рассказывал. Сама же учительница про меня говорила: «Все дети, как дети, а он — “мыслете”», что даже было довольно остроумно, поскольку это славянское название буквы М (вот уже и филология) инициалов моих имени и фамилии и за чем, как я понял гораздо позже, проглядывала церковно-приходская школа у нее за плечами.

О том, что я «спик инглиш», было известно у нас во дворе, и во время редких встреч с Шуркой, по прозвищу Шука, сыном дворничихи Полины (в то время ворота с улицы на ночь запирались, а дворничиха со свистком, в который она иногда разрешала повсвистеть, всю ночь дежурила у ворот), общение с которыми дома не поощрялось (а общение с «уличными мальчишками» с пограничных территорий запрещалось вовсе), он одолевал меня вопросами, как будет по-английски то или другое слово; один из более старших парней однажды меня спросил, как по-английски «агент» — всё иностранное отождествилось со шпионажем, и под «агентом» он, конечно, имел в виду меня самого. Об этом я впоследствии вспоминал, когда шутник-майор, преподаватель военной кафедры в университете, спрашивал студентов-классиков: «А ну, как у вас по-древнегречески “пулемет”? а как по-древнегречески “танк”?»), листая старый русско-древнегреческий словарь Синайского, о котором я уже рассказывал. А одна «нимфетка с нашего двора» (слово это было изобретено Набоковым как раз в те времена, но его едва ли знал даже мистер Клинок, а если бы и услышал его по Би-би-си, чьи передачи он регулярно слушал, едва стал бы со мной его обсуждать) как-то раз заявила, что она тоже знает английский. Это выглядело не очень правдоподобно, и я решил ее проэкзаменовать, и чтобы задать ей какой-нибудь очень, очень трудный вопрос, спросил ее, как по-английски *колебаться*, на что она, ничтоже сумняшеся, ответила вовсе не *to hesitate*, а *колевобла*.

Тогда я решил ее спросить, как по-английски *плинтус*, оказалось, *плинтусейшин*, что, впрочем, обнаруживало некоторую ученость. И на этом состязание закончилось ее очевидным для зрителей торжеством: «Ну, Верка, ты даёшь!»

Вскоре мотив «агента» получил блистательное продолжение. Первая встреча с «настоящими англичанами» (если не считать мистера Клинка, который, с его оксфордским произношением, хотя был более викторианским джентльменом, чем любой викторианец, прирожденным англичанином все-таки не был) состоялась, когда мне было лет девять. Через год-другой после смерти Сталина в Петербург прибыла эскадра английских военных кораблей. В школе та же учительница нас строго предупредила, что если мы встретим на улице английских моряков, чтобы мы к ним ни в коем случае не подходили и, упаси боже, ничего у них не брали. Выйдя по дороге домой из школы на совершенно пустую Дворцовую площадь, я немедленно столкнулся с группой высоких статных мужчин, одетых в морскую форму, и, забыв все предупреждения, вежливо с ними поздоровался. «Give him a penny», — сказал один из них, оказавшийся потом капитаном, и тут я, вспомнив научения училы, гордо ответил: «I'm not a beggar» — и повел речь о Шекспире. За разговором мы дошли до шлюпки, ожидавшей моряков возле Дворцового моста, и капитан предложил мне посетить корабль. Хотя я отдавал себе отчет в том, что это добром не кончится, отказаться от того, чтобы побывать на военном корабле, да еще и английском, я не нашел в себе сил и сел в шлюпку, из которой по прибытии меня извлекли чьи-то здоровенные руки. Я был приглашен в кают-компанию, куда был подан чай. Про Шекспира хозяева, к моему удивлению, знали не так уж много и больше интересовались, все ли мальчики моего возраста говорят, как я, по-английски и есть ли у меня сестры и братья. По окончании чаепития я был доставлен обратно той же шлюпкой, но извлечен из нее был еще более здоровеными руками, которые уже меня не отпускали до тех пор, пока я не был доставлен в милицию, где начался первый в моей жизни допрос. Владение английским оказалось, к моему удивлению, отягчающим обстоятельством и повлекло за собой дополнительный допрос о моих разговорах с англичанами. Я попытался объяснить, что о Шекспире моряки знали мало, поэтому с ними мы больше говорили о том о сем, но новые собеседники о Шекспире не знали вовсе и куда-то звонили, чтобы узнать, кто этот агент. В милицию был вызван мой отец, с которым долго говорил кто-то главный, после чего я был сдан отцу на руки. Думаю, что случай этот был для того времени настолько невозможен и невероятен, что дело предпочли замять.

Шекспира мистер Клинк знал наизусть, цитировал по всем случаям, и у нас была такая игра: к любой прочитанной ему наугад строчке Шекспира он мог по памяти добавить следующую (Исайя Берлин, которому я об этом рассказывал, заметил, видимо, не без знания дела, что это был, наверное, плод талмудического начетничества). Шекспир, которого мы сначала прочли в пересказах для детей Чарльза и Мэри Лэм, потом читали в подлиннике, собственно, и был главным наследством мистера Клинка, и «главным поэтом» он для меня остается по сей день (много позже, когда я переводил романы Набокова, я был обрадован, найдя у него

замечание: «языковая ткань Шекспира — высшее, что создано во всей мировой поэзии». Гастроли Шекспировского театра в годы моего детства и юности, потом театра Олд Вик сформировали и мои театральные предпочтения.

В отрочестве, под влиянием Р. Л. Берг, я увлекался биофизикой и генетикой и посещал университетские лекции М. В. Волькенштейна, приходившего на них со свежей статьей об открытиях по расшифровке генетического кода, но театр и кино захватили меня в такой степени, что я вознамерился стать кинорежиссером. Для того чтобы я все-таки поступил в университет, родители предприняли обходной маневр, попросив позвонить лично мне (!) и «провести со мной работу» любимого мною Ираклия Андроникова, который потратил, наверное, целый час на то, чтобы доходчиво мне объяснить, что университетское образование — *avant toute chose* и что не будь он специалистом по Лермонтову, его способности перевоплощения в изображаемых им персонажей, от Суркова до Пискатора и от Алексея Толстого до Соллертинского, остались бы невостребованными. А через полгода я был уже настолько увлечен филологией — романской и классической, что родители наконец успокоились.

Поначалу я собирался поступать на японское отделение Восточного факультета и даже ходил на консультации к Е. М. Пинус, чей японизированный облик мог служить еще одним доказательством влияния интеллектуальных интересов на соматические признаки — нечто подобное Лариса Степанова заметила однажды по поводу синолога С. Е. Яхонтова. Камнем преткновения явилось выработанное во мне средней школой стойкое отвращение к истории в советском варианте — в год моего поступления на японскую кафедру набирали историков. На выбор же мною французского отделения при кафедре романистики повлияли две вещи: это были, во-первых, те же театральные впечатления: в эпоху оттепели в Россию стали приезжать лучшие европейские театры, в том числе французские («Comédie française» — буквально в следующем году после смерти Сталина), такие, как театр «Vieux Colombier» с пьесами Жироду (— *La guerre de Troie n'aura pas lieu, Cassandre!*), или театр Мари Бель, последней великой трагической актрисы Франции, и я слушал читавшиеся ею нараспев стихи Расина и Корнеля, забыв все на свете (сегодня этот старый стиль больше не существует).

Во-вторых, мой старший друг Гена Шмаков успел приобщить меня к новой французской поэзии, которой он буквально бредил. Хотя сегодня я вижу, что филологическое образование мы получали отнюдь не плохое, тем не менее занятия на романском, точнее, французском отделении поначалу меня очень разочаровали: на первом курсе они ни с пленившими меня ложноклассическими шаялями Мари Бель, ни с поэзией ничего общего не имели, а сводились главным образом к унылому натаскиванию в языке, который я уже знал; А. И. Доватур справедливо замечал, что высшее образование в университете сразу начинают получать только студентурисисты, которые уже знают язык. По окончании второго курса я собирался и вовсе перейти на классическое отделение, но меня отговорил симпатизировавший

мне В. М. Жирмунский, считавший, что после ухода И. М. Тронского в Институт языкознания ученых там не осталось (что было несправедливо). Действительно, за вычетом самого Жирмунского, читавшего лекции на филологическом факультете лишь эпизодически, старые академики дореволюционной формации в то время уже повывелись, но наряду с новыми и новейшими кадрами (нередко партийными выдвиженцами) оставались ученики тех, ушедших академиков, которые, не будучи крупными учеными, были, тем не менее, носителями прочной традиции и к тому же прекрасными педагогами. Подобная ситуация была на всех отделениях, где мне довелось учиться (в аспирантские годы также на кафедре семитологии), и на романском еще в большей степени, чем на классическом. После смерти в 1957 г. В. Ф. Шишмарева романская кафедра находилась в состоянии кризиса: Шишмарев, феноменальный филолог-романист, ученик А. Н. Веселовского (самому Жданову, требовавшему во время кампании борьбы с космополитизмом, чтобы он осудил своего учителя, он ответил отказом и, более того, пробовал обратиться к Сталину в его защиту), был одинаково «дома» во всех областях Рومании во все исторические времена — его научные интересы распространялись от поэзии и музыки позднего средневековья и Возрождения до ранней итальянской литературы и до истории языков Пиренейского полуострова. Кафедрой, помещавшейся в кабинете, уставленном шкафами, в которых хранилась полуразобранная библиотека Шишмарева, заведовал А. А. Касаткин, итальянист, проводивший целые дни на выставках новых поступлений в БАН (Библиотеке Академии наук) и в университетской библиотеке, где делал бесчисленные выписки, обреченные оставаться неиспользованными, так как времени у него больше ни на что не оставалось. Однако, как потом выяснилось, у В. М. Жирмунского, советовавшего мне продолжать заниматься романистикой, были в отношении меня далекоидущие планы, касающиеся воскрешения когда-то процветавшей в стенах Петербургского университета провансалистики. Я остался на романском отделении, продолжая посещать занятия на классическом, о которых ниже.

Ситуация на филологическом, как и на восточном факультете, была отнюдь не безнадежной. И действительно, начиная с третьего курса учиться на романской кафедре стало интересно. Если бесконечные скучнейшие практические занятия французским были отданы на откуп Н. А. Шигаревской — высокоидейной партийной даме (языком, впрочем, владевшей превосходно), то практическую грамматику французского языка вела великий ее знаток — Н. М. Штейнберг — внучка Римско-Горсакова, а теоретический курс исторической грамматики французского языка нам читала одна из последних учениц В. Ф. Шишмарева, прелестнейшая М. К. Сабанеева, с первых же занятий внушившая нам, что с точки зрения диахронии тексты становится интересно читать лишь тем, кто одолел скучную систему фонетических изменений (недостатком было то, что общего курса по сравнительно-историческому изучению романских языков, какой мог бы читать В. Ф. Шишмарев, не было, и этим приходилось заниматься самому). Устной же практикой, сводившейся к его очаровательной *causerie*, с нами занимался лучший в Ленинграде знаток и языка,

и французской культуры, милейший Юрий Михайлович Красовский, брат Веры Михайловны, историка балета, впоследствии проходившей со мной тонкости понимания балетного искусства. Их обоих я знал с детства, когда ходил в домашний английский Kindergarten его матери, дальней родственницы Лидии Зиновьевой-Аннибал и дочери сенатора Н. А. Зиновьева, которого, в бытность его тульским губернатором, часто упоминает в своем «Дневнике» Толстой (а также в трактате «Царство Божие внутри нас» — увы, в связи с карательной экспедицией против взбунтовавшихся или даже не очень взбунтовавшихся крестьян), дед же ее был наставником Лермонтова в Московском пансионе. В этом подлинно петербургском доме во дворе зубовского особняка на Исаакиевской площади говорили по-французски, не исключая приказов, отдаваемых таксе по имени Мартын (*couche, couche!*), а однажды, когда я встретил Юрия Михайловича в Эрмитаже возле снейдерсова «Рыбного рынка», он тут же стал по-французски именовать всех гадов морских на этой картине. Лишь гораздо позже я смог оценить, что в самый разгар борьбы с космополитизмом родители отдали меня, трехлетнего, в этот совершенно старорежимный Kindergarten, подготовивший меня к дальнейшим занятиям с мистером Клинком, о котором я рассказал в начале этих заметок. Кроме Ю. М. Красовского, разговорные занятия вели репатриант из Бельгии В. Максимов, который впоследствии работал в издательстве «Аврора», выпускавшем художественные альбомы на разных языках, а также приглашавшиеся лекторы-французы. Однажды, кстати, на кафедру даже заехали Сартр с Симоной де Бовуар, симпатии у меня не вызывавшие — она своим феминизмом и ролью сводни при муже, он — всё той же «детской болезнью левизны» и любовью к тиранам, а «La Nausée» — книга, которую я все-таки прочитал, действительно оказалась тошнотворной.

Латинский язык романистам преподавала О. А. Гутан, правнучка Аполлона Григорьева и дочь архитектора А. Ф. Красовского. Муж ее, тоже архитектор, происходил из потомственной семьи, насчитывавшей несколько царских адмиралов и морских офицеров — во время Гражданской войны один из них увел русскую эскадру в тунискую Бизерту, где основал русскую эмигрантскую колонию. Об этом, хотя занятия с Ольгой Александровной на три четверти состояли из всевозможных историй, которые она рассказывала с большим юмором, она разумеется, молчала — о капитане Н. Р. Гутане я узнал от последних бизертских колонистов, которых встречал в Швейцарии, и таким образом восстановил историю ее семьи. Латинским я дополнительно занимался на классическом отделении.

Целый ряд предметов преподавал Ананий Самойлович Бобович — среди прочего народную латынь, впрочем при случае, и латынь классическую — Саллюстия и Цицерона я читал именно с ним. Из памятников народной латыни мы много читали с Бобовичем Григория Турского, с его невероятными историями. С Бобовичем мы прочли едва ли не всю старофранцузскую хрестоматию Шишмарева — от Страсбургских клятв (договора о союзе между внуками Карла Великого, древнейшего памятника галло-романского языка и одновременно древневерхне-немецкого) до Рабле. В отличие от Сабанеевой, добрейший Ананий Самойлович

ничего учить заранее не требовал, но при чтении с ним текстов сами собой накапливались знания и всё становилось на свои места. Например, объясняя написание *savoir* у Рабле, добавившего *p* из латинского *sapere*, он говорил, что здесь ученость Рабле сыграла с ним злую шутку — тогда не понимали, что *v* и есть *p*, перешедшее в *v*. Толкуя текст, он сначала переводил его буквально — до сих пор помню пассаж из старофранцузского романа о Тристане, где об Изольде, потерявшей надежду добраться до берега на корабле, захваченном бурей, говорится: «в ней уже мало прибытия». При этом литературные переводы, которыми Ананий Самойлович много занимался, вставая по утрам на рассвете, ему давались не всегда, например, Тацит у него получился очень сглаженный. Впоследствии мне довелось работать с Ананием Самойловичем, когда я пригласил его выполнить переводы латинских приложений для готовившегося мной памятника «Жизнеописание трубадуров». Я приезжал к нему в его скромнейшее жилище на Охте, он заваривал кофе, и мы вместе просматривали сделанную работу. Помню, как мы работали над переводом сцены из «Деяний королей английских» Вильяма Мальмсберийского, в которой «первый трубадур», герцог Гильем Аквитанский, помахивает обнаженным кинжалом, угрожая заколоть пуатевинского епископа Петра, если тот не снимет с него отлучения от Церкви, но передумывает, поняв, что епископ, кричащий «Рази́, рази́», жаждет умереть мученической смертью (этот мотив повторяется у Шекспира — Гамлет, уже занеся кинжал над коленопреклоненным королем Клавдием, его не убивает, ибо тот погружен в молитву и, таким образом, умер бы раскаянным и попал в рай; типологически с этим сходен и анекдот о садисте и мазохисте — первый просит: «ударь меня», второй, с издевкой: «не ударю!»). Про себя Ананий Самойлович, крымский караим из Евпатории (подлинное его имя было «Анания»), говорил: «неразумные хазары — это я».

Замечу, что опыт работы в европейских и американских университетах продемонстрировал мне, насколько разумнее, полнее и обширнее была программа нашего филологического факультета. Независимо от избранной специальности, все студенты слушали на протяжении первых двух лет курсы по истории мировой литературы — от античности до нового времени, читавшиеся специалистами по каждому периоду. Особенно мне памятны блестящие лекции Н. Я. Дьяконовой по английской литературе и М. Л. Тронской по так называемой зарубежной, т. е. европейской, литературе — последняя читала их без конспектов (держа в руке лишь стопку карточек, которые переключивала, переходя к следующему сюжету) и с огромным энтузиазмом:

Und als ich die deutsche Sprache vernahm,
Da ward mir seltsam zumute.

Об уровне обучения говорит, например, и тот факт, что для чтения курса истории Франции приглашался В. И. Райцес, воодушевленно рассказывавший нам о перипетиях судьбы своей любимой героини — Жанны д'Арк. Кроме того, студенты любого отделения проходили углубленный курс современного русского

языка, но я также слушал лекции по его исторической грамматике, которой умела увлечь ученица Обнорского М. А. Соколова, — помню, с каким увлечением она обсуждала загадки буквы *ять*, с йотом, танцующим, в исторической перспективе, вокруг долгого *a*, *e* или *ae*! Обязательными были также курсы, именовавшиеся «Введение в литературоведение» и «Введение в языкознание». Обширный курс по истории русской литературы читал нам Д. Е. Максимов, но я, не довольствуясь этим, ходил на лекции Г. А. Бялого, может быть лучшие, если применять критерии артистичности, какие мне приходилось слышать. При этом книги, которые оставил Григорий Абрамович, посвященные самому унылому — пореформенному периоду русской литературы, — трудно назвать особенно увлекательными; особняком стоят его оригинальные исследования «Дыма» Тургенева, творчества Гаршина и Чехова. Другим артистичным лектором был читавший курс истории испанского языка Г. В. Степанов.

Обязательным для романистов было изучение еще одного живого романского языка (как для германистов — германского и т. д.) и одного языка другой группы — я выбрал немецкий, удручая педагога тем, что в качестве домашнего чтения выбирал востоковедческие и теологические статьи Уку Мазинга, написанные на языке Гриммельсгаузена, или статьи о пленивших меня миниатюрах Часослова братьев Лимбургских. Об итальянском — отдельный рассказ, в университете же я продолжал заниматься испанским — его я начинал изучать еще в группе, которую собрала для своих друзей и знакомых при Доме ученых многим памятная Стелла Иосифовна Волькенштейн, жена того биофизика, чьи университетские лекции об открытиях в расшифровке генетического кода я слушал еще школьником. Я с удовольствием возвращался в этот чудом сохранившийся со всем убранством — мебелью, утварью и зимним садом — дворец великого князя Владимира Александровича на Неве, где в детстве играл в английских детских спектаклях на сцене Белого зала, и таинственный мир сцены, сливаясь в воспоминаниях с парадными, окнами выходящими на Неву комнатами за еще более таинственными кулисами, навсегда остался в памяти фантастическим, чудесным миром, возвращавшимся в снах.

В России можно нередко услышать, что «самый красивый язык — итальянский», реже — что «самый красивый язык — испанский» (как правило, от людей, не знающих ни итальянского, ни испанского). Еще в юности представления об Испании разделились для меня на две неравноценные сферы. Первая — это был мир и миф обожаемого мною «Дон Кихота», который впоследствии обогащался мирами и мифами Кальдерона, Дон Жуана, причудами Борхеса (Набоков ими сначала увлекся, потом стал сравнивать их с фасадами, за которыми ничего нет — тут приходят на ум дворцы иорданской Петры) и, конечно, испанской живописи золотого века. Вторая сфера — всевозможная испанщина, ширпотреб навывнос: плащи и шпаги, коррида, кастаньеты, фламенко, всевозможные «Кукарачи» («Cucaracha» — песня сродни лебядкинскому «Таракану») и «бесамемучи» (*Besame, besame mucho, Como si fuera esta noche la ultima vez!*). Впрочем, и из этого пестрого сора Мериме, а за ним Бизе создали гениальный европейский миф

о Кармен, а в двадцатом веке хореограф Альберто Алонсо и Майя Плисецкая воплотили его в танце. Любопытно, что даже в университетские годы Латинская Америка оставалась «терра инкогнита», на которую поневоле проецировались расплывчатые воспоминания о прочитанных в детстве романах Майн Рида с его креолками и квартеронками. Впоследствии я побывал в Венесуэле, где был гостем вдовы Хармса Марины Малич, в Колумбии и Эквадоре, однако, за вычетом изумительных пейзажей, этот безнадежно коррумпированный и наивно политизированный откровенно третий мир производил впечатление удручающее, а за роскошными коллизиями Маркеса скрывается, «прости, Господи», политическая глупость последнего. Не интересовало меня и колониальное барокко, соваться же на уровне любопытного путешественника в *tristes tropiques* — огромный, закрытый для непосвященных мир индейцев — мне абсолютно претило.

Так или иначе, доучить испанский язык по-настоящему мне не довелось, и того сродства с ним, благодаря которому открывается перспектива проникновения в языковую ткань чужого наречия, я не достиг. Без должной практики двусложные непрозрачные испанские слова с непонятной мотивировкой казались похожими друг на друга и быстро исчезали из памяти, другие поглощались словами любимейшего итальянского языка, который я знаю лучше и на котором больше читаю. Прелесть Кеведо, восхищавшая сомнительного героя Хемингуэя, осталась для меня непознанной, а темноты Гонгоры так и остались темнотами; по-настоящему же меня печалит, что я за всю жизнь ни разу целиком не прочел в подлиннике «Дон Кихота» и по сей день перечитываю довоенные томики издательства «Academia» — перевод под редакцией Б. А. Кржевского <и А. А. Смирнова>, которого не затмил «карнавализующий» перевод Н. Любимова. Но только посетив Испанию, где я всегда чувствую себя неуютно, я понял, почему «Дон Кихот» создан был именно в этой стране: изредка, например, в Опере, я встречал худых, молчаливых рыцарей-идальго с печальными лицами, словно сошедших с гравюр Гюстава Доре к бессмертному роману. Но не в меньшей степени, чем Рыцари Печального Образа, сохраняют чувство собственного достоинства и официанты, которых здесь никогда не называли гарсонами, и уличные чистильщики ботинок — последние, кажется, оставшиеся в Европе.

На протяжении двух последних университетских лет у нас было несколько интересных семинаров и спецкурсов, — даже Шигаревская провела хороший семинар по языку трагедии французского классицизма и прочла спецкурс о выражении категории отрицания во французском языке. Одним из наиболее примечательных был спецкурс Б. Г. Реизова по французской литературе первой половины девятнадцатого века. Сам Б. Г. Реизов, в то время декан факультета, хоть и держался преувеличенно учтиво, был человеком малопривычным и, несомненно, в качестве декана препятствовал моему поступлению в аспирантуру (о чем ниже). В поздние годы у него стали появляться странности, и дело кончилось сумасшедшим домом. Об одной из таких странностей я узнал случайно. В публикуемых ниже письмах Харджиева упоминаются моя приятельница — итальянская стажерка по имени

Джинджи и ее московский возлюбленный по фамилии Перченко (см. с. 999 в этой книге). Поскольку для поездок к нему ей требовалось разрешение декана, Б. Г. Ризов, когда она к нему обращалась, запирает дверь на ключ и часами рассказывал ей глупейшие скабрзные анекдоты на уровне третьего класса средней школы.

Другой запомнившийся спецкурс — Н. П. Корыхаловой по истории французской романистики. Корыхалова, по второй своей специальности музыковед (впоследствии она сосредоточилась на этой специальности и от романистики отошла), замечательно демонстрировала идеи французских диалектологов, пояснявших языковые изменения, уподобляя язык живой среде, в которой на всех уровнях происходит непрерывная борьба конкурирующих элементов (применительно к фонетическим изменениям подобные идеи, близкие к дарвинизму в биологии, пропагандировал Л. Р. Зиндер).

На последнем курсе университета я по рекомендации В. М. Жирмунского, подготавливавшего меня к поступлению в аспирантуру, принимал участие в лингвистическом семинаре, посвященном преимущественно вопросам теоретической фонологии, который вел в Институте языкознания С. Д. Кацнельсон. Университетская же кафедра фонетики, с которой мы, романисты, были тесно связаны, еще хранила дух Л. В. Щербы. Вводный фонетический курс, продолжавшийся весь год (а первые две недели — ежедневно по четыре часа), нам читала возглавлявшая кафедру М. И. Матусевич, сподвижница Щербы и хранительница его традиций (а также соавтор по подготовке «Русско-французского словаря»), прививавшая нам старое парижское произношение. Действительно, она нам поставила произношение более чистое, чем то, которое я в детские годы унаследовал от моей учительницы — госпожи Голодец, парижанки, уже потерявшей носовое [œ̃] (например, в артикле *un*), которое под влиянием просторечия и регионального произношения еще до войны уже стали произносить как [ɛ̃]. Маргарита Ивановна также вела фонетический семинар — чисто эмпирический, где учили позиционно квалифицировать предлагавшийся фонетический материал (что, может быть, не так уж мало). Кроме того, на кафедре велись странные, хотя по замыслу несомненно фонологические, исследования: студентам предлагалось отождествить, опять-таки, фонетический материал, который они слушали в многократно повторяющейся, особым способом измененной записи. Забавно, что при этом сама Маргарита Ивановна была не в состоянии произнести имени своей студентки-татарки и, не скрывая отвращения и непрерывно спотыкаясь, выговаривала по слогам «Аб-дра-зя-кова» (имя это, хотя и комично звучащее в русской транскрипции, восходит к почтенному арабскому *Абд-ур-раззак*, — ‘раб питающего’, т. е. Аллаха). Кафедрой заведовал достойнейший Л. Р. Зиндер, который читал курс общей фонетики, постоянно собиравший значительную аудиторию (заметим, что и курс его, и книга, и сама кафедра определялись словом *фонетика*, а не *фонология*). Будучи великолепно начитанным в фонологической литературе, он отказывался видеть в фонеме пучок различительных признаков и настаивал на ее конститутивной функции, признавая за ней и некоторую, как мне казалось, преувеличенную реальность. Мне же, и не только потому,

что я наслушался от киргизов «Прунзе», как Советы нарекли столицу республики, а не «Фрунзе» с фонемой, в их языке отсутствующую, ближе был кантианский подход: звуки, конечно, существуют, но воспринимаем мы их только в рамках заданной фонологической системы (то же самое, на другом уровне, распространяется и на нюансы произношения). Зиндер вел бархатную войну с московской фонологической школой — о статусе [ы] в качестве самостоятельной фонемы или варианта фонемы [и], а также о статусе «к'» мягкого. Сторонники фонологичности последнего разили противников словом *ткёт*, те били их его единственностью; странно, что ленинградцы прошли мимо хрестоматийного факта прогрессивной ассимиляции в диалектных формах типа *Ванькя, Танькя, Манькя*, но и та, и другая сторона оценили бы чуткость обэриута Введенского, заканчивающего серию имен «дочерей рыбака» *Ляля, Таля, Баля, Сяля* — восхитительной Кялей! Для укрепления же позиций бедного [й] подбирались транскрипции названий эстонских населенных пунктов типа *Йыхви*, начинающиеся с этой «буквы». В целом же, кафедра фонетики, с прививавшимся нам, как уже говорилось, старым парижским произношением и шкафами, в которых хранились за стеклом допотопные фонографы и вилочки безумного Сиверса, которыми никто никогда не пользовался, — имела то же старомодное очарование, что и лаборатории Рентгеновского института, где работала моя мама, или другие старые университетские кафедры — генетики, куда я приходил к Раисе Львовне Берг, или кафедра геологии, где работала Люда Штерн, подруга моей сестры, с которой водил дружбу и я. А в замечательном музее геологического института на Васильевском острове и по сей день стоят те же витрины с минералами, этикетки к которым написаны от руки, может быть, добрую сотню лет назад. Вообще, университетские здания, где мы паслись, хранили множество притягательных секретов: вот «ректорский дом», где родился Блок, вот музей-квартира Менделеева, которую я никогда не видел открытой, как говорили, уставленная корзинами — тот их плел своими руками, отдыхая после открытия периодической системы элементов, сделанного, тоже, по слухам, во сне. Или же коридор Петровских коллегий, которому нашлось место в «Поэме без героя» Ахматовой:

Коридор Петровских коллегий
Бесконечен, гулок и прям.
Что угодно может случиться,
Но он будет упорно сниться,
Тем, кто ныне проходит там —

вспомнилось вдруг, как на кафедре иловедения, располагавшейся в начале сего коридора, однажды протек потолок, вода промочила коллекцию илов, и по коридору потекли Нил, Ганг, Амазонка...

Волшебный этот коридор заканчивался храмом университетской науки — библиотекой, да и сам, уставленный книжными шкафами с библиотечными книгами, был ее частью. Считалось, что при неизбежной общей деградации университета две вещи останутся неизменными: коридор Петровских коллегий и библиотека.

Деградация, к сожалению, постигла их обоих. Коридор был увешан прелестными старыми портретами университетских профессоров, которые чередовались с их же бюстами, посматривавшими на студентов, проходивших коридором в библиотеку. В какой-то момент старые портреты были заменены современной мазней — те же лица, явно переписанные с тех же портретов в мастерской, специализирующейся, по-видимому, на портретах вождей и, наверное, получившей этот крупный подряд по блату, стали неузнаваемы. Бюсты, к счастью, пока остались.

В конце 60-х — начале 70-х гг. библиотеку начали стремительно раскрадывать. Была проведена крупная операция по переводу части фондов, пользующейся меньшим спросом, в какое-то дальнее помещение. Под этим предлогом книги воровали целыми грузовиками (сейчас этот процесс возобновился: книги, не пользующиеся немедленным спросом, опять стали куда-то отправлять). Так пропало ценнейшее, трудно восполнимое многотомное собрание Отцов церкви в русском переводе, изданное в прошлом веке в Киеве. Разворовали и редкие поэтические сборники начала века, особенно футуристические книги, которые в это время стали приобретать огромную коммерческую ценность. Нечто подобное немного позже произошло с замечательным Музеем музыкальных инструментов, помещавшимся в доме Зубова на Исаакиевской площади (сейчас добираются и до самого Исаакия). Я помню, как музыкант из приезжавшего еще в начале 60-х гг. оркестра Гринберга, исполнявшего древнейшую европейскую музыку на подлинных старинных инструментах, никак не мог расстаться с одной из музейных флейт, которую он там обнаружил. Этот музей также разворовали, концов было не сыскать, только в газете была напечатана статья под остроумным названием «Реквием по скрипке и фаготу», сама явившаяся своего рода реквиемом по растащенной коллекции. Разного рода несчастья постигли и две другие крупнейшие петербургские библиотеки. В БАН случился пожар — во-первых, из-за плохой электрической проводки, во-вторых, специально существующая для предупреждения пожаров сигнализация то ли, вполне в русско-советском духе, не работала вовсе, то ли была отключена именно в тот момент, когда в ней возникла необходимость. Сгорели фонд Бэра и газетный фонд. Что такое подобный пожар, я знаю: лучшая часть моей собственной библиотеки сгорела при пожаре на моей комаровской даче. Помню ощущение безнадежности, охватившее меня, когда, поднявшись на сгоревший второй этаж, я увидел совершенно черные стены и корешки обгоревших книг.

Феномен мгновенной гибели собиравшегося по крупницам переживаете тяжело. Когда-то, купив на рынке большую банку душистого свежего меда, я повез его домой на велосипеде. Стекланную банку я поместил в пластиковый пакет, который повесил на руль. Пакет разорвался, банка обрушилась и разбилась, и драгоценная субстанция, буквально по миллиграмму собранная пчелами Персефоны, в доли секунды превратилась в лужу на асфальте. Нечто подобное я испытал и тогда, когда был рассыпан набор уже полностью готовой моей книги о трубадурах.

Публичную же библиотеку, основанную именно как публичная (теперь она зачем-то стала «Российской национальной»), если подобные несчастья и не постигли,

это проявление патриотизма не спасло. Теперь ее ждет новое бедствие: мало того что вся новейшая литература поступает в хранилище на Московском проспекте, ее и вовсе собираются слить с московской Российской государственной, бывшей «Ленинкой». *Qui a deux maisons, perd sa raison* — французская поговорка, которую я перевел: ‘у кого два дома, у того не все дома’.

Публичная библиотека, где читал весь город, была по этой причине несколько обезличена, но две другие — Университетская и Библиотека Академии наук (БАН) — имели собственный стиль. Там ценили постоянных читателей, были к ним особенно внимательны и делали им всяческие поблажки. Библиографы с ними охотно советовались и старались выписывать нужные им книги. Служба межбиблиотечного абонеента тоже была вполне эффективной, но, чтобы выписать книгу, например, из Италии, требовалось, в доказательство, что ее нет в России, представить отказы из всех главных библиотек Петербурга и Москвы. Поскольку московские библиотеки я тоже хорошо знал, а получение оттуда отказов требовало времени, я научился их делать сам на бланках соответствующих библиотек, которые у меня всегда были в запасе. Книги, приходившие в университетскую библиотеку, передавались в так называемый «Кабинет научного работника», где их разрешалось читать только *in situ*; выдавать же их домой строго запрещалось. Однако и здесь милые сотрудники кабинета шли на уступки и давали мне их под честное слово, что я принесу их обратно до истечения месячного срока, когда грозная дама, заведовавшая абонементом, спустится за ними со своего межбиблиотечного олимпа. В более монументальном и более централизованном БАНе это было немыслимо, и я утром выносил книгу, спрятанную под одеждой, чтобы вернуть ее вечером. Замечательную возможность следить за литературой предоставляли выставки новых поступлений, особенно БАНовская, где каждую неделю выставлялись все поступившие книги и журналы, часть из которых вслед за этим распределялась по специализированным академическим институтам, где также делались свои выставки. Оставшиеся же в библиотеке книги можно было прямо с выставки заказать в читальный зал или на домашний абонемент, сотрудники которого тоже закрывали глаза на количество накопившихся дома книг. Забавно, что то же самое потом повторилось в тюрьме, где на двоих сокамерников полагалось пять книг в неделю, а получалось всегда больше.

Так или иначе, Н. Я. Берковский, когда я хотел расспросить его о его учителях, ответил: — Мы все учились у Публичной библиотеки.

Мои учителя: классики

Экзамены я сдавал на классическом отделении, но окончательно туда переходить мне не советовал В. М. Жирмунский, о чем уже говорилось, хотя превосходные педагоги были и там, и на романском отделении, где я продолжал учиться.

Итак, я остался на романском отделении (напомню — по совету В. М. Жирмунского, который уже тогда замысливал сделать из меня провансалиста, т. е. специалиста по языку и поэзии трубадуров), о чем, впрочем, не жалею — скучные чисто языковые занятия постепенно замещались интересными и содержательными курсами по истории языка и литературе, о чем рассказано выше. Латынь там, как уже упоминалось, преподавали в большом объеме, а греческим мой друг Геннадий Шмаков попросил со мною заниматься своего учителя — С. В. Полякову, ученицу О. М. Фрейденберг, предупредив, что в течение первого года к урокам придется готовиться по шесть часов в день (Софии Викторовне ниже посвящен отдельный очерк). С. В. распорядилась в своей экстравагантной манере, присоединив меня к начинающей группе историков, состоявшей всего из двух студентов: Гелиана Прохорова, впоследствии исследователя древнерусской литературы, и девушки, которой греческий никак не давался. Вскоре она, ко всеобщему удовлетворению, перешла на англистику, и мы с Гелианом остались вдвоем (он, вероятно, предпочел бы иметь С. В. полностью в своем распоряжении, на что у него были все права). Разрешения же включить меня в эту группу С. В. ни у кого не спрашивала, а я тем более.

Поскольку мы занимались вне расписания, занятия начинались с поисков помещения — на филфаке наш курс предусмотрен не был, а перебираться всего на два часа на исторический факультет было нецелесообразно. Мы обходили сначала длинные коридоры, почему-то постоянно натываясь то на «увечных» (преподаватели разных форм марксизма были сплошь калеками), то на невозможного профессора советской литературы, которого С. В. стала по этой причине называть «мой друг Тотубалин», потом обходили «катакомбы» на факультетском дворе (недавно я обнаружил, что это шутовское название стало официальным и увековечено специальной вывеской). Наконец, находилась свободная аудитория. С. В. закуривала «Беломор» (разрешалось курить и нам), и мы принимались за чтение заданного отрывка и упражнения, после чего С. В. давала нам очередной грамматический материал и следующие задания. Учебников она не признавала, и мы переписывали парадигмы, которые она писала своим круглым почерком на доске, что было, несомненно, полезнее, чем если бы мы их выучивали по учебнику Соболевского, в котором начинающим ориентироваться трудно. (С той же системой изустного преподавания грамматики, имеющей традиционные корни, я столкнулся впоследствии на кафедре семитологии Восточного факультета, где факультативно учился во время аспирантуры, потом — начав изучать с одним очень необычным преподавателем санскрит, об этом немного ниже.) И тексты — отрывки из авторов, искусно увязанные с грамматическими сюжетами, и упражнения были когда-то давно переписаны самой С. В. от руки ее любимыми фиолетовыми чернилами на листках линованной тетрадной бумаги, что придавало занятиям дополнительную прелесть, но создавало известные трудности, т. к. мы с Гелианом должны были, выполнив задание, успеть их друг другу передать, — множительная техника, что сегодня трудно себе представить, нам была недоступна. О том, чтобы потерять те листочки, не могло быть и речи, и мы

привыкли относиться к ним чуть ли не как к папирусам. Все это, а в особенности несравненный юмор С. В., превращало в увлекательное занятие даже такую область, как изучение школьной греческой грамматики; при этом она была исключительно строга, а о списывании или каких-нибудь шпаргалках на контрольных работах не могло быть и речи. С. В. учила нас филологическому подходу к тексту, который начинается с поиска предиката и грамматического анализа фразы, и категорически запрещала переводить текст по-любительски — «слово за слово». С Геной Шмаковым мы начали обмениваться шутливыми письмами на греческом языке, при этом я пользовался русско-древнегреческим словарем Синайского, с его фантастическим выбором слов.

На следующий год, поскольку Гелиану, для его дипломной работы, требовалось читать «Историю» императора Иоанна Кантакузена (с чьими потомками я познакомился в Париже спустя несколько десятилетий), мы, вместо ксенофонтова «Анабасиса», к которому плавно подводил пропедевтический курс, погрузились в дебри труднейшего текста и византийских дворцовых интриг. Кантакузена мы разгрызали, кажется, весь следующий год, после чего, сдав экзамены за первые два курса и с большим трудом получив разрешение заниматься по индивидуальному плану, я начал параллельно посещать занятия на кафедре классической филологии, где читал авторов с по-своему замечательными филологами — Доватуром, Боровским, Зайцевым.

Аристид Иванович Доватур, ученик И. И. Толстого и Жебелева, был педагогом поразительным — его занятиям было свойственно какое-то невероятное филологическое изящество. В молодости он вместе с А. Н. Егуновым, с которым меня познакомила С. В. Полякова, входил в литературное объединение АБДЕМ, члены которого переводили греческих авторов, однако, по тем временам, объединение, конечно, было сочтено контрреволюционным и кончилось для его участников лагерями и ссылками. Аристид Иванович был необычайно приветлив, знакомился, кажется, со всеми студентами первого курса, всем протезировал, всем помогал. Боровский, по прозвищу Боровиус, оба языка знал прекрасно, писал латинские стихи, но вел себя гораздо сдержаннее. Конец его жизни был омрачен историей, над которой все сначала посмеивались: он без памяти влюбился в свою студентку, их всегда и всюду встречали вместе — его, что-то ей непрерывно рассказывающего, и ее, восхищенно слушающую. Девушка, однако, вскоре покончила жизнь самоубийством, а Яков Маркович вынужден был выйти на пенсию, но время от времени устраивал домашние семинары, о которых немного ниже. Еще одним необычным начинанием Боровского и Зайцева было чтение памятников *ex cathedra*: они сами и читали, и переводили, и комментировали текст. Так, Боровский прочитал первую часть «Орестей» — «Агамемнона», а Зайцев — идиллии Феокрита.

Александр Иосифович Зайцев был фантастически начитан в области классической филологии и щедро делился своими энциклопедическими знаниями. Александр Иосифович имел склонность к некоторой, так сказать, иронизирующей экзальтированности. Кабинет классической филологии и стоявшую там

скульптуру Зевса он называл священными. Элемент священнодействия был и в его преподавании. Однажды студенты имели глупость пригласить его на какую-то вечеринку, где они, конечно, танцевали. Наутро, рассказывая об этом с притворным ужасом, он говорил: «Они скакали!» Хотя на классическое отделение, как и на отделения древних языков на Восточном факультете, принимали всего 5 студентов, что создавало чрезвычайно благоприятные условия для занятий, однако туда иногда попадали странные люди. Много лет там болтался вечный студент — городской сумасшедший, одетый в какие-то лохмотья, картавый, шепелявый, гугнивый и слюнявый, половину звуков не выговаривающий, так что экзаменаторы понять его не могли и с отвращением ставили ему тройки. Латинские слова он учил так: *Voco* — *во-ко*, «*зову*», — *ко-во*, *значит: ко-во зо-ву?*

Тут приходится сказать, что наряду с тремя корифеями — Доватуром, Боровским и Зайцевым, на кафедре классической филологии было несколько дам, ни ученостью, ни педагогическими способностями не блиставших, зато с партийной окраской — об одной из них рассказывали, что на выпускном экзамене И. М. Тронский поставил ей тройку, сказав, что делает это только потому, что уверен, что она никогда и нигде не будет преподавать, однако всю свою жизнь она занималась именно этим. О подобных «маловысококвалифицированных» коллегах С. В. с характерным гиперболизмом утверждала, что они безграмотны настолько, что даже в том единственном случае, когда им приходится что-то писать, а именно расписываться в ведомостях о получении зарплаты, — они и этого сделать не в состоянии и просто ставят кресты. Заочная встреча с одной из таких *femmes savantes* произошла у меня в 1983 г., когда на закате советской власти я был арестован по обвинению «в антисоветской агитации и пропаганде в форме хранения и распространения книг, изданных на Западе». По моим записным книжкам, которые, к несчастью, попали при обыске в руки следствия, было допрошено свыше сотни людей, и каждому из них, конечно, говорилось, что выдал его я. Разумеется, были допрошены и С. В. Полякова, и Н. Я. Рыкова, у которых, как у близких друзей, был устроен обыск. Ранее, при обыске у меня дома, была изъята уже готовая к публикации рукопись «Жизнеописаний трубадуров» — литературного памятника, который мы подготавливали вместе с Н. Я., и мне удалось убедить следователя дать мне рукопись в камеру для доработки, а потом вернуть ее Н. Я. как моему соавтору (рукопись выглядела очень официально, к ней были приложены рецензии, а на титульном листе стояла печать издательства «Наука»). Я, конечно, не мог не воспользоваться нежданной возможностью послать на волю письмо, которое написал по-латыни, замаскировав его под фрагмент книги, однако Н. Я., прекрасно понимая, что об издании при этих обстоятельствах не может быть и речи, в рукопись даже не заглянула. Чувствуя по всему, что письмо не прочитано, я, когда появился адвокат Хейфец (о котором нельзя даже было сказать «адвокат — нанятая совесть», так как совести он не имел, а сотрудничал с КГБ, склоняя клиентов к «чистосердечному раскаянию»), наивно подумал, что смогу с ним передать новое письмо, в котором спрашивал о судьбе того, первого, и, сунув его

в ботинок, бодро понес на свидание. Письмо было вынато из меня раньше, чем я был к адвокату доставлен, а у дам был устроен новый обыск. То, латинское письмо из рукописи было изъято, и его отдали для перевода на ту же университетскую кафедру классической филологии. Перевела его небезызвестная Чекалова (из того самого отряда «маловысококвалифицированных» коллег) — причем так, как переводят школьники или начинающие студенты, со сказуемым на последнем месте, то есть именно «слово за слово», как нам С. В. переводить запрещала; применительно же к письму *ex vinculis* это производило особенно комическое впечатление. Самое же забавное, что, знакомясь с делом, я нашел в нем справку, что за свой труд она получила тридцать рублей — тридцать сребреников...

С Иосифом Моисеевичем Тронским я познакомился уже после его инсульта — речь его была немного затруднена, а сам он был похож на филина. Забегая вперед, скажу, что когда, вопреки козням Б. Г. Реизова и Василеостровского райкома, к которому относился университет, я поступил в аспирантуру в Институт языкознания к В. М. Жирмунскому, тот посоветовал мне посещать домашний семинар Тронского, добавив: «Иосиф Моисеевич — человек мудрый». Занимались мы в кабинете-библиотеке Иосифа Моисеевича, где книжные полки стояли не только вдоль стен, но и перегораживали комнату. Встречались мы в двенадцать часов дня — Иосиф Моисеевич работал ночью, когда ему не мешал шум машин. Окна его квартиры в начале Невского смотрели на школу, где я учился в детстве — таким образом, в пространственном отношении штудии мои передвинулись всего на несколько десятков метров, но на смену школьной тоске и скуке пришел настоящий пир филологии. В первый год, когда я присоединился к семинару, мы сначала занимались древнейшей греческой эпиграфикой, затем — так называемым «Гимном Афродите» Сафо; наши занятия побудили Иосифа Моисеевича написать статью, а немного позже, заинтересовавшись ключевым словом стихотворения — неологизмом *δηῦτε*, я также посвятил ему статью, вариант который напечатан в этой книге; в некотором смысле, это слово преследует меня всю жизнь, и я надеюсь посвятить ему более развернутую работу.

После этого мы перешли к «Куркулиону», *Argumentum* к которому (впрочем, позднейший, Плавту не принадлежащий), как и множество отдельных стихов, я помню по сей день наизусть: *Curculio missu Phaedromi it Cariam...* Выбор Плавта объяснялся интересом Иосифа Моисеевича к реликтам архаического языка, а «Куркулиона» — тем, что это самая короткая его пьеса, которую можно было успеть прочитать за год. Следующие полтора года, до самой смерти Иосифа Моисеевича, мы читали «Эвменид» Эсхила — здесь выбор был отчасти мотивирован тем, что в так называемом «Магазине книг стран народной демократии», то есть советских сателлитов, можно было купить критическое издание «Орестей» Томсона-Хедлама, выпущенное в Праге. Перед началом каждого курса Иосиф Моисеевич читал несколько лекций, представлявших собой введение в предмет историко-литературного, лингвистического и библиографического характера. Занятия, если это были

стихи, начинались с метрического разбора, потом надо было дать подготовленные заранее этимологии каждого слова на широком индоевропейском фоне, которые Иосиф Моисеевич часто дополнял материалами новейших публикаций. Как-то раз, окинув в начале очередного занятия взглядом присутствующих и убедившись, что собралась одна мужчины, он вернулся к глаголу *futuere*, встретившемуся на прошлом занятии, и сделал очаровательный экскурс в его историю. Затем следовало обсуждение историко-литературных, мифологических и культурно-исторических связей. Широта комментариев Иосифа Моисеевича, по его склонности к компаративизму, не имела границ. По поводу сцены изгнания Эриний из храма Аполлоном, названной им «сцена типа изгнания», он прочитал целую лекцию, в которой, помимо евангельского примера, привел еще много других. Не менее интересную лекцию он посвятил знаменитому «связывающему», обращенному к «Матери-ночи» гимну-заговору Эриний, которым они «опутывают» отцеубийцу-Ореста; с параллелями от древнейших заговоров-заклинаний до Вагнера (если уже говорить о музыке, то я бы добавил, что ритмически этот гимн абсолютно совпадает с так называемой «темой судьбы» из Пятой симфонии Бетховена и очень близок к музыке хора Фурий из глюковского «Орфея»).

Как-то раз, заметив, что Иосиф Моисеевич взял в библиотеке института тяжелые книги, я предложил проводить его домой, сказав, что это доставит мне удовольствие. Он, кажется, удивился такой куртуазности, но действительно доставил мне огромное удовольствие разговором о любимом им Вергилии, которого он сравнивал с Пушкиным, а именно, «Энеиду» с «Евгением Онегиным». О себе Иосиф Моисеевич говорил: «Я человек девятнадцатого века». На его похоронах я прочитал несколько подходящих стихов из Проперция, так что последним языком, его сопровождавшим, бы латинский. Изрядно промерзнув на кладбище, мы зашли с И. Д. Амусиным в рюмочную у Московского вокзала и помянули нашего замечательного учителя.

Когда жена И. М. Тронского, Мария Лазаревна, о которой я упоминал — она читала нам лекции по зарубежной литературе, — овдовев, раздавала ученикам книги из его библиотеки, то мне досталось первое издание «Biblia Hebraica» с владельческой надписью свойственника Тронского Семёна Дубнова, замечательного гебраиста и историка, после революции эмигрировавшего в Латвию, где он погиб после оккупации ее немцами; последними его словами, когда его уводили, были — на идиш — «Опишите это!». Тронского, урожденного Троцкого, чей брат, историк, был расстрелян по делу об убийстве Кирова (супруги Тронские воспитали его дочь), могла ждать подобная судьба. Что же касается идиша, то в своем отношении к еврейской культуре Тронский был сионистом и языка идиш не признавал. Другая книга — оксфордское издание Пиндара, одного из самых ценимых мною поэтов, которое мне весьма пригодились, когда я впоследствии посещал совсем другого рода домашний семинар Боровского, на котором мы собирались, по выражению Якова Марковича, чтобы «пиндаридзейн». Здесь все происходило на латыни — и перевод, и объяснения, но характер этот семинар носил скорее школярско-экзотический.

Академик Жирмунский

Виктора Максимовича Жирмунского, его вторую жену Нину Александровну и обеих их дочерей, с которыми мы дружим по сей день, я знал с детства — они годами снимали дачу в Комарове неподалеку от нашей, в так называемой усадьбе Воронова, принадлежавшей, кажется, какому-то военачальнику. На гигантской усадьбе было две дачи. Домик поменьше снимал А. А. Смирнов, кельтолог и знаток старофранцузской литературы. Проходя мимо его домика к Жирмунским, я слышал из открытых окон музыку Рамо, записанную на пластинку созданным незадолго до этого Камерным оркестром Рудольфа Баршая.

Мое первое детское знакомство с Виктором Максимовичем произошло на почте почтовых марок — он вел обширную переписку. Когда я по наивности его спросил, на каком языке он пишет письма своим иностранным корреспондентам, он, улыбнувшись, стал отвечать: «Немцам — по-немецки, англичанам — по-английски (это слово он произносил с ударением на первом слоге, а слово “библиотека” — с ударением на *о*), французам — по-французски, итальянцам — по-итальянски...», что на меня, десятилетнего, произвело впечатление. Мне тоже захотелось стать полиглотом. Некоторые шаги к этому я даже предпринял, упросив родителей добавить к английским занятиям французские, а также выпросив у подруги моей сестры, студентки-итальянистки, учебник итальянского языка. Виктор Максимович изъяснялся письменным языком и был до невероятности учтив, в том числе с детьми, к которым он обращался на «вы», что уже тогда было редкостью. Впрочем, в старших классах школы преподаватели также обращались к ученикам на «вы», хотя далеко не все. Впоследствии я столкнулся с тем, что на «вы» к нам, политическим заключенным, обращались менты, что в подконвойном мире было невероятной экзотикой.

Профессиональная встреча с Виктором Максимовичем произошла в университете, когда он решил еще раз прочитать студентам-филологам читавшийся им в послевоенные годы курс «Введение в литературоведение». Этот замечательный курс впоследствии был издан, и я теперь нередко пользуюсь им в собственном преподавании. Однако широта охвата и колоссальный материал этого курса далеко превосходили возможности среднего студента, отчего случались курьезы. Как-то раз, когда Виктору Максимовичу понадобилось упомянуть поэтов Озерной школы Вордсворга, Кольбриджа и Саути, какая-то туповатая студентка, сидевшая за первым столом и явно слышавшая эти имена в первый раз, попросила написать их на доске. Несколько раздраженный Виктор Максимович спросил у нее, на каком отделении она учится, и, услышав, что на английском, ответил так: «Я не буду писать для вас эти имена на доске, потому что если вы, учась на втором курсе английского отделения, никогда их не слышали, то они вам никогда и не пригодятся». Но больше всего Виктора Максимовича сердило, что едва раздавался звонок, никто его уже не слушал, и невежливые студенты, с шумом толкая друг друга, выламывались из аудитории. Однажды он, что было для него достаточно

необычно, даже произнес некую тираду, наподобие того, что, дескать, молодым людям следовало бы больше ценить, что профессор, известный своими трудами в области, которой посвящен настоящий курс, уделяет им время. Но то был глас вопиющего в пустыне. Однако на экзамене, которого студенты очень боялись, оказалось, что Виктор Максимович, вместо того чтобы мстить наглецам, всем ставит высшие баллы: «отлично» либо «хорошо». Меня заинтересовало, каким образом происходит дистрибуция отметок, показавшаяся мне неочевидной, и я специально задержался при подготовке своего ответа, чтобы понаблюдать за происходящим. Происходило же следующее. Студент начинал свой ответ, Виктор Максимович внимательно на него смотрел, и не успевал тот произнести несколько слов, как Виктор Максимович уже ставил оценку в его матрикуле и отпускал его с миром. Было совершенно очевидно, что уровни его и студентов настолько не имели ничего общего, что он просто не мог отличить хорошего ответа от плохого и ставил отметки по физиогномическим признакам, ориентируясь на *ora vultusque*: студенты с интеллигентными или хотя бы приятными лицами получали «пять», остальные же — «четыре». По благополучном завершении экзамена я попросил его сделать дедикацию на сборнике его теоретических статей, изданном в Петрограде в 1921 г. Надпись он сделал своеобразную: «...на память о теории литературы».

Впоследствии мне довелось еще раз сдать экзамен Виктору Максимовичу при поступлении в аспирантуру. Экзамен включал классическую латынь. Предполагалось, что мне дадут отрывок Тацита, которого я перечитал за лето, но мне, обидным образом, дали всего лишь Цезаря. Когда я приготовился отвечать, кто-то из членов приемной комиссии предложил раздать текст всем ее членам, на что Виктор Максимович ответил: «Не стоит, мы же все Цезаря знаем наизусть».

В годы, последовавшие за смертью Ахматовой, когда Виктор Максимович занялся подготовкой тома ее стихотворений для «Библиотеки поэта», он много рассказывал не только о ней самой, но и о десятых годах. «Все мы тогда вертелись под ногами», — как-то обронил он. К Гумилеву автор «Преодолевших символизм» относился, однако, как к «барабанному поэту» и к метафизической ноте в его творчестве, на которой как раз настаивала Ахматова, был нечувствителен. Но он охотно развеивал миф о «высокомерии» поэта и рассказывал, что в Париже с удивлением увидел однажды Гумилева, бегущего с толпой каких-то демонстрантов. Когда он спросил его, почему он с ними бежит, тот ответил что-то вроде того, что, мол, бегут люди, и он с ними побежал. Он подробно рассказывал об отношениях Иванова с Кузминым, в частности по поводу сделанного последнему Ивановым предложения — жениться на Зиновьевой, таким образом «искупив свой грех перед Божьей Матерью». Этого, по его словам, более чем толерантный художественный круг того времени все же вынести не мог. В то время как раз начался процесс Льва Гумилева, наследника по завещанию Ахматовой, против Ирины Пуниной, продавшей часть архива в московский ЦГАЛИ, а другую часть — в Публичную библиотеку, что Виктор Максимович, выступая в суде, причудливым образом сравнивал с тем, как если бы тело прекрасной женщины было разрублено пополам,

и голова хранилась бы в Москве, а туловище — в Петербурге. В процессе, вызвавшем большие страсти, наряду с Виктором Максимовичем, выступали свидетелями мои друзья и знакомые: Анатолий Найман, с которым мы впоследствии разошлись, Михаил Ардов, с которым мы дружим по сей день, Эмма Григорьевна Герштейн, так что поневоле происходили какие-то совместные обсуждения. Тогда же я почти случайно обнаружил уникальные ахматовские материалы, которыми немедленно поделился с Виктором Максимовичем, что позволило ему включить в «Библиотеку поэта» десятка два неизвестных в то время стихотворений Ахматовой.

Находка моя произошла таким образом. Как известно, компьютеров в то время не существовало, и все мы пользовались услугами машинисток, составлявших, вместе с частными учительницами иностранных языков, почти что отдельный класс общества. В машинистки часто шли интеллигентные дамы без профессии или вдовы. Машинистки всегда были перегружены, и, даже имея двух или трех постоянных, часто приходилось искать новых. В какой-то кризисный момент в Рентгеновском институте, где работала моя мама, мне посоветовали обратиться к жившей в соседнем доме (знаменитый дом 26/28 по Каменноостровскому проспекту) Н. Л. Дилакторской, которая рассказала мне о своих недолго продолжавшихся, но интенсивных отношениях с Ахматовой (в период между ее возвращением из Ташкента и Постановлением 1946 г.). Так или иначе, у нее имелись две толстые тетради стихов Ахматовой, переписанных ею с рукописей, с многочисленными поправками рукой поэтессы (что дало возможность познакомиться со многими интересными, в частности бесцензурными, вариантами), а некоторые стихотворения были и полностью записаны ею. Весь этот материал был, к счастью, проработан Виктором Максимовичем и мной, потому что после смерти Дилакторской, переехавшей незадолго до этого в Таллин, ее родственники запечатали ее архив семью печатями.

В работе над изданием Ахматовой в «Библиотеке поэта» Виктор Максимович сталкивался со множеством цензурных трудностей и как-то раз в сердцах обронил: «...А если они не согласятся, то пусть коснеют в своем невежестве», и, помолчав, добавил: «И мы вместе с ними». Так, ему, разумеется, не позволили ни упоминать расстрелянного Гумилева, ни ссылаться на зарубежное, единственное то время издание «Записок об Анне Ахматовой» Лидии Чуковской, с их богатейшим, в том числе текстологическим, материалом. Я уговаривал Лидию Корнеевну разрешить им пользоваться без библиографических отсылок — «Всё равно потом всё выяснится, это будет к вашей вящей славе». — «Я не хочу ничего вящего, мне нужны точные библиографические указания». И она имела права это требовать. Еще одной точкой соприкосновения была любовь к английским метафизическим поэтам, разделявшаяся и Иосифом Бродским, которому, когда я познакомил его с Виктором Максимовичем, тот предложил перевести их для «Литературных памятников» — труд, от которого после эмиграции Иосифа осталось лишь несколько блистательных переводов да несколько моих эссе о каждом из четырех главных поэтов этой школы.

Новая фаза наших отношений с Виктором Максимовичем связана с нашим общим интересом к средневековой поэзии. Я уже рассказывал, что в поздние годы Виктору Максимовичу захотелось, как бы завершая некоторый цикл, еще раз прочитать в университете свой курс «Введения в литературоведение». Подобным же образом ему хотелось возобновить в Петербурге провансальские штудии. Когда мне довелось написать у М. К. Сабанеевой курсовую работу, основанную на сравнительном анализе двух старофранцузских поэтов, Виктор Максимович, прочитав мне практически курс лекций о поэзии трубадуров у себя на даче в Комарове, затем, когда я был на последнем курсе университета, поручил сотруднице Института языкознания Е. А. Реферовской вести провансальский семинар с чтением трубадуров, с тем чтобы следующей осенью принять меня в аспирантуру в том же институте. На семинаре собралось несколько хорошо подготовленных романистов — Г. Щерба, М. Бородина, А. Черняк. Сама Е. А. Реферовская была ученицей Шишмарева, с некоторой романистической выучкой, но ее книги, в том числе по позднелатинскому синтаксису, получали на Западе плохие рецензии, что не мешало ей процветать в советской науке — она была дамой партийной, а на заседаниях института умела «своими словами» пересказать только что услышанный доклад или сообщение, проявляя якобы замечательную осведомленность в предмете. Поэзия была ей чужда, но занятия, происходившие у нее на дому, были, благодаря участию коллег, содержательными за счет, главным образом, лингвистического анализа.

С получением для меня аспирантского места возникли, однако, осложнения. Ко времени окончания университета я был у властей на довольно неважном счету, в частности — у меня был обыск. Пытаясь меня завербовать, органы столкнулись с отказом, я свободно общался с «иностранцами», был довольно тесно связан с одиозным Бродским. Загвоздка, как всегда, произошла на ленинградском уровне. Аспирантское место, выделенное в Москве, подлежало утверждению в колыбели революции, а именно в Василеостровском райкоме партии, к которому относился Институт языкознания. И вот там и произошло то, что по-итальянски называется *sfiga*, а моя няня называла *непёрка*: райком упорно не утверждал мою кандидатуру. Но Виктор Максимович не сдавался и сам отправился в райком. Вернулся он оттуда веселый и сообщил, что все в порядке: ему сказали, что из университета была получена плохая на меня характеристика, подписанная тогдашним деканом Б. Г. Реизовым, где мне вменялось в вину, что на каком-то поэтическом чтении я выступил в защиту, в передаче Виктора Максимовича, «поэта Кривулькина» — так академик расслышал имя Виктора Кривулина, чьим поклонником я никогда не был и «защищать» его мог разве что от недобросовестных нападок. Виктор Максимович сказал, что, несмотря на тяжесть преступления, ему, как он выразился, «с помощью природной настойчивости и приобретенного авторитета» удалось меня отстоять. Совершенно очевидно, впрочем, что дело было не в «поэте Кривулькине», а в противостоянии КГБ. Трудно сказать, какие *dei ex machina* сыграли свою роль: может быть, КГБ не счел мой случай достаточно серьезным, а может быть, хоть райком и должен был подчиняться всеильному КГБ, я мог оказаться пешкой в их

соперничестве. Так или иначе, спустя немного времени после экзамена, о котором уже шла речь, Виктор Максимович с явным удовольствием говорил директору института А. В. Десницкой: «Подумайте, Агния Васильевна, у нас теперь есть собственный провансалист!» Агния Васильевна, албанист и индоевропеист, была дочерью известного критика и литературоведа Василия Десницкого, друга Горького и, как говорят, прототипа горьковского Клима Самгина. В детстве я видел его собирающим на пляже знаменитые коктебельские цветные камушки — агаты, сердолики, их у него была собрана замечательная коллекция. Жирмунский мне рассказывал, что, когда, еще в старое время, Десницкий вышел из партии и Горький звал его обратно, тот отверг предложение, помянув пса, возвращающегося на свою блевотину. Агния Васильевна, в прошлом марристка, была, напротив, дамой партийной, что и давало ей возможность быть директором института, однако это ее не спасло: настало время, и именно партийные коллеги добились ее смещения с директорского поста. Она была, конечно, лучшим из директоров, возможных в советскую эпоху — несмотря на давление со всех сторон, ей удалось собрать в институте сообщество замечательных ученых: помимо В. М. Жирмунского и И. М. Тронского там работали скандинавист М. И. Стеблин-Каменский, германисты С. Д. Кацнельсон и В. Г. Адмони, более молодой А. Либерман и много талантливой молодежи; помимо своих профильных областей, они занимались проблемами общей лингвистики, а некоторые и переводами. Из университета приходил Н. А. Мещерский, из Института востоковедения — И. М. Дьяконов. Сам же Виктор Максимович об институте коротко говорил: «Есть условия для работы — есть возможность заниматься наукой».

Приняв меня в аспирантуру и будучи моим подлинным руководителем, Виктор Максимович, формально являясь не романистом, а германистом, вынужден был назначить моим официальным руководителем Е. А. Реферовскую. Забавно, что хотя в мою работу она не вмешивалась, после первого года аспирантуры она прибегла к весьма оригинальному способу проверить мои успехи. Она позвонила моей приятельнице Люде Штерн, с чьим отцом когда-то дружила, и поручила ей выведать у меня, как идут занятия. Люда, недолго думая, в свою очередь позвонила мне и спросила напрямик: «Провансальский знаешь?» — после чего мы долго хохотали по поводу ее шпионской деятельности. Будучи, повторю, дамой партийной и, стало быть, атеисткой, Елизавета Артуровна, видимо, не считала, что все тайное становится явным. Из своего упоминавшегося дела по обвинению в антисоветской агитации и пропаганде в форме хранения русских книг, изданных за границей, я узнал, что Реферовская дала на меня довольно двусмысленные показания. К ее девяностолетию был подготовлен *Festschrift*, в котором я участвовать отказался.

В «провансализию», как выражалась С. В. Полякова, я ушел с головой и вскоре убедился, что «однообразие» поэзии трубадуров, о котором меня предупреждал Виктор Максимович, веривший старым ученым, — миф, выдуманный позитивистски настроенными романистами. Новые, послевоенные подходы к средневековой поэтике, наряду с прекрасными новыми же изданиями, прояснившими множество

темных мест, позволили развеять этот миф окончательно. Как уже говорилось, в начале века трубадуры в Петербурге были в чести, и университетская библиотека и Публичная, а также личная библиотека Шишмарева, перешедшая в кабинет романской филологии филологического факультета, располагали солидным запасом книг, который мне удалось дополнить новой литературой. Я бесконечно полюбил трубадуров, в особенности поэтов «темного стиля». Виктор Максимович пристально наблюдал за моей работой, и, когда я зимними вечерами навещал его на даче, разговоры о средневековой поэзии и поэтике переходили в его воспоминания о Серебряном веке или об истории его отношений с формалистами — о его обиде на Эйхенбаума, до этого одного из ближайших друзей, который в 1922 г. выпустил книгу об Ахматовой с двусмысленным посвящением «другу Виктору», причем все знали, что имеется в виду Виктор Шкловский. Виктор Максимович говорил, что в двадцатые годы он разочаровался в занятиях теорией литературы и поэтикой и обратился к лингвистике, в частности к немецкой диалектологии, собрав и обработав огромный материал, успев сделать это до того, как немецкие колонии в Поволжье были уничтожены в начале Второй мировой войны, — совсем недавно усилиями его дочерей вышел альбом фотографий, сделанных в экспедиционных поездках в тридцатые годы.

К концу аспирантуры я написал о языке трубадуров диссертацию, которую Виктор Максимович читал уже в больнице и успел написать о ней отзыв. Впоследствии Нина Александровна, его вдова, рассказала мне, что Виктор Максимович спрашивал: «Как мой Вениамин?» Защита состоялась спустя два месяца после его смерти, а через несколько лет я переработал диссертацию в книгу «Язык трубадуров», которую посвятил памяти Учителя.

Нина Александровна не только завершила работу над изданием Ахматовой в «Библиотеке поэта», но и выпустила обширное собрание сочинений Виктора Максимовича. Она пережила мужа на двадцать лет, и темным осенним вечером, выходя с филологического факультета, была сбита машиной на Университетской набережной. Второго августа, в день рождения Виктора Максимовича, когда-то собиравший много друзей, коллег и учеников, я продолжаю приходить на комаровскую дачу к его дочерям — последние годы я был там единственным гостем.

Учителя: семитология

Интерес к Библии в сочетании с моими иудейскими корнями заставил меня обратиться к семитским языкам, которыми я начал заниматься в бытность в аспирантуре (Институт языкознания выделял тогда аспирантам средства для оплаты занятий по изучению дополнительных языков). Как и на филологическом факультете, эпоха выдающихся ориенталистов, составлявших славу Восточного факультета, к этому времени ушла в прошлое, но здесь преподавали их ученики и наследники их школы. Арабской грамматикой я стал заниматься с одним университетским арабистом,

чья судьба довольно замечательна. Разочаровавшись в науках в эпоху перестройки, он эмигрировал в Южную Америку, где поселился в тропическом лесу и стал жить натуральным хозяйством. Доисламскую арабскую поэзию мы читали с А. А. Долининой, которая вела уроки по собственным обветшавшим конспектам занятий с корифеем русской арабистики Игнатием Юлиановичем Крачковским. Правда, аутентичность самих этих текстов ставится в последнее время под сомнение.

Древнееврейской грамматикой я занимался у Гиты Менделевны Глускиной, одной из трех дочерей раввина. Она специализировалась в области средневековой еврейско-андалусийской литературы, тоже давшей замечательную поэзию, которую мы под ее руководством изучали и которая, как одно время полагали, вместе с арабо-испанской поэзией могла повлиять на возникновение поэзии трубадуров на соседнем юге Франции. (Сестра Глускиной, историк-античник, была замужем за И. Д. Амусиным, о котором немного ниже, другая же сестра, в отличие от остальных, взамен плодов учености родила сына — Шуру Минца, ставшего танцовщиком Мариинского театра, потом American Ballet Theatre. Мать и сын уехали в Америку, и я снова встретился с Шурой в начале девяностых годов, когда он работал во флорентийском Teatro Comunale. Шура в то время уже болел, и когда мы с ним ходили по флорентийским церквям, мне была непривычна серьезность этого человека, который прежде слова не мог сказать без шутки. Вскоре он умер.)

Древнееврейские тексты, преимущественно библейские, мы читали с Исааком Натановичем Винниковым, колоритнейшим профессором с русским выговором местечкового еврея. Это было подлинным удовольствием: помимо широкой филологической образованности (восходящей, по-видимому, к традиционной еврейской), Винников обладал обширными знаниями в области этнографии (им, в частности, описан диалект и обычаи бухарских арабов), а стиль его преподавания был окрашен типичным еврейским юмором. Особенно памятны занятия, на которых мы с ним читали и комментировали Книгу пророка Иезекииля. Тогда же я подружился с Иосифом Давидовичем Амусиным. По образованию античник, он всегда хотел заниматься гебраистикой. В молодости он успел какое-то время посидеть, а послевоенное открытие кумранских рукописей предоставило ему замечательную возможность погрузиться в любимый предмет. Впервые я с ним встретился еще студентом, по делу весьма необычному. У музыковеда М. С. Друскина, брата философа Я. С. Друскина, с которым я был тесно связан, я познакомился с композитором Галиной Уствольской, сочетавшей невероятную стеснительность (мешавшую, наряду с ее авангардными установками, исполнению ее вещей) с известной экстравагантностью. Как-то раз она созналась, что пишет сочинение, для которого ей необходим текст Молитвы Господней на арамейском языке, то есть «такой, как его произносил Христос». Впоследствии я познакомился с научной реконструкцией арамейского Евангелия, кроме того, для этих целей можно было ограничиться транскрипцией древнего сирийского перевода — Пешитты. Но тогда я этого не знал и обратился к Иосифу Давыдовичу, который отнесся к просьбе очень

серьезно, но пока он делал собственную свою реконструкцию, Уствольская успела от своего замысла отказаться.

Надо заметить, что у Иосифа Давыдовича был весьма обширный круг знакомств, куда входили Ахматова и Н. Я. Мандельштам. Когда в Петербург приезжал Аверинцев, который обыкновенно останавливался у меня, мы вместе навещали Иосифа Давыдовича. Он очень мне помог, когда я писал работу об оглядке жены Лота. Разбирая средневековые талмудические комментарии к библейскому стиху, он шутливо приговаривал: *This is my lot*. Каждую весну мы с ним советовались по поводу выписки книг. Дело в том, что в советские годы ученые, имевшие степень доктора, обладали замечательной привилегией — они могли выписывать на небольшую сумму — 30 долларов — книги из-за границы, оплачивая их по официальному, сильно заниженному курсу (доллар официально оценивался в 70 копеек, а на черном рынке стоил в 3—4 раза больше). Книг я таким образом получал довольно много — несколько знакомых докторов отдали мне свое право выписки.

Учителя: *alii aliaque*

Семитологические мои штудии были подкреплены несколькими поездками в Среднюю Азию, где я погрузился в глубоко традиционный мир бухарских евреев, к сожалению вырождающихся из-за перекрестных браков. В Самарканде, куда я был приглашен на месяц читать курс об Ахматовой, студентов на второй день занятий погнало на хлопок, и я смог не только объехать памятники, но и пожить в Бухаре и даже добраться до Хивы, а по окончании курса отправился в Душанбе, где я познакомился с Владимиром Танчуком — удивительным человеком, владевшим широким спектром знаний и умений — восточными единоборствами, йогой и санскритом, который сам он, будучи учеником Т. Я. Елизаренковой, освоил настолько, что мог на нем не только читать, но и писать. Всему этому он обучал комплексно, по собственной системе; учение было тяжелым. Санскрит он преподавал не на западный манер, а по весьма эффективной традиционной индийской системе, что мне очень нравилось. Там, в Душанбе, я стал его учеником, потом мы продолжали заниматься в Москве до самой его эмиграции в начале 80-х гг., а однажды он вместе с семьей долго гостил у меня на даче. Полностью ориентированный на индийскую культуру, Володя, тем не менее, считал себя в долгу перед Россией и, прежде чем ее покинуть, собрал интересный сборник пословиц, который впоследствии выпустил книгой в Америке. Из Нью-Йорка, где он поселился, он часто ездил в Индию и стал в конце концов профессиональным астрологом индийской школы со всемирной клиентурой.

В первую же мою поездку в Тарту я пошел к Мазингу — человеку, в Эстонии легендарному — поэту, ориенталисту, переводчику Библии, фольклористу, культурному антропологу. В Советской Эстонии этот ученый-энциклопедист, доктор теологии оказался невостребован ни в университете, ни в консистории. Что-то он

зарабатывал переводами, но больше читал и писал, а дом держался на его жене Эхе, женщине очаровательной и веселой, самоотверженно работавшей медицинской сестрой в поликлинике. Первая наша встреча состоялась, как в театре Чехова, из пауз — мы говорили по-русски, а Уку, знавший множество языков, лучше на них писал, чем говорил (его немецкий, как я уже упоминал, был стилизован под язык Гриммельсгаузена, английский тоже был очень своеобразным). Отношения наши оживились, когда мы начали переписываться по-английски, и по любому научному вопросу, который мы обсуждали, у него всегда были интереснейшие соображения; письма свои он писал красивейшим почерком, строчки тесно примыкали друг к другу, а поля были выровнены слева и справа — это был подлинный «манускрипт». Собственная мифология Уку, внутри которой сам он был «зеленым драконом» (об этом у него есть стихотворение, которое он перевел на английский язык), включала неприятие индоевропейских языков, якобы провоцирующих категориальное мышление и жестко рассекающих мир на элементы. Индоевропейским языкам он противопоставлял континуальное, как сказал бы Налимов, сознание носителей таких языков, как индейские или угро-финские, и когда я однажды пришел к нему в свитере, пленившем меня своим мерцающим узором — я купил его в Таллине на последние остававшиеся в поездке деньги (ради этой покупки пришлось пожертвовать обедом), — Уку сказал, что таким узором вяжут только на острове Муху и он-то и выражает финно-угорское мышление.

Бывая в Тарту, я приходил к Уку каждый день, а однажды он вместе с Эхой гостил у меня в Петербурге, и мы вместе ходили в Институт востоковедения, где ему нужно было посмотреть эфиопские рукописи, ездили к Амусину и к Исидору Левину — фольклористу, ученику Уку, которого он прятал в своем доме от немцев во время войны. После этого Левин прошел немецкие лагеря. Как и Мазинг, в советских условиях он постоянно оставался невостребованным. В Педагогическом институте, куда его допустили ненадолго преподавать немецкий язык, Левин начал с того, что представил студентам карту единой Германии. Как уникального специалиста, его оценили в Армении и в Таджикистане — академии наук обеих стран пригласили его возглавить работу по составлению сводов национального фольклора. (Когда мы встретились в Таджикистане в упоминавшуюся мною поездку, и он показал мне впечатляющие результаты налаженной им работы.) К сожалению, выпущены были лишь первые тома этих трудов — после обретения этими странами независимости им было уже не до фольклора. Не получила развития и намечавшаяся в Страсбурге работа по изучению еврейской этнографии и фольклора на идиш, в области которых познания Исидора Геймовича уникальны.

Тогда же, в семидесятые годы, я познакомился в Эстонии еще с одним замечательным человеком — Рамом Микаэлом Таммом. Эстонец, в 1939 г. он успел спастись от советской аннексии, уплыв в Германию «на последнем пароходе» (все, кто бежал и тогда, и во время революции, рассказывали, что они уезжали «на последнем пароходе», который неминуемо бы потонул, если бы это было так; но Уку Мазинг на действительно последней пароход опоздал и оказался в СССР). В Германии Рам

прожил полтора десятилетия, занимаясь йогой, санскритом и индийской философией; круг его связей в этих и подобных областях был очень широк. Там он создал собственное направление философии, основанное на Адвайта-веданте (в свою очередь, восходящей к толкованию Упанишад), а также буддийской шуньявады (мадхьямаки), названное им «Теория нуль-гипотезы» (Null Hypothesis Theory). В середине пятидесятих годов он собрался переехать в Индию, но решил по дороге заехать в Эстонию, чтобы повидать родных. Здесь он был интернирован и поселен в глухой деревушке без права ее покидать; от принятия советского гражданства он категорически отказывался. Конечно, он стал известен, особенно среди «ищущей» молодежи, не только по всей Прибалтике, но и в Москве и Ленинграде; стал к нему приезжать и я. Приветствовали мы друг друга мантрой «Ом Рама Тамм», общались по-английски и по-немецки — по-русски он знал только два слова: *сметана* и *хватит*. Когда в середине семидесятых годов дверцы мышеловки стали приоткрываться, перед одной из наших с ним медитаций он предложил попробовать получить ответ на вопрос об эмиграции; ответ был недвусмысленно положительным, и я, как тогда делали, попросил израильских друзей прислать ему вызов якобы от родственников (в официальном обращении к властям была стандартная фраза — «надеемся, что после всего пережитого вы дадите разрешение на воссоединение нашей семьи», причем обе стороны прекрасно знали, что это фикция). Здесь мы перешли в область философии, что же касается санскрита, тут произошел любопытный казус. Поначалу Раму разрешения на выезд не давали, потом, когда я показал Володе Танчуку одну его санскритскую мантру, он в ней поправил ошибку, и Рама немедленно выпустили (другую, существенную ошибку в санскрите он нашел в книге Семенцова). Вслед за Рамом отправился самый преданный ему литовский ученик, который перевел на английский язык и напечатал в Америке его трехтомную «Теорию нуль-гипотезы». Возможно, я оказался восприимчив к его учению еще и потому, что оно отчасти перекликалось с основами философии моего учителя Я. С. Друскина (воздержание от суждения, кеносис, одностороннее синтетическое тождество).

Добавлю, что параллельно с университетом, о котором я храню благодарную память, я проходил и другие «университеты». Очень много давало мне общение с филологами старшего поколения, бывавшими у нас дома, — и знаменитыми, как Б. М. Эйхенбаум, Ю. Г. Оксман, В. Б. Шкловский, и менее заметными, но хранящими старые добрые традиции. Общением этим я обязан моему отцу, чьи марксистские установки я отвергал с юношеским радикализмом, недооценивая, например, что, учась в аспирантуре, он прошел текстологическую школу пушкинистов старшего поколения, послужившую ему в книге о рукописях Пушкина². С Я. С. Друскиным, препоручившим мне для разбора, публикации и исследования хранившийся у него обэриутский архив, я прошел систематические курсы философии, теоло-

² Мейлах Б. Художественное мышление Пушкина как творческий процесс. М.; Л.: Издательство Академии наук СССР, 1962.

гии и частично — теории музыки. Еще одной школой был Эрмитаж, по которому я могу ходить, что называется, «с закрытыми глазами», а в доме А. Н. Изергиной я тесно общался с группировавшимися вокруг нее эрмитажными историками искусства. Советоваться по поводу своей дипломной работы я ездил в Москву к Вяч. Вс. Иванову и Т. Я. Елизаренковой, принадлежавших к кругу ученых, оказавших на меня большое влияние.

Научный климат конца 60-х — начала 70-х гг. во многом определяли эти люди и их коллеги, составившие то, что сегодня называется «тартуско-московской семиотической школой» — сообщество талантливых людей, ранее объединенных в Москве широкими общими научными и культурными интересами, которые стали каждое лето собираться в организованных Ю. М. Лотманом «Летних школах по вторичным моделирующим системам» или, проще, в «летних школах семиотики». Труды этих школ печатались в сборниках, носивших греческое название *Ἑπταεωτική*. Забавно, что ими интересовались даже монахи Печерского монастыря, произносившие, однако, название на византийский лад: «симиотики». Нет нужды перечислять участников летних школ — они хорошо известны, но наибольшее значение имело, может быть, присутствие Вяч. Вс. Иванова, как всегда много и интересно выступавшего, и, напротив, почти никогда не читавшего даже своих докладов В. Н. Топорова — он говорил, главное на этих встречах — кулуарное общение. Летние школы происходили сначала в Кяэрику — спортивном лагере университета, потом были перенесены в Тарту, последнее состоялось в Москве и, кажется, не летом, а зимой. После смерти Юрия Михайловича Лотмана тома «Семиотики» становились все тоньше и тоньше, пока не прекратились совсем. Некоторые участники летних школ эмигрировали, у кого-то осложнились отношения с коллегами. Постоянными участниками школ были Д. М. Сегал, блистательные лингвисты И. И. Ревзин и Б. А. Успенский. С самим же Лотманом я познакомился еще студентом — вскоре после того, как мною был открыт архив обэриутов. Лотман уже тогда был легендарной личностью и обладал огромной харизмой. Впоследствии я множество раз его видел и слушал — и его, и Вяч. Вс. Иванова доклады и лекции доставляли настоящее наслаждение, не меньшее, чем общение с ними. Конечно же, к числу моих учителей я отношу их обоих, и В. Н. Топорова, общение с которым, из научного³ скоро перешедшее в дружеское, продолжалось до самой кончины замечательного ученого.

К тому же кругу принадлежал и фольклорист и исследователь мифологии Е. М. Мелетинский. И в том, что он писал о своем военном опыте, и то, что рассказывал об опыте лагерном, только подтверждало мои собственные наблюдения: меня глубоко впечатляло его стоически-спокойное отношение к безумию мира — безумию, которого он видел так много, но чьего агрессивного вторжения внутрь себя не допускал.

³ См. нашу статью «Ахматова и Данте» в этой книге. Для энциклопедии «Мифы народов мира» нами также совместно написана статья «Круг».

Другая его черта — подлинный космополитизм. В «Гэндзи-моногатари» он находил общие черты с Прустом; когда я жил несколько лет в Кайенне и собирался поехать в соседнюю Бразилию, он свел меня со своими тамошними коллегами, а когда отправлялся в Японию, он и там рекомендовал мне своих друзей. Его можно было бы сравнить со Стивой Облонским: по поводу своего героя Толстой замечает, что самые разные люди от министра до швейцара, с которыми он был в наилучших отношениях, вероятно, очень бы удивились, узнав, что у них есть общий добрый знакомый. Применительно же к Елеазару Моисеевичу на их место можно было бы, например, поставить камчатских коряков, которых он навещал и чьи мифы исследовал, а в качестве их антиподов, скажем, Надежду Яковлевну Мандельштам или каких-нибудь наших итальянских или американских коллег, с которыми поддерживал дружбу.

К сожалению, мне не довелось быть на летней школе семиотики, на которую приезжал тот, кого все мы считаем нашим учителем — Р. О. Якобсон. Еще в 70-е гг., когда все мы увлекались открытыми де Соссюром анаграммами — способом шифровки, например, священного имени или ключевого слова в древних, но и в новых поэтических текстах, я написал об этом по-французски статью и попросил Стива Руди, ученика Якобсона, приезжавшего в Петербург, показать ее мэтру. Тот статью одобрил (хотя, по словам Стива, мой французский язык показался ему несколько вычурным) и послал ее в журнал «L'Homme», где она и была напечатана. С этого началось мое знакомство, тогда еще заочное, с Романом Осиповичем. В начале осени, кажется, 80-го года, когда московские друзья сообщили мне, что приезжает Якобсон, я немедленно выехал в Москву из Крыма, где тогда находился. Н. И. Харджиев, которому я сразу позвонил в Москве, попросил меня пойти вместе с ним к Якобсону в гостиницу в начале Тверской, что мы и сделали на следующее утро. Роман Осипович и Кристина Поморска (одна из самых прелестных женщин, каких я встречал) должны были лететь в Тбилиси на психологический конгресс. Оказалось, что из Москвы заказан специальный чартерный рейс и что в самолете множество свободных мест — мне тут же предложили лететь с ними. В самолете, дорогой и туда, и обратно, мы сидели с Романом Осиповичем — редкостная возможность разговаривать с ним по нескольку часов (замечу, что в Москве доходило до смешного: коллеги оспаривали друг у друга честь везти Якобсона в аэропорт на основании заслуг предков). Любопытнейшая деталь — едва ли кому-нибудь еще доводилось услышать от Романа Осиповича эти слова: когда мы расположились на своих местах и по радио раздался голос стюардессы, объявлявшей условия полета, лицо Романа Осиповича осветилось, и он сказал: «Как приятен русский язык с грузинским акцентом! Так говорили мои учителя в Лазаревском институте...» Роман Осипович рассказывал о своей московской юности и, что меня особенно интересовало, о футуризме. Меня он расспрашивал о моей работе, и с особым пристрастием — о пребывании в России Кирилла Федоровича Тарановского, который незадолго до этого провел в России целый год. Замечу, что работы Тарановского

в области мандельштамоведения оказали на нас в свое время большое влияние, но общаться с ним, как и ожидал Роман Осипович, большинству из нас было трудно. В Тбилиси нас встречали Вяч. Вс. Иванов с женой, Тамаз Гамкрелидзе, и общение продолжалось на конгрессе, вокруг конгресса, в домах грузинских друзей. Роман Осипович сделал доклад, во время которого я обратил внимание на жестикуляцию, которой он сопровождал свою речь, словно дирижировал своими мыслями. По возвращении в Москву в академической гостинице, где стояли Роман с Кристиной (он просил коллег называть его по имени), был устроен прощальный ужин, во время которого он рассказал о своем поспешном бегстве из Норвегии перед германским вторжением в нейтральную Швецию и о морском путешествии в Америку на пароходе, который год спустя подорвался на mine и затонул у норвежских берегов. Прощаясь, Роман Осипович расцеловался с каждым из нас, а через год его не стало. Кристина, с которой мы очень подружились, еще раз или два возвращалась в Москву, где мы с ней проводили довольно много времени, ходили к Харджиеву, ездили в Академию наук, пировали накануне ее отъезда в довольно большой компании у Михайловых. А через несколько лет ушла и Кристина. О Романе Осиповиче мы впоследствии много говорили с тоже уже покойным Стивом Руди, близким им человеком и редактором его Собрания сочинений.

СОФИЯ ВИКТОРОВНА ПОЛЯКОВА, или Об одном прециозном идеолекте*

Летом 1962 г. я поступил на романское отделение Петербургского (тогда Ленинградского) университета. В сентябре, когда должны были начаться занятия, студентов, как тогда водилось, посылали «на картошку» — на целый месяц. Узнав, что меня отправляют в колхоз, расположенный неподалеку от дачного местечка Сосново, Гена Шмаков, мой старший приятель, только что окончивший тогда классическое отделение того же университета, сказал, что по воскресеньям он ездит в Сосново к друзьям на дачу и что могу туда приехать и я.

Условия в колхозе были чудовищные — холодно, голодно и очень грязно. Сентябрь выдался мокрый, и когда переставал дождь, мы, копошась в жидкой грязи, в которую превратились поля, выискивали редкие корнеплоды. В первое же воскресенье я отправился в Сосново и по указанному адресу нашел дом, принадлежавший, как оказалось, Гениному университетскому преподавателю — античнице и византистке Софии Викторовне Поляковой. Визит начался, как в русской сказке, с долгожданной ванны, которую я смог, наконец, там принять — С. В. потом всю жизнь вспоминала, что на запястьях у меня проходила четкая граница, ниже которой шла кожа, потемневшая от грязи. После ванны началось застолье, во время которого я обратил внимание на причудливый язык, на котором изъяснялись сама С. В., Гена и окружающие, — о нем я расскажу подробнее немного позже. По настоящему же интересны были разговоры, которые велись за столом — можно сказать, что в мировой культуре С. В. и ее гости чувствовали себя дома.

Я стал приезжать в Сосново каждое воскресенье, а с началом занятий стал посещать С. В. и в городе. Вскоре мне страстно захотелось учиться у С. В. древнегреческому языку, несмотря на то что Гена предупреждал меня, что в течение первого

* «Русская антропологическая школа». Труды. Вып. 6. М.: РГГУ, 2009. С. 268—271; Лесная школа. Материалы VI летней школы по русской литературе на Карельском перешейке. Поляны (Уусикиркко), 2010. С. 173—185.

года заниматься придется по шесть часов в день. Мы начали заниматься с Софией Викторовной — подробнее о наших занятиях рассказано выше.

Пока я учился у С. В., она иногда проводила занятия у себя дома на Казанской улице (тогда — улица Плеханова), в квартире, которую делила с И. В. Феленковской, филологом-классиком по образованию, преподававшей, однако, немецкий язык, которым тут же начала со мной заниматься. Кроме дам, в той же квартире жил человек посторонний — какой-то советский писатель, заочно именуемый «Бальзак». И у С. В., и у Ирины Владимировны были собаки — у первой два сеттера (одного из них звали странным именем Челевик — ласкательное имя, опять-таки в манере С. В., было Сялик), у второй — две колли, которых С. В. немного презирала, говоря, что в их вытянутых черепах помещается мало мозгов. Годами, приходя в этот дом (а потом в квартиру неподалеку от Сенной площади, куда все переехали с Казанской) — в гости, на новогодние праздники или просто так, первое, что я слышал за дверью, нажав на кнопку звонка, был лай собак, потом голос «бабы Сони» (или просто «Бабы», как она разрешила себя называть), их урезонивающий: «Уймись, идиоты несчастные!» Дверь распахивалась, собаки кидались целоваться, С. В. их отгаскивала, и тогда уже можно было здороваться и нам. Когда приходили «чужие», собак запирали в одной из комнат, а если те оттуда вырывались, С. В. кричала громовым голосом: «Кто выпустил этих евреев из плена?!» В Соснове знаменитый Челевик однажды потерялся, это было большое горе, но поразительным образом, проделав под сотню километров, он сам разыскал дорогу в город и спустя несколько месяцев появился на Казанской. После смерти обоих сеттеров С. В. породистых собак уже не держала, но, сжалившись, приняла в дом бездомную собачку, по этой причине получившую имя «Фортуна», сокращенно «Фарта». В доме также жила кошка Фрося, а одно время С. В. дружила с волком, потом с росомехой, которых навещала в зоологическом саду. Что же касается «Бальзака», от него удалось избавиться, совершив квартирный обмен, в результате которого в доме поселились близкие люди — ныне здравствующая дальняя кузина С. В. Лиля, а в комнате выехавшей Ирины Владимировны стал жить наш общий друг, замечательный знаток французской литературы и мой будущий соавтор по переводам трубадуров Надежда Януарьевна Рыкова. В молодости Н. Я. переболела тем, что сегодня называют вульгарным социологизмом, от которого радикально излечилась в казахстанской ссылке, однако сохранила острый интерес к политике и, как и Лиля, внимательно следила за текущими событиями — обе видели их в самом мрачном свете (Н. Я., в частности, принадлежит афоризм: «Привыкнуть можно ко всему, кроме клопов и большевиков»). Поскольку же я, напротив, газет никогда не читал, наши встречи обычно начинались с «политинформации» (забавно, что когда я в перестроечные годы регулярно сотрудничал с Би-би-си, главным источником «политпросвета» для меня служили эти кухонные посиделки). Надежда Януарьевна имела склонность вести нескончаемые споры по таким актуальным проблемам современности, как, например, крестьянский вопрос или судьба проливов Босфора и Дарданелл. Вот типичная сцена тех времен:

Н. Я., жестикулируя и разглагольствуя пронзительным голосом, доказывает свою правоту. С. В., не без язвительности, ей возражает. Н. Я. еще больше расходится, хватая толстую книгу и, ударяя ею о край стола в такт речи, кричит: «Никогда не надо ничего обострять!» — С. В., широким жестом словно приглашая весь мир в свидетели: «Но Вы же, Надя, первая и обостряете!»

Забавный случай, связанный с обеими дамами, произошел, кажется, в 1964 г., вскоре после скандала на выставке в московском Манеже, куда пожаловал Никита Хрущев и, пораженный скульптурами Эрнста Неизвестного, обозвал его «пидарастом», что было опубликовано «в независимой, но близкой к коммунистам» газете «Правда». Именно в те дни С. В. читала на секции переводчиков в Союзе писателей свои тогда еще не изданные переводы «Пёстрых рассказов» Элиана, где, в частности, говорится о некоем Мегабизе, который, посетив художника Зевксиса, «похвалил посредственные картины и не одобрил выполненных с тщанием» и которого «подмастерья, растиравшие Зевксису краски, подняли за это на смех; Зевксис же сказал: “Когда ты молчишь, Мегабиз, эти юноши восхищаются тобою, так как видят твою богатую одежду и слуг, а когда пускаешься в рассуждения об искусстве, презируют тебя. Если хочешь сохранить к себе уважение, сдерживай язык и не суди о том, к чему не имеешь касательства”». Едва С. В. закончила чтение этого отрывка, который все с большим удовольствием молча соотнесли с недавним скандалом, как в наступившей тишине раздался тот же пронзительный голос Надежды Январевны: «Очень актуально!» Надо заметить, что по тем временам достаточно было бы чьего-то доноса, и книга С. В. не увидела бы света. К счастью, этого не произошло, и в последующие годы С. В. издала еще несколько «Литературных памятников». Настоящий же скандал связан был с ее переводом памятника, уклончиво озаглавленного ею «Византийские легенды». С опозданием — книга уже вышла и была мгновенно распродана — «легенды» были разоблачены как жития византийских святых, каковыми и являлись, и могли быть переизданы уже только в эпоху перестройки. После этой истории С. В. долго в «Памятниках» не печатали — она говорила, что ее основным жанром стал жанр заявки. С. В. переводила позднеантичные и византийские романы и сатирические диалоги, а также издала в своем переводе важнейший памятник латинского средневековья — «Деяния римлян». А недавно ученица С. В. — Г. Е. Лебедева выпустила мемориальное переиздание ее перевода «Повести об Исминии и Исмине» византийского писателя Евмафия Макремволита; перевод сопровождается исследованием С. В. и воспоминаниями о ней нескольких друзей и коллег.

Особую нетерпимость С. В. проявляла к любому культу, неумеренному восторгу, к наукообразию и напыщенности и т. п. — справедливости ради надо сказать, что иногда она подводила под эти рубрики и чье-либо подлинное восхищение кем-то или чем-то, ею не разделяемое. Как-то раз мне попала у букиниста инкунабула Гомера (тогда такие книги можно было купить за бесценок), и я, соорудив витиеватую греческую дедикацию, подарил ее С. В. Подарок у нее энтузиазма не вызвал — в дедикации она поправила ошибку и заметила, что вообще-то

современные издания лучше. Не вызвали у нее восторга и гастроли афинского театра с какой-то знаменитой актрисой, представлявшего древнегреческие трагедии на новогреческом языке — особенно ее раздражало щелевое произношение тэты, и она с отвращением повторяла: *th, th...* Оба — она и Гена — очень смеялись и по поводу письма, которое я им обоим написал после первого года наших занятий, когда совершал плавание по Северному морскому пути, — письмо это я по наивности сопроводил эпитафией из Горация: *O navis, referent / in mari te novi / fluctus...*, что они сочли (справедливо) достаточно комичным. Что касается Гены, я был впоследствии отомщен. Годы спустя, когда он из эмиграции послал С. В. свою фотографию в нью-йоркской квартире с припиской: «на камине — рисунок Бенуа», С. В., сочтя это моветоном, незамедлительно послала ему свою, приписав: «В кармане — сто рублей».

Точно так же посмеивалась С. В. над Зайцевым, именовавшим университетский кабинет античной филологии «священным» (странным образом не замечая иронии, вероятно слишком прямолинейной, которую Александр Иосифович вкладывал в эти слова). Надо признать, что с университетскими коллегами-классиками отношения у С. В. были натянутые — не касаясь уже упоминавшихся прекрасных филологов, среди коллег были и люди совсем другого толка, в том числе дама, которой, по ее рассказам, И. М. Тронский с натяжкой поставил на выпускном экзамене тройку, заявив, что делает это — только потому, что ей, конечно, никогда никому не придется преподавать древние языки; однако, будучи взята кафедру «по партийной линии», она всю жизнь занималась именно этим. О подобных «маловысококвалифицированных» коллегах С. В. с характерным гиперболизмом утверждала, что они безграмотны настолько, что даже в том единственном случае, когда им приходится что-то писать, а именно расписываться в ведомостях о получении зарплаты — они и этого сделать не в состоянии и просто ставят кресты. В советской университетской практике нормой была профанация науки, когда преподаватели, не имеющие к ней никакого отношения, из карьерных соображений в массовом порядке защищали бессмысленные диссертации младограмматического толка о каких-то «функциональных стилях», или, как называл подобного рода работы Жирмунский, — «О конструкциях типа *mit с дательным надежом*» (предлог *mit* только с дательным и употребляется). От кафедры С. В. все более отдалялась и, будучи специалистом по византийскому средневековью, с годами сосредоточила преподавание на историческом факультете, где обучала студентов-византистов и где я у нее и учился.

С. В. забавно рассказывала историю о московской коллеге, которую уличила в плагиате — та не нашла ничего лучшего, как начать ее самое обвинять в идеологических ошибках, а именно не в чем ином, как в кантианстве, и никак не могла понять ответных доводов С. В.: значит, зловерные эти ошибки перешли таким образом и в плагиат. Однако другой плагиат, более зловерный, был, по ее рассказам, совершен в сталинские годы одним из университетских преподавателей, которому удалось получить в спецхране рукопись репрессированного С. Я. Лурье. Зато безмерным уважением С. В. пользовался Андрей Николаевич Егунов — античник

и замечательный поэт, много лет проведенный в лагерях, и мы вместе с нею ездили в конец Васильевского острова к нему в гости. Мы часто повторяли его стихи (особенно третью строку):

Нанюхался я роз российских
и запахов иных не замечаю.
Я не хочу ни кофию, ни чаю.
Тот, кто нанюхался российских роз —
тому весь мир ответ, а не вопрос.

С. В. великолепно знала русскую поэзию — она подготовила издание Софии Парнок, писала о ней, о Цветаевой, о Мандельштаме, об Олейникове (нам принадлежит и одна совместная работа — о «Поэтике» Даниила Жуковского, мужа Аделаиды Герцык, рукопись которой я нашел у ее сына на Кавказе, а С. В. дружила с этой семьей). С. В. не принимала, однако, ни позднейших стихов Ахматовой, ни поэзии Бродского, их ценителей обвиняя, опять-таки, в «культе личности» (тем самым в какой-то мере предвосхищая пафос А. Жолковского). Написанные ею небольшие воспоминания о довоенных встречах с Ахматовой тоже несколько двойственны, — как и Лидия Чуковская, она не улавливала иронии Н. Н. Пунина, который, побывав в ВОКСе, мог сказать, обращаясь к Ахматовой: «Мы слышали ВОКС *populi*, а теперь послушаем *vox dei*». **Сочинялось бесконечное пародийное продолжение «Поэме без героя»** — помню отсюда строки о «госте из будущего»:

Он принес мне Махабхарату
И заставил ее прочесть.

Любимым поэтом С. В. был, кажется, Пастернак, и во время наших застолий она нередко читала его стихи:

А в наши дни и воздух пахнет смертью,
Открыть окно — что жилы отворить.

Эти строки, так же как и ахматовские (о «двадцать четвертой драме Шекспира»):

Только не эту, не эту, не эту
Эту уже мы не в силах читать

— проецировались ею, конечно, на годы террора, на которые пришлась ее молодость. Она забавно показывала, как Пастернак, с которым, когда его двоюродная сестра О. М. Фрейденберг поручила ей что-то передать ему в Москве, она встретила в издательстве, сначала долго повторял на все лады: «Ольга Михална? Кто это — Ольга Михална? Я не знаю, кто такая Ольга Михална!» — она видела в этом (кажется, напрасно) нарочитость и наигранность. О самой же Фрейденберг, с которой в молодости была близка, она рассказывала мало.

С любимыми учениками отношения у С. В. сохранялись всю жизнь, Гену же она любила как сына. Его эмиграция в Америку в середине 70-х гг. была для нее тяжким ударом — тогда при подобных отъездах прощались навсегда. Провожая его морозной ветреной ночью на «Стрелу» (он улетал из Москвы), мы чувствовали себя как на похоронах, и он действительно умер в Нью-Йорке, не дожив до пятидесяти лет — С. В. тогда повторяла: «уехал за смертью...» Нас же это горе сблизило еще больше. Когда же меня судили по политическому обвинению, среди немногих, кому удалось попасть в зал суда, набитый кагэбэшной нежитью, мне было отраднo увидеть рядом с моими родителями и Лилю, которая, в опровержение слухов, распространяемых КГБ, смогла не только подтвердить *urbi et orbi*, что я не признал себя виновным (за что получил максимальный срок), но и цитировать слова прокурора, которая возмущалась тем, что я не назвал в процессе следствия ни одного имени — по-гречески ἔδειξα οὐδένα, по-римски *neminem nominavi*.

Я хотел бы подробнее сказать о том странном языке, на котором изъяснялись в кругу С. В. и который можно определить как своего рода «прециозный идиолект». Формировался он под влиянием ярких личностей, обладавших колоссальным культурным багажом — филологов, преимущественно античников, владевших многими европейскими языками и прекрасно знавших русскую и европейскую литературу. Наряду с богатством культурных источников, особую остроту их речевой манере придавала ее остранинность: речь не только носила шуточный характер, но юмор был направлен и на нее самое.

Неисчерпаемым источником макаронического словотворчества служило создание русских слов по моделям других языков: например, *спички* с помощью французского суффикса превращались в *спинеты*, французскую филологию называли *французения*, мои провансальские штудии — *провансалузия*. Аффиксы использовались, конечно, не только иноязычные. Обратный случай — когда иноязычные корни оформлялись при помощи русских суффиксов — говорилось: *Бонжурчик* или: «Хочется почитать что-нибудь *суггестивненькое*». Немецкий корень, с добавлением русских суффиксов, давал слово *Альтовичка* — пренебрежительное прозвище, данное даме, пережившей свой век. Игра с суффиксами, как видим, отличалась известной причудливостью. Собрание сочинений Хармса, которое я готовил, называлось *Хармсник*. Видимо, не без оглядки на собственное языковое творчество смаковались специфические безаффиксные спортивные термины — *жим*, *вис*, в упор-присев. Особой же популярностью пользовался суффикс *-ча* — так, к матери одной из дам обращались *мамча*.

Слова, заимствовавшиеся, в частности, из немецкого языка, подвергались игровому переосмыслению. Фраза «Она уехала в Landbesitz делать Geschrieb» означала: «Она уехала на дачу, чтобы там работать (т. е. писать)» — скромной даче присваивалось немецкое обозначение 'имения', тогда как вторая часть фразы отражала присущее всему кругу стойкое отвращение к наукообразию, о чем говорилось выше. Синонимом «делать Geschrieb» было «делать нАук» (с ударением на а) —

здесь обыгрывалось созвучие русского слова *наука* с именем немецкого филолога-классика Августа Наука (кстати, преподававшего в Петербурге). Порицание же выражалось калькированной с русского (по-немецки не употребительной) фразой «*Das ist nicht gut*», которую задумчиво повторял один из университетских педагогов С. В. — филолог-античник И. И. Толстой.

Так же остранинно-шутливо обыгрывались идишизмы (употреблявшиеся — стоит ли говорить — без малейшей антисемитской интенции): так, *моя собака* могло прозвучать в форме *моя собакэ, курочка — курочкэ*. Идишизмы могли звучать во взаимодействии с немецкой речью — так *zurück* произносилось как *цурик* в воспоминание о лекторе по марксизму-ленинизму, который, выдавая этим свое местечковое происхождение, именно в такой форме цитировал формулу Отто Либмана «*Zurück zu Kant*» (прекрасный пример того, какую большую информацию могут нести минимальные фонологические единицы). С. В. упоминала виденный в детстве спектакль, где актриса с еврейским акцентом распевала: «Царэвич, бойся фэи злой, фэи злой, фэи злой», а советуя держаться от чего-то подальше, повторяла — «фурт авег фун ди хулиганес». Использовался и одесско-еврейский юмор, так, про тупой нож говорилось, что таким ножом — только попа обрезать. Можно было и услышать, как к собакам обращаются по-древнегречески: «Эстин хопос!» Между прочим, в знак презрения к Софоклу, противопоставлявшемуся гениальному Эсхилу, первый из них именовался, сохраняя греческую форму имени, «шарманка СофоклЕс» (при этом с ударением на последнем слоге!). По-видимому, этим людям, как филологам, доставляла особое удовольствие вопиющая нерегулярность чередований (либо создание собственного идиолектного чередования), как в случае замены имени всеми любимого Пруста на *Прунь* или обыкновенной формы слова *мальчик* на *мальник* (вспомним *спички / спинеты*); возможно, под влиянием чередований типа Маша / Маня, по крайней мере, жившая в клетке белая ручная крыса послушила имя Крыня. Забавно, что подобный же переход аффрикаты в *n* произошел, когда после «разоблачения» и изгнания Льва Троцкого И. М. Тронский вынужден был видоизменить свою фамилию, ставшую одиозной (кстати, рассказывалась история о студентках-античниках, еще не привыкших к этой трансформации и громко обменивавшихся в трамвае впечатлениями «об интереснейших лекциях Троцкого»).

Своего рода шедевром прециозной модификации имен собственных стало именование моего тезки Михаила нелепейшей латинизированной, с русским притяжательным суффиксом (ср. выше — *Альтовичка*), формой *Майкловиус*, но образованной от *английского* варианта имени; к нему же иногда обращались, с нарочитым искажением английской фонетики, — *Майкель*, либо, италянизируя (и одновременно — французируя!) — *Мишелино*, либо, вульгаризируя — *МихрЯ*, и конечно же *Миня!* Звоня по телефону знакомой даме по имен *Эра*, к ней могли обратиться, обыгрывая имя врача, чье имя носит больница при Первом медицинском институте, — *Эрисман*, на что та отвечала: да, это он. Другие имена также италянизировались по случайному совпадению слов: переводчицу Нину Фарфель называли *Farfalla* ('бабочка'), Нину Берберову, обыгрывая имя кардинала

Барберини — *Берберини*, и даже Шуру — *Шурелла*. А в имени Раисы ударение переходило на первый слог и отсекалось окончание: «Божественная РАис!» Вообще, всевозможная деформация слов, по преимуществу макароническая, возводилась в некий принцип. Так, *кофе*, через ступень «кофий», превращалось в *котофей*, а уж если говорилось *кофе*, то пародировалось характерное просторечное произношение *кофэ*. Когда требовалось сказать «Сегодня холодно», говорилось: «Сегодня жуткий хлад и могилбоген», со славянизирующим неполногласием в слове *хлад* и последним словом, составленным из русского слова *могила* и немецкого *Regenbogen* — ‘радуга’, причем *могила* играла, конечно, со словом *хлад*. Не говорилось «ехать в Москву», но — «в Московию». Одно время к именам почему-то добавлялось слово *убогий*: «Пришел Петр убогий». «Прийти куда-либо напрасно» (например, в музей, когда он закрыт) обозначалось выражением «поцеловать ручку двери», комбинирующим «поцеловать ручку» и «ручка двери». Собственно мат избегался, но допускались гробианизмы, остраемые цитированием Аристофана, Плавта или Катутла, либо заменой, опять-таки, суффиксов, например, на латинские («под зад пинаре»), либо эллиптическими цитатами (например, говорилось: «Ах, у дуба», но без продолжения).

Любопытно, что столь распространенное в других кругах пародирование советской лексики — назойливого атрибута власти, которую все дружно ненавидели, здесь принято не было (зато всячески поносились порождаемые ею уродства). Единственные запомнившиеся мне обыгрываемые советизмы — это «шатания в партии» применительно к размолвке между друзьями и формула «от имени и по поручению», а членов партии величали, опять-таки, по-немецки — *Partei Genossen*. Советскую власть именовали, как и многие, Софьей Власьевной, а прилагательное «советский» заменяли на «совейский». Более специфично — партию величали «курией» (такой-то — «член курии», худший из возможных отзывов), а партсобрание, по первому стиху первого псалма — «советом нечестивых». Советский Союз называли «одной отдельно взятой страной», внешний мир — «загранзоной», а вместо «за границей» говорили «за бугром». Что же касается культурных аллюзий, — те черпались отовсюду. Вместо «туда» говорили, цитируя одновременно Гёте и Пастернака, «dAhin, dAhin», **но нарочно с ударением на первом слоге**, спрашивая же, например, куда кто-либо направляется, говорили уже «wOhin, wOhin». Вместо «созвонимся» предпочитали сказать, обыгрывая название клюевского сборника, — «устроим сосен перезвон», а вместо «признать ошибку» — «осознать свою роковую неправоту». Переосмысленное гамлетовское «Умереть, уснуть» обозначало высокое качество чего-либо, а гамлетовское же (опосредованное через Цветаеву) «как сорок тысяч братьев» употреблялось по всякому поводу, став своего рода присказкой. Я не мог объявить, что уезжаю в горы, не услышав в ответ гейневского *Auf die Berge will ich steigen* (это лишь немногие примеры). Когда что-то запутывалось, говорилось «все перепуталось, и сладко повторять...» (Мандельштам вообще был в чести — в то время как раз стали циркулировать «Воронежские тетради»).

Или — помню Гену Шмакова, щедро заправляющего приготовленное им блюдо майонезом, повторяя переиначенный верленовский стих: *De la mayonnaise avant toute chose* (последний слог слова *mayonnaise* — нараспев, с возможно более передним произношением гласного; или он же, невероятно растягивая последний гласный звук, докладывает: «Баба сделала *frisure*» (читай — побывала у парикмахера)...

Льщу себя надеждой, что эти краткие воспоминания о формах языкового выражения «маленького клана», душой которого была София Викторовна, представляют некоторый лингвосоциокультурный интерес; они могли бы привлечь внимание чувствительных к подобным феноменам художников — Мольера, Гоголя или Пруста.

Заканчивая эти заметки, я вспоминаю годы дружбы с «бабой Соней» — от первой встречи в Соснове, наших занятий и бесчисленных вечеров, проведенных на ее кухне, и до последних лет, когда за нею, больной, трогательно ухаживала Лиля, а та принимала меня, лежа в постели. Я снова слышу, как своим низким голосом она произносит названия греческих парадигм, о чем-то рассказывает, читает стихи или просто говорит — *Послушайте, Миня, что Вам говорит Ваша старая Баба...*

2. ИТАЛЬЯНОМАНИЯ

«СЛАЩЕ ПЕНЬЯ ИТАЛЬЯНСКОЙ РЕЧИ...» Из филологических мемуаров*

e più d'onore ancora assai mi fenno,
ch'e' sì mi fecer de la loro schiera.
Inferno, IV, 101—102

Сладким дурманом итальянской речи я был отравлен очень рано и на всю жизнь. Первые уроки итальянского преподавал мне в детстве мистер Клинк — мой английский учитель, лет двадцать проживший в Италии, где он держал английскую гимназию (накануне войны он вернулся в родную Ригу и прошел сталинские лагеря), с ним мы читали чудом сохранившегося у него с тех пор «Пиноккио», будущего Буратино. Другой импульс я получил от очень нравившейся мне подруги моей сестры (обе были старше меня на десять лет), студентки-итальянистки, ставшей впоследствии княгиней Гагариной (с ней мы дружили до ее недавней смерти). Тогда, увидев мой интерес к языку, она подарила мне учебник, дурацкие советские фразы которого казались мне небесной музыкой (учебника Добровольской тогда еще не существовало). Но больше мне нравились обозначения темпов в нотах разучиваемых фортепьянных пьес, потом в концертных программах — всевозможные *allegro ma non troppo* и *largo quasi sostenuto*, и я очень удивился, когда, лет семи, спросив одного композитора, с которым дружили мои родители, знает ли он итальянский язык, получил отрицательный ответ, после чего стал считать его *falso compositore* (каковым он, собственно, и был). Систематически же я начал заниматься итальянским, поступив в университет, когда в нашем кругу появился миланский стажер Фаусто Мальковатти, впоследствии профессор-славист Миланского университета, человек исключительно привлекательный — его красотой восхищалась сама Ахматова. Как водится, наши русско-итальянские занятия были

* «Слаще пенья итальянской речи...». Из филологических мемуаров, 2. Сб. памяти Ларисы Георгиевны Степановой. Институт лингвистических исследований РАН. СПб.: Нестор-История, 2011. С. 255—274.

взаимообразными: с ним мы читали русские стихи, а для наших итальянских студентов я избрал «Новую жизнь» Данте (своего рода припевом стала постоянная реплика бедного Фаусто — *è pochissimo usato* ([«сейчас это слово] почти не употребляется»). От Данте мы перешли к его любимому поэту — Леопарди, которого как раз в то время переводила Ахматова; у меня по сей день есть томик, который Фаусто мне подарил с надписью-цитатой: *Al passero solitario*. Много лет спустя я получил новый подарок, на этот раз от Эмилио Перуцци, ученого-индоевропеиста, подготовившего прекрасное критическое издание этого поэта, которое он, уникальный специалист по древним итальянским языкам, считал, почти стесняясь своего хобби, пустяком и безделкой. Были у него и другие странности: будучи профессором в Пизе, он одновременно занимал пост почетного консула Венесуэлы во Флоренции и, чуждый охватившей западные университеты (в особенности французские и итальянские) «детской болезни левизны», в советское время сочувствовал русским диссидентам.

В университете итальянским языком я занимался лишь эпизодически — помню прекрасный семинар С. Б. Эстулиной, посвященный Петrarке, а поступив в аспирантуру к В. М. Жирмунскому в Институте языкознания, я стал коллегой Ларисы Степановой, итальяниста, которая была, несомненно, одной из умнейших дам, которых я когда-либо встречал, и наше научное и дружеское общение продолжалось всю жизнь. Когда я стал преподавать в Страсбургском университете, остроумнейшая Лора подарила мне свою замечательную книгу «Итальянская лингвистическая мысль XIV—XVI веков» с надписью: «Страсбургским клятвам — от *parlar materно*». О «Страсбургских клятвах» говорилось немного выше, а объяснение второй части дедикации можно найти в конце этих заметок.

Возвращаясь к собственно итальянскому языку, не будет преувеличением сказать, что после ранних опытов, перечисленных выше, язык этот я учил по «Божественной комедии», золотой ключ к которой подобрал Мандельштам (не могу не отметить том недавно вышедшего издания с обширным комментарием к «Разговору о Данте» Ларисы Степановой и Г. А. Левинтона). Устным же языком я овладел во время многочисленных поездок в Италию, где однажды провел почти полгода, живя в Риме, откуда ездил в старинный город Аквила в горах Аbruццо, чтобы читать единственной студентке курс по истории русского футуризма — к моему удивлению, оказалось, что я могу читать его по-итальянски. Слушательнице моей «Дыр бул щыл» был не более понятен, чем слова Зинаиды Гиппиус, сказавшей, что «дыр бул щыл — это то, что случилось с Россией», — девушка по поводу очередных обсуждавшихся футуристических экстравагантностей только восклицала: *O, mamma mia!* (ситуация, имеющая отношение к известному письму Батюшкова к Гнедичу: «Что за Ы, что за Ш? что за Щ, ШИЙ, ЩИЙ, ПРИ, ТРЫ? О, варвары!.. Я сию минуту читал Ариоста... наслаждался музыкальными звуками авзонийского языка...» и т. д.). В Аквилу я ездил раз в неделю и проводил там два дня. По дороге мое внимание всякий раз привлекал указатель дороги на Тальякоццо, и однажды я

решил туда завернуть, чтобы посмотреть на поле боя, где сражался оплакиваемый Данте шестнадцатилетний Конрадин, последний из рода Гогенштауфенов, победенный гвельфскими войсками под командованием Карла I Анжуйского, узурпатора сицилийского престола (завладевшего также Провансом), а затем казненный. Поле боя мне обнаружить не удалось, зато я посетил грот Беатриче Ченчи, убийцы своего отца, якобы кровосмесителя, о чем, помимо Шелли и Стендаля, написал пьесу Альфред Нобель, не только не получивший за нее Нобелевской премии — тираж этой пьесы под названием «Немезида», сочтенной кощунственной, к счастью был уничтожен, возможно, с помощью им же изобретенного динамита.

К концу моих трудовых римских каникул я смог оценить слова Мурагова в «Образях Италии» — о разочаровании путешественника, который прибывает на римский вокзал, потом проезжает по грязным соседним улицам, но который, чем дальше он остается в Вечном городе, тем более понимает, что уехать отсюда невозможно. Как известно, «все дороги ведут в Рим», и слово *Termini*, название римского вокзала, буквально означает ‘конец (пути)’. Что же касается Аквилы, этот дивный, будто приснившийся город, с его огромными барочными зданиями из местного черного камня, был недавно почти полностью разрушен землетрясением.

Соблазн итальянского языка — не только в том, что это «язык Данте и Петрарки», что на нем написана «Комедия» и что он был высшим выражением и носителем ренессансного сознания, лежащего в основе новой европейской культуры. Прелесть его для филолога еще и в его наиболее органичной, по сравнению с другими романскими языками, связи с латынью. Если в римских провинциях латынь накладывалась на местные языки-субстраты (мощные латинские гены побеждали, однако нередко порождая причудливые гибриды), то, несколько упрощая, можно все же говорить, что итальянский язык развился из самой латыни — пусть варваризированной, пусть кухонной, но все же латыни. Множество слов, как *casa*, *canto*, *pane(m)*, *presto*, *mare* — вообще перешло в итальянский без изменения, а искусственно возвращаемые ему латинизмы с ним сливаются — и на том, и на другом языке одинаково прозвучит, скажем, термин *clarissima fama* (мотивировка принятия профессора, например Б. А. Успенского, на службу в университет вне конкурса, исходя только из его научных заслуг).

Но я хотел бы закончить эти заметки одним нетривиальным опытом общения с Данте. В 1983 г., под занавес советской власти, я был арестован по политическому обвинению и попал в следственный изолятор КГБ, проще говоря — в старую окружную тюрьму, скрывающуюся за зданием Большого дома на Литейном. О том, что в изоляторе отменная библиотека, я уже слышал не от одного из побывавших там друзей. Потребовав как-то раз какое-нибудь итальянское издание Данте, я получил издание Камерини начала века, где десяток стихов справа и снизу обступает на каждой странице напечатанный мелким шрифтом комментарий. Я понял, что мне предоставляется бесценная возможность наконец прочитать «Божественную комедию» в подлиннике — целиком, подряд, и что если я не сделаю этого теперь,

то, вероятно, уже не сделаю никогда. Читая в день по одной песни, штудировав подробнейший комментарий и заглядывая в оказавшийся там же изумительно точный и фантастически прекрасный перевод Лозинского, я закончил чтение «Комедии» ровно через сто дней. Стоит ли говорить, до какой степени соответствовали тюремной обстановке сцены «Ада» (я даже развлекался тем, что из диалогов бесов в XXI песни составлял сценки, соответствующие моим допросам) и каким бальзамом оказывалось возвращение неба, света и воздуха для обоих спутников, покинувших ад, чтобы перейти в Чистилище. Маргиналий на книгах я делать не мог — на каждой стоял старый фиолетовый штамп, текст которого гласил, что любые пометки «повлекут лишение пользования библиотекой» (правило это мотивировано параноической боязнью «утечки и передачи информации»). Кое-какие заметки для себя я делал, но при обыске камеры все записи регулярно конфисковывались. Их можно было бы частично восстановить, лишь заново полностью перечитав «Комедию», что я все же надеюсь когда-нибудь сделать.

Упомяну лишь единственное наблюдение того времени (кстати, гармонирующее с обстоятельствами, при которых оно было сделано), и если моя догадка верна, то окажется, что комментаторы семьсот лет проходили мимо смысла одного из самых известных пассажей «Комедии». Речь идет о все той же только что упомянутой надписи на вратах ада (*Inf.* III, 1—9), которая заканчивается приведенным стихом, призывающим входящих оставить всякую надежду, вернее, о следующей за этим терцине (10—12):

Queste parole di colore oscuro	Я, прочитав над входом, в вышине,
vid' ò scritte al sommo d'una porta;	Такие знаки сумрачного цвета,
per ch'io: «Maestro, il senso lor m'è duro».	Сказал: «Учитель, смысл их страшен мне»
	(Пер. Лозинского)

Со времен первых комментаторов «Комедии» XIV в. и по сей день слова *parole di colore oscuro*, к которым неуклюже притягивается слово *scritte* (относящиеся, безусловно, к месту, где они помещаются — к вершине врат), интерпретируются буквально — как «надпись *темного цвета*» и даже как «слова, написанные *темной краской*» (что отражено и у Лозинского — «знаки *сумрачного цвета*»), а слово *duro* в выражении *il senso lor m'è duro*, наоборот, понималось и понимается в значении переносном (у Лозинского — «смысл их *страшен* мне»). Что касается первого из этих двух взаимосвязанных выражений, то попытки истолковать *di colore oscuro* применительно к значению слов, а не *цвету* букв надписи, существовали (напр., у Антонио Пальяро, а сегодня весь стих *Queste parole di colore oscuro* даже служит названием итальянского сайта, на котором объясняются математические теоремы), но комментаторами систематически игнорируются по сей день.

Я, однако, убежден, что выражение *parole di colore oscuro* восходит к латинским поэтикам XI—XIII вв., в которых термин *colores rhetorici* употреблялся в значении фигур украшения поэтической речи. Этим термином названы трактаты Онульфа из Шпайера (*Onulfus Spirensis, Rhetorici Colores*, 1050) и другой, приписываемый

Джофре из Винсауфа (Galfredus de Vino Salvo, *Summa de Coloribus Rhetoricis*), автору ставшего исключительно популярным в XIII в. трактата *Poetria nova*, 1210, где о нем также идет речь; понятие это развивал в XII в. Матгье Вендомский (Matthaeus Vindocinensis, *Ars Versificatoria*) — Данте все эти поэтики были хорошо известны. Полагаю, что понятие *colores rhetorici*, имплицитированное в *parole di colore oscuro*, окрашено также значением второго члена сопряженной с этим понятием дихотомии *ornatus facilis — ornatus difficilis* (букв. ‘трудное украшение’), тоже разрабатывавшегося в этих и других, современных им поэтиках. Наконец, *parole di colore oscuro* перекликается с другим прекрасно известным Данте термином провансальской поэтики — *trobar clus* (букв. ‘закрытая поэзия’) с его синонимами *cobertz* (см. ниже), *serratz* (‘замкнутая’), *escur* (‘темная’), — этот последний термин соответствует дантовскому *oscuro*: у трубадура Пейре Овернского встречается выражение *ditz escurs* (‘темные речи’), у одного из главных представителей темного стиля Раймбаута Оранского — *brun... motz* (‘темные слова’), а в одной из песен сочинявшего на провансальском языке итальянского трубадура середины XIII в. Ланфранко Чигала дважды находим сочетание *escurs motz* (те же ‘темные слова’). Добавим, что Данте упоминает восемь трубадуров в своем трактате «*De vulgari eloquentia*» (в котором также нашли отражение теории упомянутых латинских поэтик), а с троими у него происходят встречи на страницах Комедии. При этом, встречая в Чистилище трубадура Арнаута Даниэля, мастера темно-изысканного стиля, у которого Данте заимствовал поэтическую форму секстины и которому он вкладывает в уста шесть сочиненных им самим стихов на провансальском языке (*Purg.* XXVI, 140—147), он заставляет Гвидо Гвиницелли указать на Арнаута как на *miglior fabbro del parlar materno* (‘лучшего, <чем он сам,> кузнеца родного языка’ — *Purg.* XXVI, 117; эти слова использованы Элиотом в посвящении поэмы «*The Waste Land*» Эзре Паунду. У самого же Данте частичная анаграмма в соседних словах *parole — colore*, игра значениями слова *color(e)*, мимо которой прошли комментаторы, полисемия слова *duro* — всё это тоже не что иное, чем *colores rhetorici* в регистре *ornatus difficilis*.

Таким образом, выражение *parole di colore oscuro* не просто обозначает ‘темный’, т. е. непонятный, для Данте *смысл* надписи, но и уходит корнями в терминологию средневековой поэтики. То, что речь идет о *значении* надписи, а не о *цвете* букв, подтверждается следующими непосредственно за этим словами «*Maestro, il senso lor m'è duro*» (ст. 12), с вербализованным *senso* — ‘смысл’, который, вопреки традиционному пониманию, не «страшен» для поэта, а «*труден*», «*непроницаем*», букв. — ‘тверд [для проникновения в него, для «разгрызания»]’, но такое толкование, предложенное еще Боккаччо, тоже традиционно отвергается. Вергилий же, *come persona accorta* («будучи *проницательным*», «*сведущим*», у Лозинского — «*прозорливым*», ст. 13), начиная со следующего стиха *объясняет* это *значение* надписи.

Чего же *не понимает* в надписи герой-автор Комедии и что *проясняет* ему в ней Вергилий (ст. 13—18)? «*Трудность*», «*темнота слов*» надписи заключаются не столько в поэтическом выражении, сколько в философско-теологической проблеме, о которой мы можем сказать лишь кратко. В надписи (в этом согласны все

комментаторы) изложена концепция сотворения мира, в том числе ада с его врагами, пропускающими лишь в одну сторону, — Божественной Троицей, и смятенному уму поэта, «утратившего верный путь» (*Inf.* I, 1), трудно понять, как *Primo amore* Святого Духа (ст. 6 надписи) сочетается с безнадежностью вечного осуждения грешников. Вергилий, объясняющий это кажущееся противоречие, одновременно и предостерегает от богохульного сомнения и недоверия (*sospetto, viltà*, ст. 14—15), и это противоречие устраняет: ад — это обитель душ, утративших *il ben de l'intelletto* («свет разума» у Лозинского, ст. 18) — **восходящее к Аристотелю** христианизированное понятие высшего блага Божественной истины, воплощенной во втором лице Троицы (*la Somma Sapienza*, ст. 6 надписи), от которого эти души себя отсекли и которому они больше не принадлежат, и потому осуждены находиться «во тьме кромешной» (т. е. внешней по отношению к этому благу).

Еще одно подтверждение этой гипотезы — в следующей песни. Миновав врага, переправившись через Ахерон и войдя в Лимб (внешний круг ада), где пребывают великие души, жившие до Христа, Данте осторожно задает Вергилию вопрос, по смыслу ставящий под сомнение радикальное значение надвратной надписи, а именно — смог ли кто-либо когда-либо отсюда выйти и достичь блаженства, т. е. рая? Вергилий — *che 'ntese il mio parlar coperto* (IV, 51, *поняв значенье речи сокровенной* — Лозинский) — объясняет, что Христос, сойдя во ад, вывел отсюда души праотцев и многих праведников, уточнив (для устранения противоречия с надписью!), что «других спасенных не было до них» (ст. 62—63). Здесь, опять-таки, можно видеть связь дантова *parlar coperto* с той же терминологией трубадуров. О «прояснении» (*fatz ben esclairatz*) и «понимании» (*qu'entendatz*) «сокровенных» (*букв.* ‘закрытых’) и «замкнутых» слов (*motz cobertz, ni serratz*) говорит поминаемый далее в «Чистилище» трубадур Гираут де Борнель, с помощью «закрытых» слов выражает свою любовь Пейроль (*ab motz cubertz l'en vau parlan*).

Так терминология средневековой латинской поэтики и поэтической практики трубадуров, не теряя своей изначальной ориентации на поэзию (не забудем, что надпись и ее обсуждение, как и сама «Комедия», существуют в форме поэтической), прилагается под пером Данте, великого «синтезатора» наследия мировой культуры, и к сфере этики, и к сфере философско-богословской.

А тюремная библиотека, собранная главным образом в эпоху террора, когда людей в спешке арестовывали вместе с их книгами, в эпоху перестройки была со всеми ее раритетами передана в Библиотеку Академии наук (БАН), где они экспонировались на специальной выставке, и как приятно было снова увидеть и издание Камерини, и других старых друзей на свободе: мы считали эти тома «пожизненно заключенными», а они оказались «беглецами», что объясняет название посвященных им заметок, где коротко упоминается и дантовский эпизод.

3. ВОКРУГ НИКОЛАЯ ХАРДЖИЕВА

Мне хотелось завершить эту книгу воспоминаниями об очень дорогом для меня человеке и, конечно, учителе — Николае Ивановиче Харджиеве, поразительном знатоке русской поэтической и мировой художественной культуры двадцатого века, среди прочего, замечательном текстологе и невероятно интересном собеседнике.

ПАМЯТИ НИКОЛАЯ ИВАНОВИЧА ХАРДЖИЕВА*

Русская культура полна персонажей-мифов. Несмотря на все усилия Сталина уничтожить старую русскую интеллигенцию, в послевоенные годы в Москве и в Санкт-Петербурге (тогда Ленинграде), где проходила моя юность, оставалось еще немало чудом уцелевших великих людей, как поэты Анна Ахматова и Борис Пастернак, или композитор Дмитрий Шостакович. В истории русского художественного авангарда таким человеком-мифом стал Николай Иванович Харджиев, посвятивший свою жизнь его изучению в те годы, когда это искусство считалось «антинародным». Ореол этого искусства, наложившись на уникальную личность Харджиева, способствовал созданию его необыкновенного образа. В перспективе этот человек, беседовавший с Матюшиным и Малевичем, с Татлиным и Филоновым, предстает в окружении таких же людей-мифов. Он был связан теплыми отношениями с «отцами-основателями» русского футуризма. Один из них, Алексей Кручёных, прожил долгую жизнь в Москве (строфы, которые Харджиев ему посвящал на протяжении десятилетий, составили поэму «Кручёныхиада»); другой — Давид Бурлюк, приехавший в годы оттепели из эмиграции написал в Москве два его портрета (голова, растущая из песка на морском берегу; его портреты писали

* 'An Absolute Ear for Poetry,' a Sharp Eye for Artistic Vision // The Russian Avant-garde. The Khardzhiev collection at the Stedelijk Museum Amsterdam / Ed. by G. Imanse et al. Rotterdam: nai010 uitgevers Publishers, 2013. P. 17—26 (на англ. языке).

также К. Рождественский¹, ученик Малевича, и Д. Штеренберг²; портреты работы Татлина и Филонова не сохранились). Как уникального знатока русского футуризма Харджиева знали и ценили Роман Якобсон, Малевич и Матюшин, написавшие по его просьбе воспоминания о своей юности, и Даниил Хармс, основатель ОБЭРИУ — последней группы в истории русского авангарда (его пьеса «Елизавета Бам», предвосхищающая «Процесс» Кафки и «Приглашение на казнь» Набокова, была поставлена в 1990 г. в Амстердаме с учетом собственноручных режиссерских пометок Хармса в сценическом экземпляре пьесы, который тот за полвека до этого подарил Харджиеву). Осип Мандельштам, имевший смелость написать в 1933 г. стихи против Сталина и уничтоженный за это тираном, считал, что Харджиев наделен абсолютным поэтическим слухом. В 1970 г., в эпоху оттепели, Харджиев подготовил и издал первое в России посмертное издание Мандельштама, с которым при его жизни был связан дружбой, скрепленной тяжелейшими испытаниями. Помимо всех необходимых инструментов филологического анализа (ими сам Харджиев владел в совершенстве), важнейшим он считал именно «ухо»; к этому можно было бы добавить, что в не меньшей степени он был одарен художественным зрением. «Главным» для него поэтом был один-единственный — поэт-футурист Велимир Хлебников, которым Харджиев занимался всю жизнь, но смог выпустить всего одно, правда, важнейшее его издание в 1940 г., когда власти, пресыщенные кровью и озабоченные готовящейся войной, на короткое время ослабили цензуру. А главным художником для него был Казимир Малевич, чье наследие он знал, как никто. Оба эти искусства Харджиев считал тесно связанными: обширная вступительная глава к вышедшей в 1976 г. в Стокгольме книге «К истории русского авангарда» носит название «Поэзия и живопись»: по мысли Харджиева, истоки русского поэтического авангарда надо искать в изобразительном искусстве³. «В современном искусстве поэзия и живопись — неразлучная пара, бегут как лошади — “ноздря в ноздю”», — писал он в одном из писем Елизавете Мнацакановой, поэту и художнику-авангардисту, эмигрировавшей из России и живущей в Вене (одной из немногих, кого в послевоенном поколении признавал и ценил Харджиев)⁴.

Харджиев принадлежал к числу людей, чья культурная роль не сводится к сумме написанных страниц, хотя и написал он немало. Трудно даже сказать,

¹ Оба портрета работы К. Рождественского, один из которых находится в Ludwig Museum в Кельне, воспроизведены в издании: *A Legacy regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*. Bad Breisig: Palace Editions, 2002. P. 38, 41.

² Опубликован в каталоге аукционного дома «Кабинетъ», 16 (50), Москва, 22 октября 2012. Ср. www.kabinet-auktion.com/auction/art16/55/

³ Харджиев Н. К истории русского авангарда. *The Russian avant-garde / Послесл. Р. Якобсона*. Stockholm: Нулаеа Prints, 1976. Ср. его же: Маяковский и живопись. М.: Художественная литература, 1940.

⁴ Елизавета Мнацаканова — Николай Харджиев. Причастность к силе букв // НЛЮ. 2006. № 79. С. 248—266. То же: <http://magazines.russ.ru/nlo/2006/79/mn38.html>

что из сделанного им важнее: осуществленные ли издания (кроме упомянутых Мандельштама и Хлебникова — первый, наиболее интересный том полного Собрания сочинений Маяковского-футуриста, или книги — сборники «Поэтическая культура Маяковского»⁵ и вышеупомянутый стокгольмский том, включающий также воспоминания Малевича и Матюшина; или же множество коротких, блестящих, сверхнасыщенных статей-заметок на темы поэзии и искусства, целиком еще не собранных в книжном издании⁶, а в молодости он еще написал несколько повестей и книгу о высоко им ценимом русском художнике Павле Федотове, не так давно переизданную в Италии). Но два труда, которых никто уже никогда не сможет создать, как их создал бы он, остались неосуществленными: это полное издание Хлебникова и фундаментальная история русского авангарда, которую Харджиев задумал в середине тридцатых годов (собственно говоря, перечисленные труды можно считать ее главами); именно ради нее он и собирал свой знаменитый архив. Помимо причин общего порядка (большая часть жизни Николая Ивановича проходила, по его слову, в «драконовские годы», когда авангардом, да и то революции, мог быть только рабочий класс), тому препятствовали и некоторые другие обстоятельства. За тридцать лет ничем не омраченной дружбы у меня было множество случаев убедиться в том, что написанное Николаем Ивановичем, пользуясь малооригинальным сравнением, так относится к его знаниям, как верхушка айсберга к его подводной части. Я, однако, убежден, что целые культурные пласты Харджиев формировал своим живым присутствием в роли блистательного собеседника, а собеседником он был, несомненно, одним из самых интересных, каких мне приходилось встречать в жизни — я мог бы его сравнить с сэром Исайей Берлином, дирижером Геннадием Рождественским или с блестящим филологом Омри Роненом. Его феноменальная осведомленность, помноженная на не меньшую чуткость к поэтическому слову и восприимчивость к искусству, каждую с ним беседу превращали в событие, а «левизна» материала, которым он занимался всю свою жизнь, накладывала восхитительный отпечаток на его язык и манеру выражения.

В середине шестидесятых годов я ездил в ссылку к Иосифу Бродскому, которого «оттепельная» Советская власть отправила в затерянный колхоз в Архангельской области. Анна Ахматова, старинный друг Харджиева, попросила передать в подарок ссылке поэту том «Неизданного Хлебникова», выпущенного Харджиевым

⁵ Тренин В., Харджиев Н. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970. Существует французский перевод: *Hardzhiev N., Trenine V. La culture poétique de Maïakovski*. Lausanne: L'Age d'Homme, 1982.

⁶ Ряд из них включен в издания: *Харджиев Н. И.* От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме. М.: Гилея, 2006; *Харджиев Н. И.* Статьи об авангарде: В 2 т. М.: Palace Editions, 1997. Частично — в английском переводе в кн.: *A Legacy regained: Nikolai Khardzhiev and the Russian Avant-Garde*.

в 1940 г.⁷ А скоро я уже беседовал с составителем этой книги: незадолго до того мною был обнаружен в Петербурге (тогда — Ленинграде) чудом сохранившийся архив ОБЭРИУ, постфутуристического движения 20—30-х гг., считавшийся исчезнувшим вместе с двумя его репрессированными главными участниками — Введенским и Хармсом, чьи сочинения я начал готовить к изданию по материалам этого архива. Зная, что Харджиев был связан добрыми отношениями с ними обоими, я посетил его в Москве, и это положило начало нашей дружбе. Приезжая из Петербурга в Москву, я старался видеться с ним как можно чаще, и нередко под полночь, отправляясь прямо от него на вокзал, бежал, опаздывая, к метро по совершенно пустой улице Пречистенке. Когда давно угрожавший ремонт ветшающей квартиры стал неминуем, Николай Иванович предпочел обменять ее на другую, неподалеку от Новодевичьего монастыря, где он воссоединился со своей старинной спутницей Л. В. Чагой. В семидесятые годы Харджиев несколько раз гостил у меня в Петербурге, и мы вместе ходили на выставку его любимейшего Ларионова, потом — в запасники под крышей Русского музея, где хранилась часть коллекции русского авангарда, спрятанная от посетителей, но где Харджиева неофициально принимали как главного эксперта; несколько беспредметных картин после его визита пришлось перевешивать — оказалось, они висели «вниз головой»... Впоследствии я опубликовал письма, которые писал мне Харджиев, и обширный очерк, включающий мои воспоминания о нем и записи некоторых наших разговоров, преимущественно об искусстве⁸. Особым удовольствием всегда для меня было смотреть вместе с Харджиевым альбомы художников и каталоги выставок, которые я в более поздние годы привозил из-за границы, а он беспощадно комментировал: «ничего не понимают!» — «чудовишно!» — «стилизаторша кубизма...» — «этот как сюда попал?..» «а вот это гениально!». А когда в 1987 г. я вернулся из лагеря, где пробыл четыре года как политический заключенный, Николай Иванович сделал мне царский подарок, вручив небольшое, но изысканное собрание европейских гравюр.

Спустя несколько лет, во время конференции, посвященной русскому авангарду, мы с несколькими коллегами, воодушевленные новой, пришедшей с перестройкой свободой, задумали издать сборник к предстоящему восьмидесятилетию Харджиева. Сборник мы вместе с академиком Дмитрием Сарабьяновым составили, однако издательство, для которого он готовился, прекратило свое существование, и пока мы искали новое, Харджиев умер. Выпущенный уже *in memoriam* 845-страничный том получился довольно внушительным: он включает статьи, воспоминания и стихи 85 авторов, вслед за упомянутой идеей Харджиева о неразрывной

⁷ Хлебников В. Неизданные произведения. Поэмы и стихи / Ред. и коммент. Н. Харджиева; Проза / Ред. и коммент. Т. Грица; пер. и фронт. В. Татлина. М., 1940.

⁸ Мейлах М. «Утехи младших школяров...». Семнадцать писем Н. И. Харджиева // Тяньяновский сборник. Вып. 11. М.: ОГИ, 2002. С. 533—546; Мейлах М. Вокруг Харджиева // Эвтерпа, ты? Т. II. М.: НЛЮ, 2011. С. 663—703.

связи обоих искусств, и, конечно, исходя из его содержания, мы его озаглавили «Поэзия и живопись»⁹.

Из того немногого, что Харджиев рассказывал о своем прошлом, я знаю, что он происходил из интеллигентной обрусевшей семьи с экзотическими корнями: отец был армянином родом из Греции, гречанка-мать — родом из Смирны (в письме к Елизавете Мнацакановой Харджиев заметил: «все лучшее я унаследовал от матери, а все худшее — от отца»). Родился он в 1903 г. в маленьком городке Каховка на юге России, которому после революции и последовавшей за ней гражданской войны суждено было стать ареной жестоких сражений между Белой и Красной армиями. Городок этот расположен неподалеку от Аскания-Нова — имения барона Фальц-Фейна, где посреди голых южных степей создан был удивительный парк и разводились редкие животные, в том числе лошади Пржевальского; управляющим этим имением служил отец Харджиева. В Аскания-Нова прошло раннее детство Харджиева, о котором он сохранил светлые воспоминания. По совпадению, совсем неподалеку располагалось имение графа Мордвинова Чернянка, которой управлял отец Давида Бурлюка, — друг друга не зная оба отца не могли. В 1908—1910 гг. там, в Чернянке, зарождался русский кубофутуризм — у Давида гостили Хлебников, Ларионов и Гончарова, Татлин, Лентулов, Маяковский и другие представители будущего движения, для которого первоначально было избрано античное название тех мест — *Nyctaea*: так Геродот именует южное Приднепровье, где побывал Геракл и где обитали скифы...¹⁰ По-видимому, именно благодаря этому соседству Харджиев еще в детстве получил импульс, определивший всю его будущую жизнь. Он вспоминает поэму Кручёных «Пустынники», которую весной 1913 г. подарил ему, «подростку, не достигшему десятилетнего возраста, знакомец Кручёных, художник-модернист... книжкой, к удивлению художника, я был очарован — не загадочным для меня текстом поэмы, а фантастическими иллюстрациями Наталии Гончаровой»¹¹. В соседней Каховке, где, благодаря Бурлюку, в том же 1913 г. выходит сборник футуристов «Дохлая луна» (другие выходили в близлежащем губернском городе Херсоне), Харджиев окончил гимназию, а в 1925 г. — юридический факультет в Одессе, космополитическом портовом городе на Черном море, откуда происходят многие русские поэты, писатели

⁹ Поэзия и живопись. Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Б. Мейлаха, Д. В. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. Сравнительно недавно в Одессе вышел еще один монументальный том, в значительной части посвященный Н. И. Харджиеву. Возвращение авангарда. Материалы Международной науч. конф. (1—4 июля 2004, Одесса) / Сост.: А. Е. Парнис, А. Л. Яворская; ред. кол.: Т. И. Липтуга (отв. ред.), А. Е. Парнис (науч. ред.) и др. Одесса: Изд. центр Deluxe, 2012.

¹⁰ См.: Бенедикт Лифшиц. Полутороглазый стрелец. Л., 1933.

¹¹ Харджиев Н. Живой Кручёных // L'avanguardia letteraria russa = Русский литературный авангард. Documenti e ricerche. A cura di Marzio Marzaduri, Daniela Rizzi, Mikhail Evzlin. Trento, 1990. P. 147—148.

и филологи (филологического факультета, как он сам пояснял, в послереволюционной Одессе не было). Однако со времен юности его больше всего интересовали литература и поэзия, а как журналист он начал печататься с восемнадцати лет.

В 1928 г. Харджиев переезжает в Москву и очень быстро входит в круг литературной и художественной элиты обеих столиц (подлинной, а не советской). Его берет под свое крыло Виктор Шкловский, один из основателей ОПОЯЗА — Общества поэтического языка, основанного в 1916 г. и изначально ориентированного на изучение поэтики футуризма. С этого времени на основе общения с художниками и поэтами образуется бесценный архив Харджиева, представляющий собой собрание документов русского авангарда, альтернативное по отношению к государственным хранилищам. Многие из этих художников, в силу несовместимости их искусства с канонами «социалистического реализма» — навязанной властью доктриной «советского искусства» — подвергались репрессиям или умирали в нищете. Совершенно очевидно, что Харджиев любовно сохранял документы, рисунки и картины, которые по большей части не нашли бы места ни в музеях, ни в государственных архивах, и скорее всего пропали бы. Добавлю к этому, что свой уникальный архив Харджиев хранил, подвергая себя опасности, — самый факт хранения материалов художников зачастую объявленных «врагами народа» и погибших в лагерях, мог превратить в такого же врага и самого Харджиева — отсюда его известная скрытность. Но как только с наступлением хрущевской оттепели идеологическое давление несколько уменьшилось (оно не исчезало до самого конца Советской власти), Харджиев стал устраивать в дружественном музее Маяковского в Гендриковом переулке, впоследствии закрытом за вольнолюбие, однодневные выставки, на которые стекалась «вся Москва», — слишком короткие, чтобы тупые и невежественные чиновники из Министерства культуры успели их заметить и «прикрыть». За первой выставкой Эль Лисицкого в 1960 г. последовали выставки Казимира Малевича, Владимира Татлина, Михаила Матюшина, Павла Филонова, Елены Гуро, Бориса Эндера, Василия Чекрыгина, Михаила Ларионова, Натальи Гончаровой, наконец, юбилейная выставка Велимира Хлебникова. К Филонову, впрочем, Харджиев относился сдержанно, считая его замечательным рисовальщиком, но живопись его он находил чересчур экспрессионистичной — к экспрессионизму, в особенности немецкому, он относился резко отрицательно. По сходной причине он недолго любил Экстер, которую считал слишком декоративной (еще одним качеством, для Харджиева абсолютно неприемлемым, было стилизаторство). Из других женщин-художниц, прозванных впоследствии «амазонками авангарда», он выделял Гончарову и Розанову. Кандинского он считал чисто немецким художником, идущим от фовизма. Подлинную ненависть вызывал у него Родченко, его он считал варваром и эпигоном с раздутой репутацией. «Необъективно? — «Но истина всегда абсолютно субъективна».

Стены квартиры Николая Ивановича были увешаны картинами Матюшина, Розановой, рисунками Чекрыгина и его любимейшего Ларионова, а над дверью висел «Красный квадрат» Малевича, но и это была «верхушка айсберга». В начале

знакомства о величине его собрания можно было только догадываться по тому, что «выставленные» вещи время от времени менялись. Но постепенно он начал знакомить меня с собранием — кстати, к племени «коллекционеров» он себя ни в коем случае не относил, считая, что картины и рисунки, которые ему дарили почти во всех случаях сами художники, нужны ему для исследований. Важнейшей части собрания, включающей четыре полотна Малевича, он лишился в середине семидесятых годов в процессе истории, которую потом называл «кражей века»: парадоксальным образом, недоверчивый Харджиев, скрывая это от старых друзей, на все ради него готовых, доверялся людям совершенно посторонним, которые его обкрадывали. С того времени, когда русский авангард стал приобретать огромную коммерческую ценность (до этого он ничего не стоил), Харджиев дважды становился жертвой аферистов. В середине семидесятых годов, стены его квартиры вдруг опустели, а год спустя Харджиев слег в постель с тяжелой сердечной болезнью. Лишь позже он мне рассказал, что по рекомендации Романа Якобсона и Лили Брик, возлюбленной Маяковского, к нему проник шведский славист Бенгт Янгфельдт, который предложил вывезти на Запад принадлежащие Харджиеву четыре картины Малевича. Затем славист должен был пригласить самого Харджиева за границу, где тот жил бы на средства от продажи холстов до конца своих дней, завершая исследования по русскому авангарду — предполагалось, что на те же средства будут издаваться материалы из его неисчерпаемого архива, его собственные труды и работы его немногих единомышленников. Однако, вывезя четыре холста, перевозчик исчез, а одна из картин, «Черный крест», вскоре была им продана в Центр Помпиду (две других он продал впоследствии в Beyerler Foundation в Базеле и одному шведскому миллиардеру, а четвертая нашла пристанище в **Stockholm Moderna Museet**). Встретивший молчанием слависта, Харджиев передал ему через знакомых письмо, в котором требовал вернуть холсты, а также сумму, вырученную за проданную картину (письмо это несколько раз публиковалось¹²), но единственным ответом было: «No comments». Впоследствии, когда в газетах появились десятки статей о кражах у Харджиева (в Голландии об этом опубликована целая книга¹³), его обидчик постоянно менял версии: сначала отрицал, что вообще брал картины, потом настаивал, что Харджиев ему их отдал для передачи в музей, наконец, остановился на бредовом утверждении, что Николай Иванович их ему подарил, и на них распространяется его «священное право собственности». («Когда вам в последний раз дарили Рембрандта?» — так была озаглавлена одна из газетных статей¹⁴; в целом же все это напоминает знаменитый ответ Хрущева во время Карибского кризиса, когда тот был уличен в посылке ракет на Кубу: «во-первых, мы их не посылали, во-вторых, уже забрали обратно».) «Идеальный» же характер преступления (то есть гарантия

¹² *Rottenberg Hella*. Meesters, marodeurs. De lotgevallen van de collectie-Chardzjiev. Amsterdam: Jan Mets, 1999. P. 219.

¹³ См. предыдущ. примеч.

¹⁴ *Staffan Skott*. När fick du en Rembrandt sist? // Dagens Nyheter, 07.03.03.

безнаказанности) состоял в том, что Харджиев не мог, разумеется, и помыслить о том, чтобы преследовать вора: советские власти немедленно обвинили бы его самого в контрабанде. А потом прошел и срок давности...¹⁵ Могу лишь добавить, что когда мы вместе с Харджиевым посетили Романа Якобсона во время его приезда в Москву, тот при мне объявил, что разорвал со славистом отношения и запретил ему печатать их ранее записанные диалоги. Дождавшись смерти Якобсона, славист не только выпустил двумя изданиями эти беседы, но и напечатал, как ни в чем не бывало, некролог.

Но на этом злключения Харджиева не кончились. В начале девяностых годов возник очередной план переезда на Запад, на этот раз — в Амстердам. Приблизительно за год до отъезда, состоявшегося осенью 1993 г., Харджиев, к нашему общему несчастью, был лишен общения со старыми друзьями, которых его жена Л. В. Чага, перестала к нему допускать. Если половина архива и оставшиеся у Харджиева шесть картин Малевича были вывезены надежным образом (за две из них ему, согласно уговору, было уплачено достаточно, чтобы приобрести дом и обеспечить жизнь пожилых супругов в Амстердаме), то перевоз другой части архива был поручен случайному человеку. Тот прибыл в московский аэропорт с чемоданами, из которых таможенники стали вытряхивать рукописи Хлебникова и автографы Маяковского. Объяснения туриста, что это его родственники, приняты во внимание не были, и содержание чемоданов было немедленно захвачено алчными ревнителями национализации частных писем, рукописей и рисунков, в драконовские годы спасенных Харджиевым от заведомого уничтожения.

Все бумаги были конфискованы, затем переданы в государственный архив в Москве. Здесь остались, в частности, переписка Казимира Малевича и письма Эль Лисицкого к жене Софии Кюпперс, архивы Михаила Матюшина и его жены Елены Гуро, часть бумаг Михаила Врубеля, включающая историю его душевной болезни, составленную врачом Иваном Ермаковым, и главное — множество рукописей Хлебникова.

В следующий раз мы встретились с Николаем Ивановичем лишь спустя два года, в июне 95-го, когда я смог навестить его в Амстердаме. Впервые за десятилетия, что я его знал, изменился облик, в котором, может быть благодаря седой бороде, проступили восточные черты патриарха; сам же он не изменился ничуть, и если поначалу и казался подавленным и заторможенным, то очень скоро разговор принял все тот же восхитительный накал, глубину, остроту...

¹⁵ *Rottenberg H.* Meesters, marodeurs. С. 97—103; см. рецензию на эту книгу и сводку событий: *Hohmeyer J.* Verschwörung beim Notar // *Der Spiegel*, 34, August 1999. См. также: *Koldehoff S.* The Mysterious Malevich Donation. New questions arise over the ownership of paintings smuggled from Russia during the Cold War // *ARTnews*, March 2005; *Мейлах М.* Кража века, или идеальное преступление: Харджиев против Янгфельдта // *OpenSpace.ru* — *Colta.ru*, апрель, 12, 2012, os.colta.ru/literature/events/details/35867.

А в ноябре Л. В. Чага, выражаясь юридическим языком, «при невыясненных обстоятельствах» упала у себя в доме с крутой голландской лестницы и разбилась. До этого, продолжая ссориться с преданными Харджиеву старыми друзьями (да и новых среди русских в Амстердаме образовалось не так уж мало), она успела окружить себя более чем сомнительными персонами, в чьей безраздельной власти Николай Иванович оказался после смерти жены. После ее смерти он окончательно слег, им манипулировали уже без всякого стеснения, заставляя подписывать любые бумаги. В течение всей зимы 1996 г. мне лгали, что Харджиев находится в невменяемом состоянии и никого не хочет видеть. Наконец, в первых числах апреля я не выдержал и приехал в Амстердам без предупреждения. Приезд привел новое окружение Харджиева в состояние шока, но они все же не решились не допустить меня к нему, хотя в течение двух дней, что я там провел, посещения были строго дозированы и проходили под их контролем. Отзывы, которые сам Николай Иванович, видимо напичканный транквилизаторами, тем не менее давал своим благодетелям, были вполне харджиевские: «чужие люди... и чем больше стараются понравиться, тем они неприятнее»... Есть трагическая ирония в том, что русская мафия, которой супруги так боялись в Москве, настигла их в благополучном и спокойном Амстердаме, где место российского произвола заняла поразительная способность адвокатов манипулировать законом. После смерти жены, вероятно насильственной, Харджиев попал в полную зависимость от авантюристов, своекорыстно распоряжавшихся его коллекциями, имуществом и даже жизнью¹⁶. Спустя еще два месяца Харджиева не стало. На поспешно организованной кремации не присутствовал никто из старых друзей, узнавших о его кончине, лишь когда все было кончено.

Что касается бесценного архива Харджиева, судьба его, после всех перипетий, неожиданно оказалась благополучной. Хотя Харджиев чрезвычайно тяжело пережил утрату московской части архива, амстердамская часть перешла после его смерти в Стедейлик, где с ней стали работать специалисты. А два года назад было достигнуто соглашение, по которому обе части архива оказались воссоединены: Стедейлик музей передал свою часть собрания Российскому архиву литературы и искусства в Москве, оставив себе микрокопии всех документов, к которым добавились микрокопии всех документов московской его части, так что сегодня собрание целиком представлено и в Москве, и в Амстердаме. Я же, знакомясь с ним на протяжении последующих лет, снова и снова поражался феноменальному богатству этого собрания. Нет практически ни одного имени, имеющего отношение к русскому авангарду, которое не было бы в этом архиве представлено: Хлебников, Бурлюк и Кручёных, Ларионов и Гончарова (например, набросок ее письма Маринетти во время приезда последнего в Россию), Филонов и Татлин,

¹⁶ Cp. *Rottenberg H. Meesters, marodeurs. C. 111—244; Norman G. A tragic flight to freedom. The Telegraph, May 23, 1998; Golden T. For Collector Of Russian Art, the End Of a Dream; A Murky Trail Behind Rediscovered Works by Malevich. New York Times, March 31, 2003.*

Чекрыгин и Эндер, Нина Коган и Суетин (например, его подробнейшее многогранное описание похорон Малевича)... Обширный фонд связан с Осипом Мандельштамом, чье издание в «Библиотеке поэта», как уже говорилось, подготовил Харджиев, а дружба с Ахматовой и Хармсом обогатила архив их стихами и письмами. На этом фоне особо смотрится фонд Василиска Гнедова — эгофутуриста, настоящего *enfant terrible* столичной богемы двадцатых годов, который, после двух десятилетий, проведенных в ГУЛАГе, поселился в провинции, пережил Бурлюка и Кручёных и писал стихи до самой смерти в конце семидесятых (его сочинения были изданы в 1992 г.¹⁷, опять-таки, при участии Харджиева и Сергея Сигея, опубликовавшего также свою интереснейшую переписку с Николаем Ивановичем¹⁸).

Собрание же живописи и рисунков, как коммерчески более ценных, понесло огромные потери. После смерти Харджиева последовали многомиллионные продажи. Вслед за четырьмя холстами, пропавшими в семидесятые годы, были проданы еще четыре принадлежавшие Харджиеву картины Малевича и две его большие графических работы. Проданы были 23 работы Лисицкого, в том числе его оригинальные рисунки к «Супрематическому сказу про два квадрата». Общая сумма, вырученная за художественные ценности и продажу дома супругов Харджиевых, вероятно, приближается, в пересчете на евро, к 30 миллионам, досталась самозванным «наследникам», которые ни к искусству, ни к самому Харджиеву не имели никакого отношения, и обслуживавшим их адвокатам, придававшим черты легальности этой прискорбной истории. Продажи продолжались бы, вероятно, и дальше, если бы не вмешалось голландское правительство¹⁹.

Но богатство собрания живописи и графики было таково, что и оставшаяся его часть имеет огромную художественную и искусствоведческую ценность. Часть собрания, разобрать в которой авантюристы были не компетентны, была спасена от распыления. Осталась главным образом графика, составляющая ценнейший материал для исследователя, среди которой выделяются три обширных коллекции — рисунков Малевича, Ларионова (двух наиболее ценимых Харджиевым художников), а также Эль Лисицкого. Достаточно много вещей Ольги Розановой, в том числе материалы, связанные с «Заумной гнигой» юного Романа Яacobсона (1915), иллюстрированной ее гравюрами. Другие крупные мастера, как Татлин, Филонов, или Лентулов, представлены скудно. Среди множества других особое место занимают в собрании художники раритетные, чьих вещей вообще сохранилось немного — рано погибшие Петр Бромирский, Владимир Бурлюк, Михаил Ле Дантю, чудесный рисовальщик Валерий Фальк (сын Роберта Фалька), но и долгожитель Артур Фонвизин. Не могу не упомянуть и четыре карандашных

¹⁷ Гнедов В. Собрание стихотворений / Под ред. Н. Харджиева, М. Марцадури; вступит. ст., подгот. текста и коммент. С. Сигея. Италия, Тренто, 1992.

¹⁸ Nikolaj Khardziev. Pis'ma v Sigeysk (Николай Харджиев. Письма в Сигейск) / Введение и коммент. С. Сигея. Amsterdam: Pegasus, 2006.

¹⁹ Rottenberg H. Meesters, marodeurs. P. 154—176, 187—194.

портрета Малевича работы его многолетнего ученика и соратника Ивана Клыона: набросок к портрету 1912 г. и три рисунка, запечатлевшие его на смертном одре. А три из тринадцати вещей Михаила Матюшина (в том числе его удлинённый автопортрет), как и беспредметную композицию Гончаровой в синих тонах, я годами видел на стенах кабинета Харджиева в Москве. Музей на время выделил для собрания Харджиева отдельное помещение с периодически меняющейся экспозицией, поскольку никакой музейный зал не мог бы одновременно вместить даже лучших экспонатов. И утешительно было это увидеть, как и специальную выставку с обширным каталогом, посвящённую его собранию.

«ЧЕЛОВЕК, ОЧЕНЬ СРОДНЫЙ ПОЭЗИИ...»

ИЗ РАЗГОВОРОВ С НИКОЛАЕМ ИВАНОВИЧЕМ ХАРДЖИЕВЫМ (1989—1995)*

— Я ездил на выставку Лисицкого, это чудовищно. Они его угробили. Они ничего не понимают, экспозиция бредовая. Они даже не знают, что фотограмма — это новое визуальное искусство, а не фотография. Выставлены совершенно ненужные вещи, какие-то черновики, которые не смотрятся — в общем, они его угробили. И народу не было — два человека.

— *Мне недавно показали масло Лисицкого, конструктивистский такой самолет...*

— Какого периода? Может быть, еврейского?

— *Нет, конечно, более позднего.*

— Это уже подозрительно. Ранние вещи Лисицкого определить легко. Что касается еврейских вещей, нельзя сказать, что он такой уж рабский эпигон Шагала, — они тоже очень любопытны, потому что связаны с еврейской каллиграфией, рукописной книгой (Шагал этим не занимался, ему лень было). Какая дивная книга — «Пражская легенда»! «Козочка», та — похуже. У Лисицкого были писцы, которые писали для него тексты, — сойферы; что-то средневековое в этих писцах; а он сделал обрамление, это так изумительно построено! Он, конечно, график, а не живописец, хотя ставил и цветовые задачи. У Софьи Михайловны, его вдовы, имелся замечательный «Проун», очаровательный, все выстроено на игле, — не знаю, куда все это девалось, может быть, сын пропил. Еще один «Проун» купила Кэтрин Дрейер, миллионерша из Общества помощи новому искусству, сама художница неважная, правда. Одно время была женой Марселя Дюшана — он женился на этой богатой даме намного старше себя, потом женился на другой — бойкий такой, вечно молодой человек. Был он, конечно,

* Эвтерпа, ты? Т. П. Художественные заметки. Беседы с русскими артистами в эмиграции и в метрополии. Музыка. Опера. Театр. Изобразительное искусство. М.: Новое литературное обозрение, 2011. С. 668—703.

очень талантлив, но и безобразник. Рисовал как черт! Есть у него рисунок — качаться можно, как нарисовано! Но больше он учился «не уметь», если можно так выразиться. Так вот, Дрейерша где-то купила этот замечательный «Проун» — висящий в воздухе небоскреб. Сделан он так: круг, который его держит, основанием глубоко врыт в землю, а небоскреб висит в воздухе. И внизу пирамида, притягивающаяся всем тяжелым основанием к земле, — это для контраста. Камилла Грей в статье о Лисицком сомневается, что это его вещь, но я потом нашел историю этого Проуна в американских каталогах, даже номер его известен — Проуны ведь все нумерованные. Ранние картины маслом есть в Германии, если их не уничтожили при фашистах. Вообще, Лисицкий не собран. Сколько было выставок, каталогов, в Англии, Голландии... А не собран и по сей день. Нет представления обо всех его работах.

— *Есть круглый «Проун» в коллекции Лобанова-Ростовского, там сзади надпись рукой Лисицкого, смысл которой: чтобы постигнуть бесконечность мира, нужно заключить элементы в круг, где они пребудут в состоянии уравновешенного движения. А само слово «Проун» изобретено Лисицким?*

— Да, но идет оно от УНОВИСа — «Пространство УНОВИСа», слово хорошее. А УНОВИС — Утвердители Нового Искусства — придумал Казимир, это пример его отношения к слову. У меня его старые письма со всякими неологизмами, в том числе юмористическими. У Малевича есть очень интересная статья о поэзии, он и стихи писал. Ранние мне попадались любопытные. Верлибр, анафоры — в общем, неплохо.

— *Но ведь русский язык у него странноватый, полонизированный.*

— Да, несколько коряво, но выразительно.

— *Родной язык Малевича — польский?*

— Он по-польски говорил и писал, хотя семья, конечно, обрусевшая. У меня есть письма к нему Эттингера, сумасшедшего старика, который Малевичу, конечно, был чужд, но весь был в искусстве. Он написал Малевичу по-польски, и тот по-польски ответил. Брат его Болеслав уехал в Польшу, где и умер, а Мечислав умер здесь. Всего их было девять сестер и братьев.

— *Кто-то из них жил на Украине?*

— Сестра Виктория, ему совершенно чужая. Была еще сестра Северина, которая одно время у него даже жила на ролях домработницы, — серая, абсолютно дикая женщина. Она пережила его, да его и мать пережила — старуха умерла во время блокады. Он дружил с братом Мечиславом, который жил в Москве.

— *Для меня несколько неожиданно, что Малевич как будто был близок с Гершензоном.*

— Малевич с ним дружил и обожал его. А тот очень его ценил как мыслителя. Когда Гершензон умер, Малевич очень его оплакивал. Более того: в кабинете Гершензона висел «Черный квадрат». Станный был человек, сумасшедшего темперамента! Но Малевич его чтит до конца жизни, всегда о нем вспоминал — это мало кто не знает. Кристальнейший человек был Казимир...

— Между прочим, когда в Амстердаме была выставка Малевича, по городу ездил «агитационный трамвай» с огромной надписью: «Malevitch». С этой выставкой у меня связано одно лингвопсихологическое воспоминание — это о том, что такая минимальная единица, как ударение, может нести огромную смысловую нагрузку. Я встретился на этой выставке со своими друзьями — русским аристократом, женатым на англичанке; мы вместе завтракали в музее, и она непрерывно говорила по-английски о Малевиче, произнося его фамилию с ударением на первой гласной. И вот, через некоторое время муж взглянул на нее пристально и ледяным тоном произнес: «Сделай мне одолжение, не говори, пожалуйста, “Мáлевич”!» И я понял, что этот брак обречен, что впоследствии и подтвердилось.

— Это похоже на библейский «шиболет».

— Имел ли Ган какое-нибудь отношение к Малевичу?

— Ган был в Витебске, якобы конструктивист, черт знает что такое, понять невозможно! Он, кроме того, страшный вор: стал делать выставку Малевича, забрал много работ, а потом их было никак не получить обратно. Этот аферист был связан с анархистами, у него имелись ключи от морозовского особняка — можете себе представить! — где оставались драгоценности, вещи, утварь... анархисты черт знает что творили. В общем, вы представляете, что такое этот Ган. Красавец был мужчина, который женился на этой паршивой бабе Эсфири Шуб, а та сама пройдоха первой степени — написала потом автобиографию, где Ган и не упоминается! Про нее ходил анекдот. Знаете, в кино, когда все снимали сверху, такие искривленные кадры, она кричала: «Я тоже хочу снимать сверху!» Ей репутацию раздули страшно, а она была никто. Якобы монтировала — а на самом деле у нее была опытная монтажница Сливова, она все и делала, а Эсфирь только смотрела на свет. Тоже аферистка.

— А что случилось от Бромирского? Я помню, у Вас висели чудные его вещицы...

— К сожалению, это только мелочи, маленькие рисуночки, скульптур у меня не было. Кое-что я приобрел у Жегина, даже масло одно. А потом, был такой художник Сергей Романович из круга «Маковца» — он знал и Чекрыгина, и Бромирского, и Ларионова; и вот он прицепился ко мне, чтобы я отдал вещи Бромирского ему, и я сделал такую глупость — все отдал, остались только фотографии рисунков (они у меня тоже от Жегина). Жена Романовича что-то, кажется, отдала в Русский музей, какое-то небольшое масло. Кое-что как будто есть по частным коллекциям. А Романович так ко мне пристал, что нельзя было не отдать, — у него был просто культ. Он и сам не бездарный художник, но конечно, до Бромирского ему далеко...

— А какова история Бромирского?

— Феноменальный художник. Появился он в начале века, совсем молодым выставлялся на ранних символистских выставках как скульптор (почти ничего не сохранилось). Писал он в девятнадцать лет так, что Врубель говорил, что мальчишке левой ногой удастся то, о чем он только мечтал. А у Бромирского был культ Врубеля, он его обожал до конца жизни, к нему, уже сумасшедшему, ходил

в клинику Усольцева и там с ним общался. Усольцевы приручили этого рохлю Бромирского, который сам думать о себе не умел — такое нелепое существо, не от мира сего, Хлебников рядом с ним мог показаться деловым человеком. Некрасивый он был, но прелестное, необыкновенное лицо — в «Русском музее» есть карандашный набросок Врубеля. И Ларионов так его ценил, что в свои последние дни по памяти рисовал его портреты, в своем духе, но похоже. Один из них он подписал: «Бромирский, скульптор и живописец». Гениально его понял Малевич. Когда тот приехал в Петроград, он дал ему письмо к Матюшину, в котором написал: «Переночуйте его у себя». Фантазия у Бромирского была сумасшедшая! Он говорил, что, когда спускается по лестнице, ему кажется, что он принц. Божественно! Рыцарственный был, необыкновенно благородный. Я написал о нем небольшую статью — это до сих пор единственное, что о нем написано; а потом я еще расширил свою работу — он меня интересовал и продолжает интересоваться, но этот новый вариант не напечатан. Там много новых соображений и фактов. Когда я писал статью, то узнал, что Мамонтов однажды увез его в Италию, очень ненадолго; больше никаких сведений не было, и я предположил, что это, вероятно, весна 1910 г. А потом нашлось его письмо к матери, датированное мартом десятого года. Фантастика! А я просто так, сам не знаю почему это написал. Он очень любил Боттичелли и Беато Анджелико. Понимал все абсолютно. Его взяли на войну, он пробыл в армии до самого конца; уцелел, но годы эти были выключены для работы. Он был так талантлив, что взял и написал там роман, писал в караулах, на морозе. Чекрыгин, которому он его читал, говорил, что юмор изумительный. И роман пропал, следа не осталось! Умер он, совершенно нищий, от сыпного тифа в больнице и закопан в общей яме. Бромирского дико ненавидел и безумно ему завидовал Коненков, который в воспоминаниях подло написал, что тот подражатель Врубеля. Это Коненков подражатель Врубеля! У Бромирского не было никакой стилизации. Это такая чистая пластика, нежнейшая! Потом, позже, на него повлиял кубизм. Он был автором железной конструкции — памятника, который должны были установить на Красной площади: фигура крылатого гения. Остались потрясающие кубистические рисунки — один у меня репродуцирован в статье. Блеск! Такое понимание кубизма и иконы, какое мало кому снилось! А скульптуру этого ангела, чудом уцелевшую, довольно большую, я отыскал в Загорске. Когда нашли, статуя была целой, но эти два музейных гения — Пушкарев и его помощник, схватили его за крылья, которые остались у них в руках, потом приклеивали. Чудесная статуя, она теперь тоже в Русском музее. Из молодых Ларионов больше всего ценил его и Ле Дантю, причем Бромирского — не только как скульптора, но и как гениального живописца. Он и был гениальным, но почти ничего не сохранилось.

И был еще такой Кнабе, от которого вообще ничего не осталось; до меня только как-то дошло, будто он вообще ослеп. Бурлюк о нем упоминает мельком. И все-таки о нем сохранилась легенда как о гении: Иван с немецкой фамилией Кнабе. Кажется, он даже был католик. Он просто исчез. Ларионов его тоже вспоминает, как и Фонвизина, которого он ценил...

А в Музее изобразительных искусств Антонова устраивает выставку Бернара Бюффе — все, что можно было пропустить, они пропустили, а выставку этого посредственного живописца устраивают! Фон какой-то грязный, все расчерчено черт знает каким образом — ужас что такое. Он подарил одну вещь Эрмитажу, а одну — ей; они считают, что это Бог вещь какая ценность, а он их подарил потому, что ему лестно быть рядом с шедеврами! А они думают, что это мировое событие, подарок Бюффе. Жулик! Ларионов его вообще презирал! Во Франции сейчас нет художников. Так всегда, волнами; может быть, сейчас какое-то другое искусство поднимается... а может быть, и нет.

— *В Стеделийк-музее, где Малевич, масса современного хлама, но есть, конечно, голландская классика XX века — Тео ван Десбург, Мондриан...*

— Я помню у раннего Мондриана замечательные разноцветные горизонтальные деревья; потом пошли какие-то точки, а эти его квадраты — мертвые, какие-то цветные стекла для веранды... чертежные вещи. Эти новые голландцы, бельгийцы... У Магритта очень все мастеровито, иллюзорные вещи с такими пространственными сдвигами, но цвет несложный, и вообще, у Дали и Танги все иначе воспринимается, не говоря о Де Кирико. А у Магритта — вещи механические. Мастер, конечно, но это чепуха, я вообще не люблю этого слова.

— *А Макса Эрнста Вы больше цените?*

— Ну конечно!

— *А какие у него замечательные подписи к вещам!*

— У него и стихи есть замечательные. А знаете историю, как Дали пригласили на какой-то буржуазный прием, а он очень натуралистично изобразил мозги и повесил себе на голову, и так явился? Буржуа были в ужасе.

— *Расскажите, пожалуйста, о Татлине.*

— Татлин бесконечно строил свои модели — «Памятника Интернационалу», «Летатлина». Дикая человек был, совершенно невозможный. Он меня страшно эксплуатировал. Когда он ставил «Дело» Сухово-Кобылина, у него не шло совсем. Я прочел вещь, она мне, конечно, очень понравилась, и я высказал ему массу всяких соображений. Все эскизы сделаны почти под мою диктовку, мизансцены мною придуманы. Главное — я ненавижу театр, но так бывает. И он так в меня уверовал, что не дай Бог! Нельзя было от него отвязаться. Принимали эскизы в моем присутствии, а он расхвастался: «Вот какой я!». Тогда я перестал к нему ходить. Он мне начал говорить, что я нехороший человек, потому что больше не хочу с ним видаться: «Плохой ты человек! Плохой». А хуже всего то, что он сделал с Анной Андреевной. Она ко мне пришла, ночевала у меня в Марьиной роще, а я спал в коридоре. Вечером решили пойти к Татлину, чтобы он показал ей вещи. Я сначала звоню ему по телефону, он говорит: «Да, приходите». Дождь был страшный, тьма, но мы все-таки пошли. Приходим — его нигде нет. Стучимся в мастерскую — не открывает. И мы пошли обратно, в эту страшную ночь. Представляете — он испугался: он же маньяк был! Не знаю, что он думал, — очевидно, что Анна Андреевна подсмотрит и будет потом сама, как он, рисовать! Чудовище! И тогда я с ним

прекратил знакомство. Прошло полгода, он звонит мне и говорит: «Ну знаешь, у тебя тоже характер!» Я рассмеялся, и мы помирились.

Татлин был жуткий эгоист. У него был сын от Нины Бам, которая напечатала мемуары родных Аллилуевой, за что Сталин их всех пересажал.

— *Отсюда, наверное, у Хармса имя Елизаветы Бам.*

— Да, Нина общалась с обэриутами. А мальчик очень любил отца, но тот к нему был равнодушен. Когда мать ребенка однажды его прислала, чтобы он пожил с отцом, папочка был недоволен. Ужас что такое! Татлин — это эгоизм в высшей степени, дальше некуда. Все жены от него бежали, бывшая жена скульптора Фрихара от него бежала совершенно ополоумев. Невозможный был человек. Скупердяй патологический. Мы столько над этим «Делом» вместе работали, а он мне один раз выставил бутылку вина и сказал: «Ну, гуляй!». Как и Малевич, обожал Ларионова, потому, что оба были более слабыми живописцами. Они с ним рассорились, конечно, — все ведь ссорились, но втайне считали величайшим русским живописцем, — и тот, и другой, я их нарочно спрашивал. На мое счастье один был в Ленинграде, а другой в Москве, и я мог дружить с обоими. В одном городе было бы нельзя.

— *А что стало с сыном Татлина?*

— Его усыновил вернувшийся из Франции Сергей Ромов, который жил в Париже, побывал в какой-то французской колонии бывшей, потом, в двадцатых годах, издавал во Франции журнал на русском языке. Он был связан с сюрреалистами и даже выступал в качестве свидетеля на этом знаменитом процессе — суде над Барресом. Помните? Они сделали чучело Барреса и устроили суд — шутовской. Я с ним был хорошо знаком. В Париже он выпустил перевод «Двенадцати» Блока с иллюстрациями Ларионова. Когда он вернулся в Россию, его посадили, потом выпустили, потом опять посадили и расстреляли. А Анатолий Ромов, сын Татлина, стал потом писателем, автором детективов.

— *Татлин перебрался в Москву, чтобы не быть в одном городе с Малевичем?*

— Да, они же в Институте дрались. Татлин сначала в Киев уехал. Вместе они не могли быть абсолютно. Особенно Татлин был нетерпим. Малевич ко всему относился более юмористически, а этот... Жуткий был маньяк!

— *В «Неизданном Хлебникове» вы напечатали замечательное стихотворение Хлебникова, посвященное Татлину. «Татлин, тайновидец лопастей / И винта певец суровый...».*

— Хлебников, конечно, видел на выставках его вещи. Я в комментариях написал, что на двух выставках он мог видеть контррельефы. А потом они встретились во время какой-то поездки Татлина на Украину, в каком-то городе, где Хлебников служил как военный. Хлебникова Татлин обожал, хорошо его читал наизусть. Это был для него единственный человек «вне всего», к остальным он черт-те как относился. Всех ругал, никому не доверял. Поэтому-то он и сделал для «Неизданного Хлебникова» его портрет. Обложка была другая, ее в издательстве испортили. Она была черная, на ней белый квадрат, в белом квадрате силуэт,

а сделали — грязного коричнево-рыжего цвета, а портрет наляпали желтым. Это уже не авторское. А портрет великолепный. Оригинал был украден в издательстве. Татлин со мной пошел в издательство, чтобы его забрать, потому что я ему говорил, что его надо продать музею Маяковского, а так как он был жадный, он, конечно, побежал за мной. А редактора: «Ах, нигде нет, нигде нет». Непонятно, кто и украл. Ведь посмотреть на этот портрет специально приходили художники, поэтому кто-то сообразил, что это ценность. «Пушкина» — это я ему посоветовал, чтобы Хлебников не пугал никого.

— *Вы имеете в виду этот стиль профильного набросочного портрета?*

— Да, он его сделал по портрету Бурлючихи, Надежды Бурлюк. Она не была художницей — просто обвела тень профиля на стене, поэтому он силуэтный и очень точный. Татлин его использовал, но из силуэтного сделал линейный. Я с ней был знаком, с Бурлючихой, и с Безвалем, ее мужем. Милые были люди. Оба, наверное, поумирали в Москве. Я у них бывал. И с Бурлюком у меня были очень хорошие встречи.

— *Наверное, отсюда у Ахматовой эти строки про «профиль, кем-то обведенный / на белоснежной извести стены, / ни женский, ни мужской, но полный тайны». Скажите, а сохранился Ваш портрет работы Бурлюка? Голова, растущая из песка на морском берегу...*

— Нет. По-моему, Лидия Васильевна его уничтожила — ей не нравился этот портрет. Его Раяк подпортил, он без моего ведома глаза переделал, и они как-то померкли сразу. У Бурлюка они блестили, а у него померкли. Бурлюк, когда он приезжал в Москву, писал его в гостинице. Поразительный человек — к нему сразу кинулась масса народа, но он на всех наплевал и три часа писал этот портрет. У меня было много его писем, сохранились ли — не знаю. Все растерзано. Он и из Лондона написал, и из Стокгольма по дороге в Москву, и потом, после Москвы. До Москвы он мне тоже писал, еще до личного знакомства. Прелестный человек! Великий оптимист был! Очень вовремя уехал, конечно.

— *А чем объяснялось, что он поехал в другую сторону — на восток?*

— Инстинкт. Был голод, дети, семья, он же был страшный семьянин, у него два сына. И он через Урал, через всю Сибирь, то через Колчака, то по уже советской Сибири добрался до Дальнего Востока... Что-то невероятное! Что-то вроде Марко Поло! Вот такой человек!

— *Почему не через Финляндию?*

— Не знаю, очевидно, нельзя было. Это было длительнейшее путешествие. В городах Сибири выступал иногда, в местных газетах что-то печатал. Сначала один поехал, потом вернулся за семьей. Что-то невероятное! Энергия дикая! Поразительный человек. Неудивительно, что он организовал кубофутуризм, фактически он один этим занимался, без него этого нельзя себе представить.

— *Он и на Дальнем Востоке, и потом в Японии сумел основать целое направление в живописи, его так и называют — дальневосточный футуризм. А еще удивительно, что уцелел Кручёных...*

— Так бывает — настолько он тоже был вне всего. А ведь он умудрялся даже издавать. У меня были все его издания на гектографе, некоторые уже на машинке. Все это тоже пропало. Очень интересный был архив — от него, очевидно, рожки да ножки остались. Письма Тынянова были, Эйхенбаума, вообще многих... Эйхенбаум был хитрецом, человек с ехидцей...

— *А каким чудом вы смогли опубликовать в 1940 г. «Неизданного Хлебникова»?*

— Чудо было невероятное. Книга же была сдана в 1938 г. и роскошно зарезана. А рукопись так и валялась в редакции. А в сороковом году оказалось, что в Госиздате нет ни одной рукописи. Хоть бы что-нибудь!

— *Всех пересажали?*

— Результат бдительности. Одним словом, голо. А в издательстве был тогда такой человек — забыл его фамилию, его потом расстреляли, интеллигентный, он занимался Луначарским, напечатал его полную библиографию. В общем, такой коммунистический гений культурный был... Я к нему пришел и говорю: «Вот, у вас лежит рукопись такая-то, от нее все шарахаются, уже два года лежит». И вдруг он говорит: «Издать!». А рукопись лежала у редактора Серебрянского, это был милый человек, у меня с ним даже душевный разговор был. Он потом был мобилизован и погиб на войне. — «Сейчас же позвоним Серебрянскому». — Я говорю: «Так позвоните». — Когда мы потом пришли к Серебрянскому, вижу — у него такие глаза испуганные... Но на полном безрыбье книга прошла.

— *А знаете, в университет мой отец поступил благодаря Луначарскому. В 1928 г. он поехал в Москву — поступать на литературный факультет Московского университета. Прибыл он, по его рассказам, когда прием был закончен, и ему сказали, что здесь помочь может только нарком культуры, к которому он и отправился на прием. На вопрос Луначарского, почему он опоздал, отец честно ответил, что явиться вовремя ему помешала влюбленность. Тот расхохотался и распорядился его принять.*

— Да, ему это должно было быть хорошо понятно.

— *Но все-таки считается, что в сороковом году было какое-то послабление. И «Шестикнижие» Ахматовой тогда было выпущено.*

— Но она же жива была. А Хлебников — другое дело. Он был более спорен, чем Ахматова. Она хрестоматийный поэт.

— *Все-таки — имя одиозное...*

— Но к тому времени отношение к ней уже изменилось.

— *Говорят, что Сталин спросил тогда: «Что делает наша манахыня?»*

— Говорят, но не знаю, насколько это достоверно. Боюсь, что это выдуманно. Это на него не похоже. Вот Пастернака когда кольнул Мандельштамом — это да. Когда он позвонил, Пастернак начал — про жизнь, про смерть, а он — Сталин — говорит: «Я бы на вашем месте поговорил о товарище».

— *Но это его иезуитство. А поговорил бы, и...*

— Да, но это другое дело. Все-таки, показал свое превосходство. Это не очень лестно было для Пастернака. А Мандельштам и погиб, в конце концов, в лагере.

— *Вы говорили, что Мандельштам едва не стал футуристом.*

— Нет. Он в какой-то момент хотел, но вообще это Пяст придумал — поэзия вне групп. А футуристы возмутились и послали к черту и Пяста, и все на свете. Бред! Он без их ведома занимался такими махинациями. Хлебников же написал о нем:

Сюда нередко вхож и част
Пестецкий, или просто Пяст.
В его убогую суму
Бессмертье бросим и ему.

Вообще-то он Пестовский... Мрачный человек был Пяст. У него не было квартиры, он был такой бродячий, то он в Москве, то в Ленинграде. У Мандельштама жил в Нащокинском переулке. Но это недолго продолжалось. В последний раз, на арест, Мандельштам уехал от меня. Он у меня ночевал, мы простились, но я не знал, что навсегда. С ним мадам была, эта страшная женщина, с которой я прекратил знакомство. Бессовестнейшая тварь. Она говорила: «Я не успокоюсь, пока не узнаю, что он умер». Она, конечно, имела в виду — чтобы не мучился, но тень надежды все-таки надо оставлять. Вообще-то она чуть не вышла замуж за его друга, которому он стихи посвящал — за Кузина, биолога, но он женился на другой. Она его совершенно терроризировала. Он стихи писал — графоман. Но так — он был порядочный человек. А однажды мы его ждали — Надежда Яковлевна, Анна Андреевна и я, он должен был прийти на «бал нищих», как это называлось — водка, селедка, что-то еще, а он не пришел, и мы удивлялись — он очень точный был человек. А его арестовали. Понимаете? Такое странное совпадение. Потом, после лагерей, он жил в провинции, где-то недалеко от Москвы, у него там была работа, чем-то заведовал, была жена.

— *А как вы думаете, в мандельштамовском стихотворении эта знаменитая «малиновая ласка» может быть связана с «Блудным сыном» Рембрандта? Малиновые тона?*

— Их в «Блудном сыне» нет. А в другом стихотворении, «светотени мученик Рембрандт», — про эту «светотень»... это даже довольно банально. Такие общие места.

— *Сейчас в Национальной галерее в Лондоне замечательная выставка «Тени в живописи». Посвящена теням, отбрасываемым предметом. Вы читали дневники Вячеслава Иванова?*

— Они опубликованы еще не полностью, хотя полностью сохранились. Там есть интересные вещи. Очень неприятно написано по поводу Городецкого — эрос, но такой, до конца не доведенный. Анна Андреевна мне как-то сказала, что она тогда ничего не понимала, — страшная была привязанность, а он ведь гораздо старше Городецкого. Я Городецкого знал: мерзкий тип, противный, грязная скотина. То, что Анна Андреевна говорила о Городецком, имело и второй смысл. Про кого-то она говорила: крыса, похож на Городецкого.

— Анна Андреевна не любила Иванова, хотя ценила его зрелую критику и поздние стихи.

— Она их не знала, это я ей прочел «Зимние сонеты». В Марьиной Роще. Она была потрясена. А критика — это даже не критика, а эссеистика. Насколько тоньше Брюсова! И стиховедение брюсовское тоже очень унылое. А знаете, Брюсов бессознательно, по звучанию, где-то у себя просто вставил кусок из «Полтавы»! Это, конечно, неосознанный плагиат, но все же!

— Цветаева о нем хорошо сказала: «Герой труда».

— Да, похоже. Первый поэт, который жил на первом этаже на Первой Мещанской улице, пыльные портьеры, фикусы — купчик, да и только. А эта его кошмарная эротика! Баба его жуткая последняя... Стукачка, была связана с мужем Марины. Стерва страшная. Хищные зубы, но очень красивые глаза, чем-то похожа на Иуду Яковлевну [имеется в виду Н. Я. Мандльштам]. А вот Сологуба ценил Маяковский, говорил, что это единственный уважаемый им символист.

— А как вы думаете, за что он его отличал?

— Как поэта, вероятно. Он не объяснял, но я чувствую, что это имеет отношение к его поэзии. А может, он и прозу ценил. Хлебников же ценил прозу его, как видно из его писем 1909 г. Каменскому.

— Не знаю, как в девятом году звучала его проза, но сейчас она абсолютно не звучит.

— Вероятно, но стихи есть хорошие. У него и проза есть хорошая, сборник девяносто шестого года. Там великолепный рассказ «Тени» — об ущербных матери и сыне. У них ничего уже нет, они забавляют себя показыванием теней на стене — руками. Изумительно написан. Совершенно обэриутский рассказ, я бы сказал.

А Анна Андреевна мне когда-то подарила зеркало в деревянной раме, девятнадцатого века, от Сологуба. Его потом, когда меня обокрали — я жил на первом этаже, — растоптали ногами, думали, наверное, что внутри рамы что-нибудь может быть. Перед этим зеркалом его в детстве причесывала мать. Она была прачкой или чем-то вроде того, жила у господ. И они мальчику дали образование наравне со своими детьми. Такие были господа. Анна Андреевна дружила с Ремизовым и с ним, ходила к нему, особенно в последний период его жизни, говорила, что он страшно боялся смерти. Всю жизнь он писал про смерть стихи. Это были заклинания. Очень смешно рассказывала, что, когда Сологуб женился на Чеботаревской, та завела такую квартиру — под буржуазный шик, очень безвкусный, и Потемкин сказал Мандельштаму: это мне кое-что напоминает — публичные дома. А история, когда Чеботаревская на льдине приплыла? Говорили, что помимо психостении, она была влюблена в кого-то, кажется, в брата Лозинского, и бросилась в реку, а через большой срок льдину прибило к дому, и она в ней лежала как в стеклянном гробу. Сологуб подошел, снял кольцо с ее пальца и ушел домой. Страшновато.

— А знаете, где я в полной мере оценил как переводчика Михаила Лозинского? Это было в тюрьме — как они ее называли, в следственном изоляторе КГБ. Это старая тюрьма, к которой пристроено здание КГБ — шутили, что его построил

Растрелли. Там поразительная библиотека, туда по принципу «подобное — подобному» передали тюремную библиотеку Петропавловской крепости, эти книги могли держать в руках декабристы! Так вот, там было и старое издание Данте, и перевод «Божественной комедии» Лозинского. Я решил, что нашел, наконец, время и место целиком прочитать «Комедию» в подлиннике и каждый день прочитывал по песни, сличая перевод с оригиналом, и был поражен совершенством перевода — не только красотой стиха, но и удивительной точностью.

— Да, у него был особый талант какой-то. Переводы точные, как подстрочник, и при этом стихи замечательные.

— *А что это за история, когда Анна Андреевна посвятила вам стихотворение «Это выжимки бессонниц...», а потом перепосвятила Нарбуту?*

— Очень просто. Посвятила мне после того, как я весь вечер ей читал Нарбута, которого она до этого не знала, хотя была в одной группе с ним, и оно называлось «Про стихи», потому, что речь там идет о стихах вообще. Она была потрясена, сказала, что это удивительный поэт. А я сказал ей, что он лучший акмеист, самый талантливый! И она — ничего! Мы не то еще говорили! Однажды, помню, мы как-то встретились вместе, кажется, у Олеши, и Нарбут ее весь вечер терроризировал. Он нарочно говорил с украинским акцентом, — дурака валял, он ведь мистификатор был невероятный. У нас с ним чудные были отношения. Он говорит: «А то вот, Николай Иваныч, а то вот, Анна Андреевна, а то вот я читал стихи у Вячеслава Иваныча», — Анна Андреевна только вздрагивала и пожимала плечами: «Владимир Иванович, что вы такое говорите!» — Весь вечер ее дразнил, извел ее, она не знала, куда деваться!

А когда я ей прочитал стихи Нарбута, для нее это было открытие поэта. Через день она ко мне пришла и сказала: «А я вам стишок написала», и мне вручила — на автографе написано, что мне посвящается. Автограф был в моем экспроприированном архиве, который теперь в ЦГАЛИ, там он как будто есть. Была какая-то предварительная опись, там невнятно об этом написано, похоже, что это тот самый автограф. Во всяком случае, где-то оно напечатано с посвящением мне, в каких-то сборниках Ахматовой.

— *Анна Андреевна говорила, что очень ценит, что вы с ней дружите, не любя ее стихов.*

— Да. Когда мы подружились, а у нас как-то быстро возник контакт, она сказала: «Всегда мечтала дружить с человеком, который не любит моих стихов». Это были голодные — и хорошие — времена, когда я приезжал в Ленинград, спал у них в коридоре, и Лева там спал иногда. Длинный коридор, холодный, там вообще было холодно. У них такая финская печурка была. Ворота перед этим Северным институтом всегда были закрыты, со скандалом можно было войти. Хотя там жили частные люди, все равно солдафоны стояли с винтовками, вечные были скандалы.

— *Это, конечно, тоже усиливало изоляцию Анны Андреевны?*

— Конечно! Многие поэтому к ней не ходили — каждый раз начинался шум-бурум, время такое было. Я скандалил, мне давали провожатого с ружьем или дворника. Страшно было приходиться. Однажды она хотела со мной посоветоваться,

там какие-то стихи в Москве хотели печатать, она меня вызвала страшно поздно, чуть ли не в двенадцать часов ночи. Они меня ни за что не хотели пропускать, я еле прорвался. А жил я у Суетина, там недалеко было. Страшная жена у него была, бывшая, правда, Лепорская — бандитка и стукачка. Дикая сволочь. Он ее совершенно не выносил. Они не разговаривали, за столом он садился от нее как можно дальше, разговаривали они через меня. Дочь его она держала только для того, чтобы его самого держать на веревке, его и его вещи. Она была хищница страшная. Малевич всегда говорил: «Лепорская опасная женщина». Даже непонятно было, что он имеет в виду — многое, очевидно.

— *Теперь она в супрематистках.*

— Это бред. Какая она супрематистка — рисует хуже меня! Она никакая не художница. Эта пройдоха теперь выдает себя за ученицу Казимира, каковой она никогда не была. Прицепилась к ним, жуткая женщина, сплетница, дрянь... Когда Малевич умирал, я удивлялся: почему она по несколько раз в день ездит с Симеоновской на Исаакиевскую? — Оказывается, пользуясь обстановкой в доме, она таскала его вещи, которые теперь продает в хвост и в гриву! Народная художница (сопровождение опущено. — *М. М.*)! Наглая невероятно. Как и Иуда Яковлевна — женщина, у которой случайно не выросли усы.

Была одна страшная история. Суетин провожал меня на поезд в Москву, мы опаздывали — поезд уже тронулся; и вдруг видим, как женщина, стоявшая на платформе, бросает под колеса своего младенца. Я уже никуда не поехал, и знаете, что мы сделали? Мы с Суетиным пошли и напились...

— *А с Пуниным вы тоже были дружны?*

— Да, очень. Он мне даже из ссылки прислал письмо, и еще одно из эвакуации. Письма сохранились. И вообще, письма его были в моем архиве. Не знаю, что с этим несчастным архивом, который раздерган на куски.

— *А Пунин ведь побыл немного комиссаром?*

— Комиссар по делам искусств — тогда это ничего не значило. Татлин тоже был чем-то вроде комиссара. Штеренберг тоже был комиссаром, но он был сволочь. Дико ненавидел Малевича, и все пакости, которые тот терпел, были от Штеренберга. Ужасно! Дикая ненависть. Когда он слышал о Малевиче, он тут же начинал уверять: «Что вы! Это самореклама!» А сам он был паршивый художник — примитивист, но не то, что Пиросмани или Руссо. Это манерно было, в общем — ерунда. Он при Луначарском чудно устроился, жил припеваючи, сначала в Ленинграде, потом власть переехала, и он переехал, а Пунина оставил вместо себя, но все это уже на ладан дышало. Уже по его отношению к Малевичу, который голодал в те времена, видно, что он плохой человек. Малевич слышать не мог его имя. Когда он умирал, я через Штеренберга достал какое-то лекарство, так жена сказала: «Только не говорите — выбросит его немедленно». Такая неприязнь была.

— *А Вы знаете историю Шагала, который висел у Анны Андреевны?*

— Картина была у Голубева, а Ирка вместе с другими вещами ее забрала, сделал вид, что пунинская. Когда я увидел эту вещь, я очень удивился, а Анна Андреевна

говорит: «Что-то не помню этой вещи. Никогда раньше ее не видела». Сказать, что Ирка украла, она не могла, но знала, что и я никогда ее не видел. У Пунина, как и у всех музейных работников, никогда никаких картин не было. Они обедаются этим мороженым так, что потом уже не могут есть совершенно. А я его как-то спросил: «Вы когда-нибудь пробовали сами писать?» Алпатов — тот очень мило рисовал и писал, когда он мне показал какие-то свои вещи, я был удивлен, потому что обычно это что-то страшное. Ловко, даже искусно делал линейные рисунки, без светотени, что вообще-то очень трудно, причем он такого типа искусствовед, что необязательно должен это уметь. Но когда показал Пунин, мы упали на пол, хохоча. Это было что-то чудовищное! А ведь понимал он лучше всех — лучше Грабаря, лучше Алпатова... Он мне предлагал вместе писать книгу о кубизме — это было его признание того, что я тоже что-то понимаю.

— *Но он был скорее татлинист...*

— А я малевичанин, и из-за этого мы ссорились. Это был единственный повод: «Рационалист! Рационалист!» — «А ваш Татлин, который всех ненавидит!»

— *О Пунине мне рассказывала покойная Тотя Изергина... очень гордилась, что она сразу после Ахматовой...*

— Умная женщина была и хороший искусствовед, ученица Пунина. Но это была самая тщеславная женщина, какую я знал! Что-то невероятное! Ей нужно было, чтобы Ахматова была соперницей, непременно! Затеяла роман с Пуниным, чтобы Ахматовой рога наставить, но сама же над ним безумно смеялась! Злоязычна была невероятно! Одного боялась: когда Берковский ее ругал в моем присутствии — этого она вынести не могла. А тот, когда мы собирались втроем, специально начинал над ней измываться. Она говорила: «Что за безобразие! Это из-за Николая Ивановича! Вы же со мной никогда так себя не ведете!». А тот все равно ее «не отпускал!» Называл ее Тото, и вообще ее изводил. Она, несчастная, умерла от рака. Приехала ко мне в Москву и говорит: «Мне ничего есть нельзя» — она не знала еще. Так что я ей гречневую кашу сварил.

— *Недавно была статья, где Берковского обвиняют в гибели Добычина.*

— Я думаю, это сильно преувеличено. Человек был, вероятно, уже в подавленном состоянии, его вообще терроризировали. А Берковский написал какую-то кислотную рецензию. Неужели тот мог из-за этого покончить с собой?! Может быть, это была еще капля в океане. Что это его доконало. — очень дешевое объяснение.

— *Но Берковский в то время стоял на официальных позициях...*

— Да. А потом я же его первый с них спихнул. Он потом вспоминал: «Вы все-таки из первых, кто понял, что это такое». У нас же была дружба вовсю. Только поэтому я его и спихнул. Он страшно спорил, но мы дружили, и я просто зубы скалил, когда с ним разговаривал. А потом, когда он понял, то говорил: «Где я раньше был?»

— *Надя Рыкова тоже страдала «детской болезнью левизны».*

— Да. Я ее постоянно ругал последними словами. Она еще проливов хотела — Босфор и Дарданеллы! — «Не будет тебе проливов! Сдохни — не будет!». А она

диким голосом кричала: «Нет! Будут, будут проливы!» Причем в наше время! Какие проливы?! Старорежимная дама!

— *А о Прусте, которого она обожала, она написала, что это загнивающая культура. Потом она стала столь же яркой антикоммунисткой...*

— Пруст — ее обожаемый автор. Причем, когда она меняла взгляды, это делалось с диким криком. А когда ее должны были арестовать, и она это знала, она была у меня и, по-моему, был Берковский. Я ей предлагал у меня остаться, но она не захотела, а иногда это помогало.

— *Когда должны были арестовать Чуковскую, она уехала из Ленинграда, и не куда-нибудь — в Москву, и о ней забыли. Они же знали — не того, так этого, любого же можно.*

— Конечно! Об этом есть рассказ великолепный Гашека. Как человека приезжают арестовывать, потом выясняется, что это ошибка. Но раз уж он им подвернулся, он так и остается у них в лапах... Поразительный рассказ. Побывав в России в качестве чешского военнопленного, Гашек во всем разобрался и все понял. Ничего, тут недавно выступал Каганович — представляете, он еще жив, пел хвалу Сталину! Что, опять начинается? Иногда слышишь: при Сталине был порядок, — им не приходилось ни о чем думать, что-то давали в магазинах. Как это жалко все и отвратительно! Выжившие из ума идиоты. Из огня да в полымя и обратно, несчастная, проклятая страна — люди вообще ничего не понимают... Ругают вот Маяковского — один идиот тут его ошельмовал, — наглость, цинизм, глупость какая!

А вне официальной поэзии тоже какая-то чушь, я знаю целую семью, где все — отец, жена и сын — «стихают пихи». Это все-таки ужасно, когда вся семья пишет визуальные стихи! Калечат детей! Полное отсутствие чувства юмора, что-то маниакальное!

— *Лет двадцать назад у меня была антология английских «визуальных стихов», тогда они назывались «конкретные».*

— Это допотопные новости. Это смешно, и то, что они докатились до русской провинции, говорит о том, что это такое! Отцом всего этого считается Маринетти. Карло Беллоли когда-то устроил выставку с диким названием «Русский вклад в пластические авангарды» — хаос чудовищный, вплоть до курьезов, как, например, Луначарский в качестве наркома просвещения в 1916 году! Был такой журнал «Парагона», который издавал покойный Тромбадори, там были напечатаны моя рецензия и письмо с разносом этой выставки. А Марцио Марцадури, который занимается Терентьевым, я дал дневник Сетницкой для печати, написал предисловие. (Я так молюсь: «Избави меня, Боже, от дури Марцио!»). Он был в восторге: записи Ольги Николаевны — это же первоисточник. Она ближайшая приятельница Крученых, у них был роман; потом он кончился, но дружба осталась. Крученых умер у нее на руках в коридоре больницы. Она очень верный ему человек — а у того были другие дамы. Сетницкая — очень милая, христианка, федоровка, как и ее отец; оба они дружили с поэтом Горностаевым-Остромировым, писавшем о Федорове. Все они, так же как и Устрялов, расстреляны или погибли в ссылке. Она

небездарная поэтесса, ее стихи хвалил Пастернак, о котором тоже есть в дневнике. Живой она была человек, очень сродный поэзии.

— Был юбилейный вечер Мандельштама в Колонном зале — я пошел, потому что никогда там не бывал. Вторая часть оказалась даже симпатичная — только музыка, и только вещи, упоминаемые в стихах: Палестрина, «Ave Maria» и «Песни» Шуберта. В общем, тактично. Но в чем-нибудь их сущность обязательно да прорвется: над сценой висел огромный портрет Мандельштама, который делали явно те же ремесленники, что обычно делают портреты вождей, — и этот такой же залитанный...

— Ему вообще не везло на портреты, кроме разве что Митурича — этот любопытный, а так все портреты ужасны.

— Потом была выставка в Литературном музее — довольно полная, все издания, масса периодики. Я там увидел удивительные вещи — рисунки Петроградской тюрьмы Евгения Лансере, он рисовал следственный изолятор. Я даже не знал, что он там побывал, знал только, что в двадцатые годы он укрывался в Грузии — ездил в археологические экспедиции, копировал средневековые фрески... Но эти рисунки можно было сделать, только побывав в тюрьме. Очень хорошие, без всяких претензий.

— Да, Мандельштам с ним дружил.

— Но они зачем-то выставили копии листов последнего следственного дела Мандельштама, где и про Анну Андреевну...

— А что именно?

— Про Анну Андреевну очень обтекаемо, но он ее все-таки назвал — сказал, что читал ей стихи. Конечно, из него это все выколачивали, но... правда, про нее очень уклончиво, что она отозвалась только о форме, мол, форма мастерская, а «от себя» уже сказал, что их воздействие тем более вредное, что хорошая форма. Там названы и Петровых, и Герштейн... Кстати, на выставке есть фотография — вы с Малевичем.

— Странно — зачем она на этой выставке, да я никому ее и не давал.

— В Москве есть замечательный издатель — Сергей Кудрявцев, который каким-то образом получил из КГБ следственное дело Терентьева. Это такой ужас! На ста двадцати страницах он описывает, как в 1921 году его завербовала в Константинополе английская разведка, как он получил задание с помощью беспредметного искусства разлагать сознание пролетариев. А заумь объявляется способом шифровки антисоветской информации — подумайте, это уже к тридцатому году! И какая тупость: именно — заумь, принципиально асемантическая! И очень много пишет о Малевиче, как он его вовлек в заговор и как Малевич после этого с ним сотрудничал. Например: «Малевич сказал мне: к тебе завтра придут два монархически настроенных человека — Введенский и Друскин». Терентьев прямо их называет. Ужас! Как они уцелели? А в каком году арестовали Малевича?

— На несколько дней еще в Витебске, по доносу, но потом выпустили, а после уже в 1930-м, тогда он несколько месяцев провел в тюрьме. Донос был — левак,

странные картины, влияние на молодых. Он мне все это рассказывал, я даже где-то записал, но не знаю, сохранилось ли... Как он сидел в камере, а там были еще арестованные, как они играли в карты — приходило начальство и требовало, чтобы прекратили, а они их прятали надзирателям в карманы, и те не могли найти, когда делали обыск. А когда они уходили, то карты у них снова вытаскивали — они были воры, ловкачи феноменальные.

— *Ему это понравилось?*

— Еще бы, конечно!

— *Между прочим, у Хармса, при внимательном рассмотрении, много зауми, а у Введенского мало, только в ранних стихах.*

— Да, мало, но я помню, он часто повторял «нукдох, нукдох». А есть это слово где-нибудь в стихах?

— *«Нукдох, нукдох за ящички / стремятся трупы падчериц» — это в стихах двадцать пятого года.*

— А, да, да. Нечто совершенно бесключевое. Трудно к этому подобраться. Просто есть определенная фонетическая окраска, и в этом смысле очень здорово. Знаете, Хлебников полагал, что рождение заумного элемента часто скрыто от самого поэта — он сам не знает, откуда это, из какого эмоционального источника. Хлебников считал, что это очень важная истина, скрытая от самого заумника. Наверное, и здесь тот же случай. Откуда-то выскочило, но для автора это как-то звучало, осмыслялось. Во всяком случае, объяснять такие вещи бесполезно.

— *Еще у него есть слово «хнок» — тоже хорошее.*

— Да, хорошо. А к Олейникову я отношусь равнодушно. Совсем не то, очень размазано. А кстати, последний вариант «Карася»: «жареная рыбка, беленький карась» — беленький, потому что уже в сметане. Отметьте, что это — последний вариант. У меня где-то есть, надо поискать, неизвестные стихи Олейникова — листочки на машинке, еще от тех времен.

— Изо всех них наиболее известен был Олейников.

— Да, это гуляло как юмор, все хохотали: Анна Петровна, Александра Яковлевна: через этих детгизовских дам все и расходилось.

— *Известны были лишь несколько «Случаев» Хармса — я их еще в детстве знал от Изергиной, от Браудо...*

— Очень мало были известны, Хармса и Введенского знали только по детским стихам, да они и сами-то не очень были заинтересованы в распространении своих настоящих вещей. А юморески Николая Макаровича гуляли. Николай Макарович, надменный кавалер... Мы с ним ходили к такому Рейснеру, интересному человеку. Никогда не забуду нашу последнюю встречу незадолго до его ареста. Он шел мне навстречу с каким-то человеком; тот отступил в сторону, а Олейников подошел ко мне и сказал: «Наступает ужасное время», — и очень скоро его арестовали. А надо было бы что-нибудь Владимирова найти, «младшего обэриута».

— *К сожалению, от него практически ничего не осталось, за вычетом одного детского рассказа.*

— Пусть хоть что-нибудь детское, чтобы имя сохранить. Это был прелестный человек. У него был рассказ об игроках в карты. Они играют в карты, а тут кто-то приходит с собачкой. Але-оп — она во что-то превращается. Они продолжают играть. Потом превращается еще во что-то. Они только констатируют факт и продолжают играть. Потом она превращается в семиэтажный дом. «“Семиэтажный!” — сказали гости, продолжая играть». Вообще, рассказы были очень интересные. Прелестный был юноша! У него была яхта, на которой он проводил все свободное время. Каким образом была яхта — непонятно. И он все время торчал на взморье. Такой капитанчик, молоденький петушок. Миловидный, худенький такой, суровый довольно мальчик, изумительно серьезный. Так рано умер — от туберкулеза. Он всегда меня очаровывал. Когда я заболел корью, он пришел меня навестить.

— *Корью?*

— Да, в двадцать пять лет! Это Варя Шкловская меня заразила. Считалось, что у меня была корь в детстве, но, наверное, тогда это было что-то другое. Я чуть не умер, температура сорок один была. Сначала думали, что у меня оспа, чуть не положили в оспенный барак. Никто не предполагал, что может быть корь в таком возрасте. А потом (я был почти без сознания) какой-то молодой врач засомневался, и меня положили в изолятор. Он меня спас. А там, в изоляторе, рядом умирал ребенок; у него мать, кажется, проститутка была, и она была даже довольна, что ребенок заболел и его у нее забрали. Он умирал, у него мухи сидели на глазах — было лето, а она только один раз к нему пришла — и все. Он умирал рядом со мной, страшно худой, с огромной головой, что-то в нем было египетское, как дочери Эхнатона... и у меня в бреду из-за этого ребенка тоже что-то было египетское. Бедный мальчик, несчастный, никому не нужный! А эта бабища повертела бедра и ушла. Его хоронили за счет больницы. Вообще, вы ведь знаете, какие сейчас происходят ужасы с детьми — и воруют, и насилуют, и убивают... такое несчастье!

А с Хармсом и Заболоцким я был у однажды у Малевича. Заболоцкий повел себя не очень умно, он ему говорит: «Техника у вас потрясающая и мастерство — вот если бы их применить к современной тематике...» Я был в ужасе. Малевич на него тарачил глаза: ничего не понял или сделал вид, что не понял. Я потом говорю Хармсу: «Боже мой! Зачем мы его взяли! Что он гордит! Это ужасно!». Он к этому времени уже был и новый, и легальный. Это было влияние Степанова, который его уже «образумил», а он степкины советы очень ценил, говорил о нем: «Заяц, но с душою льва». Степанов, конечно, был заяц. Они страшно дружили. Это Степанов ему вбил в голову, что ему нужно, оставаясь своеобразным поэтом, печататься в «Известиях». И он пролез в «Известия», причем начал ругать в своих статьях поэтов, которые в то время процветали. Это и было причиной его ареста — залез не в свое корыто. А знаете, какую я странную роль сыграл в его возвращении? Это поразительно! Я сижу в своей трущобе, в Марьиной роще, и вдруг приходят Степанов и Катька-мадам (я с ней не общался, она мне была антипатична), и говорят, что я должен придумать, что делать с Заболоцким. И тогда я придумал, что нужно обратиться к Тихонову, так как он является главой заговора, в котором

тот состоял, и ему будет неловко отказать. Я сказал: «Тихонов, конечно, сволочь, но ему будет неудобно отбрыкаться». Так оно и вышло. Идея была удачная — я ему устроил ватерклозет. Но как их угораздило ко мне прийти — не понимаю, я с Заболоцким практически не общался, отношения с ним и у Хармса, и у меня были плохие. Катьку все мы очень не любили, она его как-то одомашнивала в плохом смысле этого слова. Был такой случай, когда в день рождения Заболоцкого — ему исполнилось 30 лет — мы ее выгнали. Пришли Хармс, Олейников и я, и Заболоцкий ее услад, она была очень недовольна. Мы по дороге только водку купили, больше ничего — мы все были очень бедные. Проходили мимо торгсиновского магазина, и Олейников говорит: «Вот бы нас сюда на ночь пустили!». — Аппетит! И мы очень дрались: Хармс нарочно говорил, что очень любит одного ужасного немецкого художника, и чем больше дрались, тем больше он настаивал — такой дадаистический спор. А утром мы пошли в Русский музей, этот спор кончать. Вошли, и в зеркале увидели каких-то людей, страшно задрипанных. Кто-то из нас спросил: «Что там за дрянь?». Я сказал: «Так это же мы! Мы и есть, после бессонной ночи!».

Потом я помню знаменитую пьянку с Соколовым, Олейниковым и Житковым — это было у меня. Я снимал очень холодную комнату — что-то было не так с отоплением, и вдруг, в двенадцать ночи, — звонок: Олейников. Я позвонил Грицу — тогда еще можно было и ночью какие-то напитки и еду достать — и сказал: «Купи все и гони сюда». Через пять минут все уже были тут — Олейников, Соколов и Борис Степанович. Пили-ели... У Соколова были удивительные глаза — совершенно собачьи. Он не был алкоголиком, но даже от небольшого количества вина совершенно «терял управление». Мы-то, остальные, как вообще все нервные люди, не сильно поддавались опьянению, а Петр Иванович упал на пол и изbleвался так, что протекло в первый этаж. Скандал ужасный! Борис Степанович ушел в затмении к моей хозяйке и там лег и заснул. Счастливый человек! А нам-то пришлось и убирать, и разбираться со скандалом!

Как-то мы были втроем у Эйхенбаума: Олейников, Шварц и я, причем Олейников невероятно издевался над своим другом Шварцем. Еще был такой случай. Была какая-то паршивая актриса, которая пригласила нас в гости: Хармса, Олейникова и меня. А Олейников сказал: «Мы возьмем и Евгения Львовича», и заранее его предупредил. По дороге мы к нему зашли, чтобы его захватить. На лестнице Олейников говорит: «Только вы все время молчите. Что бы вы ни услышали — извольте молчать». А так как у нас были сплошные мистификации, мы в этом деле были тертые. Открыл Евгений Львович, уже весь в парадном, — пластрон, но в одной руке кисточка, в другой бритва, одна щека в мыле. Олейников спрашивает: «Евгений Львович, вы куда-то собираетесь?» — Шварц что-то промычал. — «Это отменяется». Повернулись и ушли. И для этого Олейников не пожалел заставить нас подняться по лестнице! Причем он был другом Шварца, а мы с ним не дружили, просто были знакомы.

— *О Шварце у меня только детские воспоминания, он мне очень нравился, показывал мне фокусы...*

— Но рядом с ними он казался таким благополучным, таким буржуазным... И одет был иначе, и говорил иначе — вот Олейников все время над ним и подтрунивал. А так он был, конечно, порядочный человек. Когда я приехал в Москву из эвакуации, он ко мне пришел, но никакого особенного контакта у меня никогда с ним не было.

— *Мне приходилось слышать, что своим романом с детской литературой Введенский и Хармс обязаны не только Маршаку, но и Житкову.*

— Он, конечно, тоже был совсем другой человек, но они с ним дружили, мы с ним тоже были в хороших отношениях, он у меня бывал в Москве, а в Ленинграде мы все вместе ходили к нему в гости. Между прочим, он был великолепный рассказчик, рассказывал лучше, чем писал. Есть у него роман, где герой — полицейский, это было довольно оригинально. Но когда он начинал играть на скрипке, мы не знали куда деваться. Это был ужас! Зато там кормили, а мы всегда были голодные. Как-то раз пришли вечером, надеясь поужинать, а он догадался: «Ах, вы ужинать пришли! Пошли вон!» И выставил нас с диким треском. У него была жена, говорили, что полуарабка — или Вера Павловна, или Варвара Павловна, и будто бы у него в Москве другая жена. Не поймешь. Она была странная и очень ревнивая.

— *Не арабка, а персиянка, и сумасшедшая. Но по словам Друскина, однажды она уехала в сумасшедший дом самого Житкова, — вызвала санитаров, и те его увезли. И тот прелестно потом рассказывал: «Я решил не спорить, потому что все сумасшедшие говорят, что они не сумасшедшие, так что лучше молчать».*

— Не знаю, так ли было на самом деле, или это выдуманно... Разве так просто было писателя увезти в сумасшедший дом? Может быть, она пыталась это сделать, но не думаю, что Борис Степанович позволил бы себя увезти. Да, очень у него тяжелая, страшная жизнь с ней была. И у Хармса с его Мариной не такой уж был счастливый брак. Эти их постоянные сюсюканья! Между прочим, Хармс любил Зоценко, у нас был о нем разговор, про «Далекое-близкое». Все, и Анна Андреевна, почему-то вспоминают, как встретили Зоценко на улице после постановления — она от него и узнала... А что, Александров еще существует?

— *Тень иногда еще возникает.*

— В этом вот углу?

— *«И кажется, что в этом».*

— Назовем его «угол Александрова». Не понимаю, как Друскина, святого человека, угораздило связаться с этим малокультурным прохвостом, который вообще ничего ни в чем не понимает, а уж в обэриутах и подавно! Мне он страшно антипатичен, я рад бы с ним никогда не общаться, но Друскин его ко мне тогда прислал с письмом, рекомендовал как крупнейшего специалиста — он ко мне с этим письмом и влез! А в издательство его рекомендовала Лидия Яковлевна, которая гораздо больше ценила Олейникова, чем Хармса. Хармс ей был довольно безразличен, и этот пройдоха Александров испоганил его как только можно — сделал этот омерзительный «Полет в небеса»: ужасно, убожество полное, десять ошибок на каждой

странице! А этот (эпитет опущен. — М. М.) Глоцер, который делает из Хармса юмориста, которым тот никогда не был! Он тоже ко мне лез, но я ему сказал: вы лучше занимайтесь вашим Маршаком. Накинулись на обэриутов, как мухи на мед. Вот и Михалков, которого я не уважал ни одной минуты, лезет теперь в меценаты, зачем-то хлопотал о реабилитации Введенского, а кому она теперь нужна?

— У Хармса есть список в записной книжке под названием «Кого я не люблю»: пункт 1-й — писателей, пункт 2-й — рабочих, пункт 3-й — крестьян. Режиссеров, правда, в нем нет, зато писатели на первом месте.

— Да, к ним у него была просто ненависть. Я помню, Александр Иванович рассказывал, как они втроем встретились в «Детиздате» (деньги получали): он, Михалков и Олейников; и Олейников говорит: «Александр Иванович, видите этого типа, он еще обскачет Маршака!» И еще как обскакал! Во время войны, когда я работал в сценарном отделе в Алма-Ате, приехал этот Сережка, а я был редактором его сценария. Он торчал у меня в номере и все просил затянуть работу, чтобы его не ушляли во фронтовую обстановку, которой он, конечно, и не нюхал, так что мы с ним каждый день мучили этот идиотский сценарий. Тут же была Наташа Кончаловская с сыном, сыну лет десять. Встречаю как-то этого сына: он за двадцать шагов меня видит и отвешивает мне поясной поклон. Я говорю: «Сережа, что это у тебя такой странный сын, что это за поклоны в пояс на таком расстоянии?» А он: «Сын знает, с кем нужно раскланиваться!» Я просто в ужас пришел. Значит, в нем уже нет ничего детского, в таком возрасте обычно еще в лошадки играют. И вот эти два сына, внуки Кончаловского, правнуки Сурикова и папы римского — оба режиссеры!

А раз, когда я жил у Хармса, Коллюбакина, его тетка, принесла ему целый сундучок, наполненный вещами, которые ей привез муж — капитан дальнего плавания. Какие-то полудрагоценности, игрушки чудные. Принесла, чтобы он мог продать в Торгсине — денег ведь у Хармса не было. Я, когда получал в Москве какие-то деньги, приезжал, чтобы мы их вместе проживали. И вот, заходит к Хармсу Олейников, и из этого сундучка небрежно набивает себе и мне карманы. Потом приходит Заболоцкий, а они были страшные вещелюбы, он и его Катька. Она приходила в гости и, если был фарфор, она всегда чашку переворачивала: «Цасецка какая!». Хармс ее страшно не любил и всегда передразнивал. А тут мы стали доставать из карманов: «Смотрите, что нам тетка надарила!». Того чуть родимчик не хватил.

А однажды мы были в гостях у Дмитрия Петровича Жукова, ученика Конрада, япониста, он был женат на сестре Цимбала — Лидии Жуковой, его потом расстреляли. Были Конрад, Эйхенбаум, Хармс, я и хозяин. Мы пили, было все очень мило. Хармса попросили показать фокусы. Он показал Фокус с шариком — феноменальный, он этот шарик вынимал у вас из-за пазухи, из-за уха совершенно неуловимо. А потом кто-то попросил: «Прочтите стихи» А он ответил, что когда показывает фокусы, то стихов не читает. Мне это очень понравилось.

— И Цимбал, и его жена умерли, но у них оставался единственный сохранившийся печатный плакат обэриутского вечера. Шрифты — в футуристической

традиции, я думаю, его делала Ермолаева — у Бахтерева путаница по этому поводу. Обэриуты ведь были связаны со всеми молодыми художниками, работавшими в ГИИХУКе, в том числе с учениками Малевича, который дал чинарям помещение для репетиций... А Хармсу Малевич подарил свою книгу «Бог не скинут» с надписью: «Идите и останавливайте прогресс».

— А мне Хармс подарил Евангелие с надписью «Дорогому НИХ от ДИХ». И сказал: «Ничего лучшего человечество не создало».

Звонит телефон. Николай Иванович, который до этого говорил возбужденно, меняет тон и отвечает на звонок тем же слабым голосом, каким он меня встретил и каким разговаривал в начале нашей беседы, столь его оживившей. И вдруг кричит в трубку:

— Что делать? Взять ведро с сивухой и засунуть в него голову! — *Бросив трубку, возвращается к столу, за которым сидел:*

— Не удивляйтесь, это соседи, донимают меня идиотскими звонками.

Разговор продолжается...

1989—1995, Москва—Амстердам

ЛИСТАЯ КАТАЛОГИ

Огромное наслаждение доставляло мне обсуждать с Николаем Ивановичем виденные мною в поездках выставки, просматривать вместе каталоги и альбомы живописи, которых у него было немало, а иногда привозил их из поездок и я. В этих случаях я пересаживался со своего обычного места — напротив него по другую сторону письменного стола — и устраивался рядом с ним. Комментируя рисунки в своей обычной манере, он, желая привлечь внимание к чему-то экстраординарному, подталкивал меня время от времени своим локтем в бок.

Сохранились магнитные записи нескольких наших разговоров во время просмотра привезенных мною каталогов выставок в Англии, Швейцарии и Италии.

— Я был недавно в Лондоне, там в галерее Аннели Джуда открылась выставка Габо.

— Как художник Габо для меня не существует, его мертворожденные конструкции — совершенно механические. Зато — Певзнер!!! И у Нимейера в Бразилии перед его домами стоят конструкции Певзнера, небось у Габо, который ближе был, в Америке, не заказывали! У Певзнера ведь и архитектура замечательная, марсианская такая... очень хорошо! А фонтан Габо ужасен — в таком традиционном городе, как Лондон, и такая галиматья: отсюда льется, оттуда льется, да еще тоненькими струйками... — смешно! А ведь в Англии было у кого заказать, есть же отличные скульпторы — и Мур, и Хепурт, например, бывшая жена этого плохого художника Николсона — эпигона, который левого из себя корчит, а он никакой! А вот Хепурт была талантливая скульпторша. Ужасный действительно художник Габо, такое барахло! Певзнер вообще изначально гораздо талантливее, чем Габо. Был у них еще один брат — Алексей, который под влиянием Габо написал книгу о них обоих. В ней он поместил ранние рисунки того и другого, в том числе три кошмарных ранних рисунка Габо — «колбаса, помидоры» — ужасные вещи, что-то жуткое, нарисовал бабу с кривой рукой и думал, что он «модернист»! А у Певзнера дивные реалистические рисунки, нежнейшие, невероятно пластичные, такие, что Габо должен сжаться в кулак и выброситься с этим кулаком в окно! Алексей

Борисович не понимает, что реалистические вещи совершенно не противоречат новаторству. Он подвел идиотскую базу, это называлось «углубить биографию»: Габо, дескать, давно был новатором, а Певзнер рисовал, видите ли, с натуры. А как он, Певзнер, рисовал свою семью — первоклассные рисунки! Когда надо было рисовать с натуры, этот абстрактный художник великолепно это делал. Так что Алексей Борисович тут... какое-то поверхностное у него все-таки восприятие. Хорошо, что Певзнер умер, не прочитав эту книжку. Я Алексею Борисовичу сказал, «Вы с ума сошли. Как можно вообще компрометировать такого художника?!» Он кое-что смягчил, но все равно остался приоритет Габо. Первоисточник! А каков Габо? — брата подрядить на брата напасть!

— *А почему Габо был в Скандинавии перед революцией?*

— Очень просто — спасался там от военной службы. Алексей был здесь. При чем любопытно, Габо сразу уехал в Германию и не вернулся, а этот рохля Певзнер сидел здесь и дождался, пока его вытолкали, только в 1924 году. Это совершенно не от мира сего человек, замечательный, беззащитный. И лицо у него такое — как будто он персонаж Достоевского, беззащитное, замечательное. А тот — гуляка такой. Все они были небольшого роста, Алексей Борисович вообще был маленький совсем.

Мы рассматриваем каталог женеевского музея Petit Palais, где хранится коллекция новой европейской живописи Оскара Геза, потомственного коллекционера.

— *Давайте сначала посмотрим их собрание русских парижан.*

— Соня Делоне-Терк! — отвратительная!

— *Я встречал в Ницце нескольких старых друзей Мансурова. Они рассказывали, что когда он нищим приехал в Париж, Соня Делоне-Терк его эксплуатировала, она ему поручила доделывать незавершенные работы мужа...*

— Она и сама могла бы — она-то подражала Роберу, а Мансуров совершенно другого типа художник.

— *Есть запись в записных книжках Хармса, что когда Мансуров эмигрировал в 1928 году, они с Введенским дали ему множество своих стихов. Я пытался их найти — его архив находится в галерее Сапоне в Ницце, но там их нет. Там только есть мое издание Введенского с его пометками.*

— А это Фазини! Это же брат Ильфа — Александр Файнзильберг. Я с ним был знаком. Такой был головастый, губастый, как и Ильф. Чудак был. Он родился в 92-м в Киеве, а погиб в Германии во время войны — значит, в немецком концлагере... Боже мой, я думал, что он в Италии. Несчастный! Другой брат, Михаил, тоже был художником, графиком, у него был псевдоним Ми-Фа... И это (*рассматривая каталог*) интересная вещь.

— *Да, и с каким-то элементом сюрреализма...*

— Знаете, чем он был еще знаменит? У него была феноменальная коллекция «негров» — старинной негритянской скульптуры, какой ни у кого ни в Париже, ни в Европе не было! Феноменальная! Он был знаком с Маяковским, принимал

участие в его приеме в 22-м году, когда тот был несколько дней в Париже. Маяковский снимался у него в мастерской, которая была рядом с мастерской Гончаровой и Ларионова. Вообще, был милый человек. А его жена приехала в Россию и застряла, не могла во Францию вернуться... И он там снова женился... Он художник не самый замечательный, но любопытный.

Ну, а это великолепная Гончарова. Вещь известная, с этими оскаленными собаками, у нее много вариантов, в разных гаммах, а здесь гамма какая благородная!... очень здорово. Она все-таки замечательная была. Еще одна вещь! Ну и ну! Это — да! Блистательно, это лучшее из того, что мы до сих пор тут видели.

— *А вам говорит что-нибудь имя Муравьевой-Логоиновой?*

— Что-то она писала, была знакома с ними...

— *Да, в Париже, особенно с Гончаровой.*

— Страшные глупости писала, выпустила книжку таких полумемуаров. Неприятно написано, втируша, да в общем, ей и нечего было писать.

— *Она и сама рисовала.*

— Да, она считала себя ее ученицей. Но у Гончаровой никогда не было никаких учеников. Она повлияла на ле Дантю. Ле Дантю был талант, большой талант... умер таким молодым, в двадцать шесть лет, в крушении поезда.

— *Как Чекрыгин.*

— Чекрыгин был еще моложе...

— *Я как-то не очень понимаю название этой книги Зданевича — «Ле Дантю фарам».*

— Это условно, «фары» — это такой урбанизм, эпатаж, ему важно было эту странную французскую фамилию использовать, это в общем ничего не значит. Никто не понимал, кто это и что это.

— *А до Зданевича кто-нибудь пользовался приемом «фонетического письма» — писать, как слышится?*

— Нет, в России никто. Это он придумал.

— *Прием замечательно простой и такой эффектный.*

— Эффектный, конечно. Он вообще был невероятный выдумщик, беспокойный, никогда не сидел на месте. У меня были его письма к Ларионову и Кручёныху, но они украдены, вероятно.

— *А вот Кикоин — один из группы, которую теперь называют Ecole de Paris — «Парижской школой».*

— Ну, тогда никто ее так не называл. Это Сутин, Кремень, Кикоин, и еще был Воловик. Четыре еврея. После Сутина самым талантливым был Кремень.

— *У Сутина была большая выставка во Франции в этом году, причем в провинции.*

— И вот, еще Мане Кац, которого называли Манечка Кац, он был очень милый. Он был связан с галерейщицей «Катя Гранофф», она ему делала карьеру. В сороковом году он уехал в Америку, поэтому спасся. Он не бездарный, но эта плохая вещь. Такой грубый фовизм.

— В Хайфе ему выделили дом при условии, что он оставит городу свои работы. Там теперь музей.

— А вот Моисей Коган... был такой, участвовал еще в мюнхенском и берлинском сецессионах, в Blau Reiter. Но это не Бог вещь что такое.

— И тоже погиб в 43-м.

— Ну, а это Кремень... такой импрессионизм для бедных. Не живописно.

— Но хоть он умер своей смертью.

— Удивительно. Где же?

— В Серре, на юге Франции. И войну он пережил на юге, его укрывали крестьяне, с которыми он работал в поле. А французская полиция служила нацистам.

— Да, французы вообще сволочи. Минчин... киевлянин, по моему...

— Да, мог учиться у Экстер, потом работал в Еврейском театре. А умер молодым, до войны не дожил.

— Ничего... все-таки живописно.

— И еще портрет, но это подражание Шагалу.

— Да, такая попытка выскочить из-под Шагала. Держит свиток торы, а шляпа у него как на старинных китайских портретах. Не сгармонировано совершенно. А! Евгений Зак. Так это не тот Зак, а плохой Зак. Тот — Леон Зак. А этот дрянь.

— Они как-то связаны?

— Ничего общего не имеют, один из Белоруссии, другой из Нижнего Новгорода. Фамилия не редкая. У нас был музыкант Зак. А это манерно, плохо, да небось еще и спекуляция на однофамильности.

— Леон Зак тоже пережил войну, скрывался в горной деревне.

— Иссахар Рыбак — все одеты в костюмы XIX века... Был такой сюрреалист. Также умер молодым — в 35-м. Они написали чушь — «родился в Лизавет».

— В Елизаветграде, конечно. А у них как у Гоголя — Лизавет Воробей...

— Но я вам скажу, что это не так и плохо. Ну конечно, не без Шагала, но все-таки талантливо. Есть прикосновение живописи. А вот и Сутин. Это был гений. Этот «Освежеванный теленок»... От Сутина не так уж много картин осталось, он сам массу уничтожил, все, что ему не нравилось. Он очень строго к себе относился. Вот это — очень здорово, а вот это — я не уверен, что это его вещь. Его подделывали. То, что подпись есть, ничего не значит. Для него это вещь слабая. У меня есть монография его, и вся с пометками Сутина. Жегин мне ее продал, а потом не отдал. А я чувствовал, что он меня обманет, и на всякий случай все пометки перенес в такую же книгу, так что у меня точная копия. Там он под одной вещью пишет: «подделка», под многими другими — «плохо» — «дрянь». Вообще беспощаднейшая критика. Только некоторые пометки — благосклонные. Надо бы это где-нибудь напечатать. Вот про такого типа вещи — с гладиолусами (*показывает в альбоме*) — у него написано, что это подделка.

— А сколько подделок букетов Гончаровой!

— Цадкин, «Арлекин и Коломбина» — а где же Коломбина? Это что, загадочная картинка? А, вот она, на заднем плане, в виде какой-то куклы. Не хорошо.

Эта попытка скульптуру превратить в живопись не получилась. У него самое лучшее — не скульптуры, а акварели. Скульптуры рядом с Липшицем ни черта не стоят. Липшиц — это скульптор был.

Ланской — очень талантливый живописец, не без влияния де Сталя, гениального живописца, который в сорок лет покончил самоубийством. Он — граф, этот Ланской. Умер в семьдесят шестом году.

Ларионов! Сумасшедший, что он наделал — что это такое?

— *Они восьмым годом датируют.*

— Никакой не восьмой год. Бред. Это он в Париже состряпал, а дату поставил старую. На него похоже. Но за гениальность простим.

Малявин — ужасный! Какая мазня! Но тоже судьба! Крестьянский мальчик, ушел на Афон, хотел стать монахом-иконописцем, но скульптор Беклемишев увез его в Москву. Малявин тоже жил на юге, в Ницце, но в момент захвата Бельгии оказался в Брюсселе, где семидесятилетнего художника схватили и обвинили в шпионаже. Кое-как выпустили, он чуть ли не пешком добрался до Ниццы и сразу умер.

— Великолепный рисовальщик и совершенно невыносимый живописец. Все всегда красное. Маревна? Кто это? Первый раз слышу. Коллективный портрет, да еще с Горьким!

— *О ней вспомнили сравнительно недавно. Это Мария Воробьева-Стебельская. Родилась она в Чебоксарах, а в Париже сблизилась с Риверой, была его натурщицей или ученицей, у нее от него дочь.*

— А зачем ей Горький понадобился?

— *Она дружила с ним и с массой русских знаменитостей.*

— Горький же к Монпарнасу никакого отношения не имел вообще, по моему, мало бывал в Париже.

— *Тут Волошин, а это Сутин.*

— Бедный Сутин... я думаю, они все никогда не сидели вместе. Это какая-то сборная компания, все выдумка.

— *А это она сама.*

— Так это ее обнимает Горький! И Эренбург тут же! И Цадкин, которого она сделала красавцем! Боже, какая галиматья! Совершенно искусственное сборище. И надо было в центре посадить именно Горького! Дура-баба.

— *Это она же. «Марш Дягилеву».*

— Пикассо, Стравинский, Кокто?! Ну знаете, она их никогда не видела. Гончарова... бедная Наталья Сергеевна! бедный Ларионов, он никогда таким не был.

— *Тут она еще вставила занавес Пикассо к дягилевскому балету «Голубой экспресс» Нижинской — занавес, кстати, сохранился. И еще пуантилизм.*

— В общем, она спекулировала на том, что собирала в одну кучу знаменитых людей. И по фотографиям их изображала. Ужасная чепуха. Представляете, Пикассо в присутствии Гончаровой был бы в коротких штанишках! Надо было еще его на горшке изобразить, по нужде.

— *А вот это сын Стравинского.*

— Вполне заурядный художник. Тут дырка торчит, тут белое — нет, никак. Он мозаичист еще был...

А, Сюрваж. Я его перестал любить, одно время я как-то его ценил... Все-таки это ужасно декоративно. И вообще, многое, что он делал, похоже на картонную декорацию. У него были хороши беспредметные вещи, такие вращающиеся формы. Две, в светлой гамме, были на выставке «Москва — Париж». Это здорово.

— *У него еще есть такие вещи, в коричневой гамме...*

— Вообще, он талантливый человек, очень. Но к таким вещам я равнодушен. Они неплохие, все-таки его вещи, а не кого-то другого, но очень смахивает на декорации. Настоящее его имя — Штюрцваге, он финского происхождения. Он уехал давно, после первой выставки «Бубнового валета», чуть ли не в десятом году, во Франции натурализовался, общался с Ларионовым.

— *Вот Тархов, в этой коллекции, у Геза, огромное его собрание...*

— Боже, неужели это тот самый Тархов? Он стал совершенно неузнаваем. Он был импрессионист такой, пленэрист небездарный. А это, очевидно, уже позднее, не девятьсот пятый год... И похоже, и непохоже. А это совсем нет. Не могу сказать, что он стал лучше. Но, в общем, он там не пропал.

— *Его еще и Малевич отмечал.*

— Я всегда интересовался, — что случилось с Тарховым? Был слух, будто бы он вернулся сюда, но я не верил. Он живописец, конечно. А вот эти вещи — противные. Символика дешевая и солнце, которое разделено на какие-то сегменты... Псевдомодерн. Не то Кокошка, не то...

— *Писарро.*

— Да, несколько обеспредмеченный Писарро. Это не пятый год, это, он, наверное, перед смертью сделал. Попытка изобразить солнце — из этого ни у кого ничего не выходило, разве что у Ван Гога получалось немного.

— *И у Тернера.*

— А знаете, самое лучшее у Тернера — это два интерьера, феноменальные, на которые мало обращают внимания, даже воспроизводят редко. Вообще я к Тернеру неравнодушен, у него есть ощущение беспредметности, но только ощущение, а отношение — неживописного порядка. А в этих интерьерах он очень конкретен. Интерьеры обычно маленькие, а эти — вертикальные, дикой вышины, узкие, единственные в мире, которые изображают комнату ввысь, и по живописи — что-то невероятное, Сезанна бы хватил удар при виде этих вещей. Когда здесь была его выставка, они висела на боковых пилонах. Это гениально, но ничего общего с ним как маринистом не имеет. Понимаете, бывает так, что человек сам себя не понимает.

— *Якулов...*

— Отвратительный художник. А откуда это там?

— *Якулова много на Западе.*

— Нет, не так уж много. Он дружил с Ларионовым и оставил у него восемь вещей, когда в 27-м году, поставив у Дягилева «Стальной скок», уезжал в Россию.

Он же и умер в Ереване, хотя был парижанин и никакого отношения к Армении не имел. Теперь там из него сделали культ. Смердная личность, по-моему.

— *«Стальной скок», наверное, самая большая неудача Дягилева. А здесь — проект памятника 26-ти Бакинским комиссарам, смесь академизма Щуко с татлинской башней в честь III Интернационала... Но грузину Сталину эти бакинские тюрки и армяне были так же нужны, как и Интернационал... Но все-таки — его таировские спектакли... А когда я готовил к выпуску «Жизнеописания трубадуров», я нашел в Третьяковской галерее стеклянный негатив его триптиха на тему «Жил на свете рыцарь бедный». Он мне показался интересным, я его поместил в книге. А сама вещь — неизвестно где.*

Помимо этого, в коллекции Геца еще большое собрание Стейнлена, это отдельная брошюра.

— Он все-таки художник — карикатурист и рисовальщик, а потом начал и живописью заниматься, и недурно. У него были неплохие вещи, У него Митрохин немного учился.

— *И потом — уйма Кислинга.*

— Кислинг... Это несостоявшийся Модильяни, ему завидовавший и ничтожный. А эта вещь... для Кислинга еще куда ни шло.

— *Фужита тоже Вам вряд ли симпатичен.*

— Фу-фу-Фужита, какая тут гадость. Японец, который натурализовался в Париже. Вначале он прогремел как японец, экзотический, а потом начал делать вот такие отвратительные зализанные картинки, которые там каждый парикмахер может сделать. Гадость с легкой похабщиной. Это лев, который не ревнует: «Не подходите, съем!» Там дрянь и тут дрянь — везде голые бабы. Валлотон — все-таки любопытно. Хоть он в основном график, в этом что-то есть. Это Берта Моризо, она была такая красавица, что из нее сделал Мане! Она была женой его брата, красавица невероятная и талантливая художница. Гюстав Луазо — не знаю, что такое. Дюфи... Прелестный, несколько поверхностный художник. Ленуар — ну, это такой опоздавший фовист. Не хорошо — какая-то склеенная фигура. Вламинк — средний, тоже раздутый художник. Это когда он еще по открыткам писал. Но это еще и сухая вещь для него, он мог лучше. Реунар среднего качества.

— *У них много Ренуара.*

«У Максима» — какой экипаж! и вообще хорошо. Бомбуа — примитивист, писавший картины à la Руссо, но до него ему далеко как до неба. А это Шагал, «Вечный жид» ... это даже трогательно. Никуда этот старичок далеко уйти не сможет. Пикабия! Удивительно, что вместе с ним и с Дюшаном Рене Клер снял «Антракт», сюрреалистический фильм. Больше Клер никогда ничего подобного не делал. Они создали ему скандальную известность, а он их бросил и стал реалистом. Героя сыграл премьер шведской труппы Йоганн Бьорлен, совершенно изумительный тансор. Он, кажется, тоже окончил жизнь в сумасшедшем доме.

— *Нет, в отличие от Нижинского он умер от какой-то болезни, и очень рано.*

— Да, похоже, что Нижинского до сих пор так никто и не переплюнул. А эта венгерка, Ромола, его жена, — она как няня за ним ухаживала... Не очень приятная, но она ему служила. Она его увидела на пароходе — он танцевал, и быстро его на себе женила...

— *Гнев Дягилева был ужасен, он немедленно выставил его из труппы.*

— Потом, когда она его, больного, увезла в Лондон, Дягилев его повез в театр, но он слабо на все реагировал.

— *В прошлом году продавалась коллекция Бориса Кохно.*

— У него были сражения с Лифарем из-за дягилевского наследства, и вообще они ненавидели друг друга. Там должны были быть хорошие вещи.

— *Автографы Пушкина... А я встречался в Нью-Йорке с балериной, первой женой Баланчина, с которой он уехал из России — Тамарой Жевержеевой, дочерью основателя Театрального музея в Петербурге. Там она стала Жева.*

— И она жива? Сравнительно недавно умерла Кшесинская, в девяносто девять лет. Из всех членов династии пришлось на ней жениться Андрею Владимировичу. Поэтому эмигранты устроили ей царские похороны... Тут еще Ван Донген...

— *Дожил до 68-го года.*

— Ах, это Канвейлер... Смотрите, он тут совсем другой. Знаменитый меценат и искусствовед, автор монографии о Гресе. У него была известнейшая коллекция Пикассо... вообще, «персона переграта».

— *Экспозиции у них все время меняются.*

— Имея такое количество работ, можно менять экспозиции.

— *Они уже два раза устраивали выставки в Москве. В Пушкинском музее была выставка Стейнлена. А Третьяковка возила в Petit Palais свою выставку.*

Мы рассматриваем каталог римской выставки «Искусство и наука в эпоху перестройки».

— А это что за каталог?

— *В Риме к приезду Горбачева устроили две idiotские выставки из России. Одна выставка икон — в Ватикане. Можно было бы сделать замечательную выставку, а они собрали неизвестно что — строгановские письма и вообще восемнадцатый век.*

— Да, ужасно (рассматривая каталог).

— *А вторая выставка еще хуже — «Русское искусство и перестройка». К перестройке это отношения не имеет, просто модное слово...*

— Что это? Что это изображает — бабу или мужчину?

— *Это какие-то грузчики — фарфор 20-х годов, без автора. А эту вещь вы знаете? Я, например, нет.*

— И я не знаю.

— *А объявлено: Малевич. Причем, в каталоге написано, что поступила в Русский музей в 1977 году.*

— Я вам даю голову на отсечение, что это подделка, механическая. Никогда он такой штуки бы не сделал, он по крайней мере отрезал бы ей рот... А это — смотрите, эти глазки, симметрично расположенные, нос — механически сложенный веерок, эта черная обводка с одной стороны, и потом это срезано линией горизонта, так что голова встает из-за этой линии. Подделка — и совершенно вонючая. Ковтун ничего не понимает! Это кто-то им, идиотам, подсунул. Эти глазки, близко поставленные, эта линия среза убийственная... и потом этот намазанный фон, якобы живописный. У него такой мази не бывает. У него же все вещи выточенные... Дикая подделка! Боже! Люди, у которых фонд Малевича, в 77-м году покупают такую жопу! Какой позор! Можете им сказать, что я плюнул на эту фотографию.

— *Но там есть два осмысленных раздела — на всей этой выставке. Первый — это «Русские художники в Италии в XIX веке».*

— Щедрин, наверное. Лебедев, он прелестный, в отличие от Брюллова, который все-таки ужасен. А знаете, когда «Последний день Помпеи» ждали с нетерпением в России, одна московская баба устроила балаган и выставила якобы копию этой картины. Там изображались павильоны, каскады, и все были одеты в костюмы XVIII века. Публика ломилась. Разумеется, до приезда картины. Вот вам пожалуйста — сюрреалистка была.

— *Медведева, вдова Томашевского, написала большое исследование по истории картины Брюллова.*

— Это похоже на Медведеву. История известная и никакого особенного интереса не представляет. Сюжет навеян оперой Пуччини «Последний день Помпеи». Уже это компрометирует. Эта картина ничего общего с русским искусством не имеет. Вонючий итальянский академизм того времени, когда Италия была в диком упадке. Туда только русские своих посылали, думали, что это колыбель искусства. Там работал одно время Коро, но это другое дело, он работал вне этих влияний. Брюллов — ужасный художник, а эта картина просто омерзительная. Особенно хорош на ней он сам: в этой сумятице великолепно балансирует с ящиком красок на голове и невозмутимо шествует среди обезумевшей толпы... А Пушкин ничего в живописи не понимал и на колени перед ним становился, чтобы тот ему что-нибудь подарил. Что и зафиксировал Репин.

— *В Помпеи я был.*

— И были в этом павильоне, который раньше был закрыт? Где порнография. Там же был дом, где сохранились фрески. Их показали Флоренскому в свое время, это было до революции, тогда требовалось разрешение властей. Он сказал: «Как и следовало ожидать, это антихудожественно, натуралистично». «Как и следовало ожидать!» Все-таки к искусству он никакого отношения не имел.

— *Ну а второй осмысленный раздел на этой выставке — архитектурные проекты, рисунки итальянских зодчих, работавших в России.*

— Гонзаго, Растрелли...

— *Ну, и Пиотровский торжественно привез нашего эрмитажного Караваджо — «Лютниста».*

— Караваджо? Мне послышалось Каравак. Был, кстати, хороший художник. Тынянов его высмеял в «Восковой персоне», но попал пальцем в небо. Очень хороший живописец. Есть портрет молодой Екатерины его работы — изумительный! Она еще только вступала в брак, великая княжна. Потом портрет Петра — с заломом, поднятым до потолка, и там полукругом корабли стоят. Как это развернуто на плоскости, как понимать нужно живопись! Обнаружили его в каком-то морском корпусе. Когда-то была выставка искусства XVIII века в Русском музее, и его вытащили — ахнуть можно было!

— *Одним словом, эти два раздела вытягивали выставку, но в целом она, можно сказать, провалилась. Горбачев там пользовался огромным успехом. Но они же такие идиоты, что всегда сами себе все портят. Горбачев отправился с женой к римскому папе, это вообще беспрецедентное дипломатическое событие, — так эта дура, Рауса, мало того, что напялила красный жакет (как некатолличка, она должна была быть в черном), но еще и пошла с непокрытой головой. Итальянцы были шокированы.*

— Она вообще как будто не такая дикая, не дворничиха-татарка. Говорят, кстати, что у нее есть «родственники за границей»...

* * *

— ...Я сейчас из Мюнхена...

— В Пинакотеке были?

— И в Пинакотеке, и в Ленбаххаузе.

— Это главным образом фонд Габриеле Мюнтер, первой жены Кандинского. Она все туда отдала. Она была недурная художница.

— Там много и ее вещей. Странно, что там всего одна вещь Бехтеева.

— Нет, он был все-таки человеком первого периода, когда у них еще было «Новое художественное общество», в Blau Reiter он не участвовал.

— А дальше он был сам по себе?

— Он остался в этом обществе, но уже без Кандинского, который организовал свой Reiter, а то Общество еще какое-то время просуществовало. А до Reiter'a его возглавлял Кандинский, но потом произошел раскол и он их бросил. А Общество было даже с маркой Кандинского. У меня есть два письма Кандинского к Ларионову, и там, на конверте, эта марка «Нового общества». Кусочки этих писем я цитировал — это очень интересная история. Кандинский поставил им какие-то условия — Ларионову и Гончаровой. И Ларионов возмутился...

— Какого рода условия?

— По поводу тамошней выставки. В общем, выставил какие-то свои требования. Ответ якобы Гончаровой, где она ему говорит — по смыслу «знай свое место и не лезь», хотя написан он тут же на письме Кандинского рукой Ларионова. Хамский ответ, так сказать. А я слышал, что коллекция Людвига теперь выставляется?

— Да, в Кельне. А коллекция Тиссен-Борнемисы теперь в Испании.

— А была ведь в Лугано?

— В Мадриде для нее отвели целый особняк на девять с половиной лет, прямо напротив Прадо. Ну, кто ездит в Лугано? А в Мадриде огромное количество посетителей. Прямо против Прадо.

— В Прадо, говорят, все захлавлено...

— Однажды, когда я там был, началась гроза, и в круглом зале, где Веласкес, протек стеклянный купол — стали подставлять какие-то ведра, кастрюли... Прадо будут перестраивать. Когда я первый раз туда попал — странное впечатление... шестьдесят или сто Рубенсов...

— В Испании его почему-то любили. Я вообще к нему равнодушен. В Эрмитаже хороший «Портрет камеристки».

— И «Христос в терновом венце».

— «Камеристка» лучше всего.

— А кто дал Анне Андреевне переводить письма Рубенса?

— Издательство «Academia», а переводили мы их вместе. И дико издевались и смеялись над Рубенсом — какой он идиот, высокопарный кретин...

— Но это же в большой мере условности... А может быть, он и сам смеялся над своими письмами?

— В том то и дело, что — нет. Он же был ученый господин, придворный художник. Это Рембрандт был «демократом» — ходил голый в заплесневелых стенах. А у Рубенса — эти жены разодетые... В общем, считал себя аристократом...

— Знаете ли, что я видел в Португалии? Два эрмитажных Рембрандта — «Старик» и «Афина Паллада»; «Елена Фурман» Рубенса, во весь рост; потом, необыкновенно красивое «Благовещение» Баутса, голландца. Все это в 1920-х годах, когда Сталин распродавал музейные полотна, купил нефтепромышленник Гюльбенкян.

— Эту «Афину Палладу», когда она была в Эрмитаже, некоторые считали «Александром Македонским». А что же, он их потом перепродал?

— Нет, он всю свою коллекцию завещал Португалии, потому что там ему построили музей, там его Фонд, и оркестр, и балет... Он там спасался от войны и вообще там жил последние годы. И в музее — двадцать четыре монументальные вещи из России. Я купил книгу, где подробно описывается история этих его закупок, большая переписка, которую вел по этому поводу Гюльбенкян, — все это устраивал отдел антиквариата Госторга; причем он был лично знаком и с директором Госбанка. Гюльбенкян, следует отдать ему должное, им писал: «Я вам весьма не советую продавать что-либо из Эрмитажа, но если все-таки будете продавать, то продавайте мне».

— Понятно. Ему, вероятно, было в какой-то мере неудобно все это покупать... А сейчас просто и не хочется ходить в Эрмитаж. Была ведь сорок одна вещь Рембрандта, а в последний раз, когда я там был еще с Анной Андреевной, мы с ней насчитали двадцать шесть! И несчастная «Даная», от которой ничего не осталось, восстанавливали по репродукциям...

— Хорошо, что хоть Эль Греко не продали — может быть, до войны он еще не так ценился? А я очень удивился, увидев в Стокгольмском музее вариант наших апостолов, «Петра и Павла». Который настоящий?

— Наш всегда считался подлинным. У Эль Греко могут быть повторения.

— В те же годы продали Терборха, очень красивого, не знаю, куда он попал. Старые эрмитажники мне рассказывали, что, когда увозили на тележке очередную картину, сотрудники, знавшие, что больше никогда ее не увидят, провозжали ее, как на похоронах. Сейчас уже никого не осталось, кто помнил бы эти продажи. Конец им положил директор Эрмитажа Орбели, который, рискуя арестом, написал Сталину. А в самом Амстердаме довольно мало вещей Рембрандта.

— Но есть в других музеях, например в Роттердаме. А этот колоссальный «Ночной дозор» — когда его расчистили, оказалось, что он и не ночной вовсе, а дневной! Сохранилась копия, где видно, что это все происходит легким солнечным днем! Она просто очень пострадала от времени. А в Эрмитаже — эта трофейная коллекция Кребса. Я ее видел — восемьдесят вещей, сплошные шедевры, нет ни одной плохой вещи! Есть и Сезанн, и Домье. Ее не отдали, хотя претендовали и Германия, и американские наследники.

— Родственники Морозова тоже высказывали претензии...

— И Щукина тоже. После всего того, что было — экспроприаций, уничтожения людей, — а они, как ни в чем ни бывало... это смешно.

— Я познакомился в Стокгольме с внучкой Морозова. Такая буржуазная дама. Ее мать, дочь Морозова, вышла замуж за эстонца, а потом у нее был роман с остзейским бароном — эта дочь от него. Барон еще жив, я был у него в гостях. Во время войны он служил в немецкой армии переводчиком... Дочь говорит, что он каких-то польских партизан учил немецкому языку — скорее, я думаю, русских допрашивал. А сейчас — милейший старик. Он попал в плен к русским, двадцать лет здесь просидел, потом его выпустили, он вернулся в Германию и сейчас живет в замке у другой своей дочери. Между прочим, власти в Прибалтике теперь возвращают дома потомкам бывших владельцев. Есть такие, кто предъявил права и въезжает.

— Страшно в такой дом въехать, там ведь привидения, да еще какие! Наивные потомки.

— В Париже я знаю урожденную Зиновьеву, она замужем за графом Монтескью-Фезансаком, родственник которого послужил прототипом Дез Эссента, героя романа «Наоборот» Гюисманса, и прустовского де Шарлюса...

— Есть его портрет Уистлера.

— И Кокошки, тоже в Стокгольмском музее, но другом, только это, как говорила моя няня, которую Вы знали — «далеко не родня». Так вот, графиня получила дворец в таллинском Вышгороде, откуда ее дед или прадед управлял Эстляндией. Странно, но власти все-таки признали, что незаконно экспроприировали имущество. В Чехии тоже реституции.

— Это другое дело. Когда мы оккупировали Чехию, там были дома, принадлежавшие немцам, и чехи их не грабили, в них не вселялись — ожидали, что когда-нибудь вернутся хозяева, и они простояли пустыми весь оккупационный период, этого нельзя себе представить! А в Венгрии этот примас, кардинал Миндсенти, который спрятался в американском посольстве, выходил на балкон и благословлял народ — представьте-ка себе такое в Москве! А вообще, из всех католиков самые католические — это поляки. И папу-поляка выбрали, конечно, специально.

— *А Нольде ведь был нацистом, но нацисты его не признали, его тоже объявили дегенеративным.*

— Это был трюк, он, наверное, хотел таким образом спастись. Даже если это и было искренне — хотел шкуру спасти. А они это искусство отрицали. Ведь как уцелели картины Малевича? — Совершенно случайно. Когда он был в 1930-м году в Германии, он думал, что его больше не выпустят и отдал вещи Херрингу, известному архитектору, и тот их увез в глухую провинцию и этим спас. Он был благородный человек и постоянно общался с русскими.

— *Я видел в Женеве выставку Явленского...*

— Прекрасный художник. Дошел почти до беспредметности, но не совсем. У него сохранился знак образа — уже это не изображение, но еще не беспредметность. Он был другом Кандинского.

— *Отчасти эта эволюция связана с тем, что в конце жизни он был почти парализован и все-таки работал, кисть держал двумя руками.*

— Со своей женой, художницей Веревкиной, они в какой-то момент разошлись. Она умерла где-то в Италии.

— *Долгое время был ménage à trois. У него был сын от служанки Веревкиной, он написал его портрет, очень хороший. В конце концов, он оставил Веревкину и ради сына женился на этой Незнакомовой. А семьдесят его вещей немцы уничтожили как «дегенеративные».*

— Но его вещи есть в Мюнхене, в галерее. Они собрали экспрессионистов, художников круга Кандинского, потом дополнительно покупали вещи, даже у Бурлюка купили, потому что он тоже выставлялся у Кандинского...

1989—1992, Москва

«УТЕХИ МЛАДШИХ ШКОЛЯРОВ...» **СЕМНАДЦАТЬ ПИСЕМ Н. И. ХАРДЖИЕВА***

Осенью 1964 г. я неожиданно услышал имя Харджиева, в то время отдававшееся для меня дальним эхом русского авангарда, в связи с несравненно более близкими мне обэриутами, и более того — из уст Ахматовой: когда я прочитал ей незадолго до того мною найденную «Элегию» Введенского, она заметила: «Мне Харджиев читал. Давно», и ахматовский голос добавил еще таинственности экзотическим обертонам харджиевского имени. Вскоре я посетил Харджиева в Москве, и это положило начало нашей дружбе, продолжавшейся свыше трех десятилетий. С тех пор, бывая в столице, я старался видеться с ним как можно чаще, и нередко под полночь, отправляясь прямо от него на вокзал, бежал, опаздывая, к метро по совершенно пустой Пречистенке(1).

За годы этой нетривиальной дружбы я получил от Николая Ивановича несколько десятков писем, из которых сохранилось только семнадцать — остальные пропали при обысках, трижды делавшихся у меня в доме. Большая часть писем — довольно короткие; они писались «по случаю», содержат ответы на вопросы или, напротив, какие-то просьбы, связанные с Ленинградом, куда Харджиев время от времени наезжал, и всегда исполнены его восхитительного юмора. Я помню, заканчивая одно из несохранившихся посланий, более длинное, чем обычно, Николай Иванович заметил, что люди его поколения отвыкли писать «долгоиграющие письма» — лишь одно из публикуемых можно назвать таковым. Письма он писал на небольших листах бумаги, нередко — старой, аккуратным, косым, легко читаемым почерком (он как-то справедливо заметил, что неряшливый или причудливый почерк — свидетельство, как правило, низкой культуры). Некоторые письма написаны на открытках — репродукциях Врубеля, Микеланджело, Тьеполо, Матисса.

В конце 60-х гг. Харджиев собрался приехать в Ленинград и просил меня через знаменитую А. А. Зуеву, которая занималась бронированием гостиничных номеров

* Тыняновский сборник. Вып. 11. М.: ОГИ, 2002. С. 533—546.

и железнодорожных билетов для писателей, заказать ему место в «Октябрьской» гостинице. Об этом — первые письма, полученные мною от Николая Ивановича:

Милый Миша,

в настоящий момент я престарелый калека, левая нога почти не ходит. Все-таки надеюсь выпрямиться и приехать в вашу роскошную деревню.

Поэтому прошу и даже умоляю заблаговременно поговорить с уважаемой благотельницей о собачьей конуре в Октябрьской.

Хочу приехать в самом начале дикообря.

Всеми забытый
Н. Х.

Дорогой Миша, надеюсь, что Вы уже дома. Очень хочу приехать в Ленинград — в апреле или мае? Где Вы будете в это время? Не собираетесь ли в Москву? Не слишком ли много вопросов? Но и это — вопрос. А вот еще один — сидит ли благотельная Зуева в своем темном загончике и можно ли рассчитывать на № в Октябрьской?

Жду ответа.
Ваш Н. Х.

«Роскошная деревня» о Петербурге — это, может быть, отзвук «итальянского поселка на Неве», как назван город в одной из футуристических деклараций, направленных против Маринетти. Приезд, перенесенный с зимы на весну, наконец, состоялся, и я, встретив Николая Ивановича, прибывшего «Стрелой», повел его в соседнюю с вокзалом пресловутую «Октябрьскую». Пройдя через все унижения, положенные советскому «командированному», Николай Иванович вместо «собачьей конуры» получил совершенно ему не нужный и дорогостоящий «люкс». На следующее утро он позвонил и сказал, что кровать устроена так, что он стучается о спинку головой и не спал всю ночь. Я перевез его к себе домой, где моя старая няня, мгновенно его распознав и оценив, стала нежно о нем заботиться. Мы вместе ездили в гости, к нам приходили, мы ходили по музеям — слушать пояснения Николая Ивановича к картинам не только новых, но и старых мастеров было ни с чем не сравнимым наслаждением.

В следующие визиты в Питер Николай Иванович приезжал уже прямо ко мне. В 1970 г., незадолго до открытия в Русском музее выставки его любимого Ларионова, он написал мне открытку, в которой вспоминает няню, к тому времени уже умершую:

Милый Миша, я приеду, о чем сообщу Вам своевременно.

Очень жаль, что Евфросинии 1-ой и последней уже нет: она была — в сурово-властном облике — добрым духом дома и любила Вас, как маленького.

Хлебников съел меня целиком и разрушил все мои производственные планы.

Обо всем поговорим в Ленинграде.

Жму Вашу руку.
Н. Х.

А после ларионовского вернисажа мы побывали с ним в запасниках музея, под крышей, где он перевесил несколько картин, повешенных «вниз головой», — в нормальном, правильном положении на «беспредметной» картине Клуона проклоннулись предметы, прорезался молоток...

В начале 70-х гг. я заболел и года полтора провел в горных санаториях, потом в Крыму. За это время я получил от Николая Ивановича несколько писем:

Дорогой Миша, очень огорчен Вашей хворью, но надеюсь, что за ней последует полное выздоровление. Мне худо — после африканского лета (оно, к сожалению, продолжается) и после недавнего падения, наградившего меня многочисленными ушибами. Да-с, поскользнулся и упал: старость. Тем не менее или поэтому меня интересует «турчанка обморока».

Если буду жив, то в конце сентября поеду в Ленинград. Шлю Вам улыбку исчезающего кота — на здоровье.

Н. Х.

Упомянутая в письме «турчанка обморока» — Ахматова: так Хлебников называет ее в поэме «Из жути лесной», напечатанной Харджиевым в 1940 г.; источником этого образа я посвятил статью, опубликованную в московском сборнике памяти Романа Якобсона.

С Якобсоном связана отдельная глава нашей дружбы. В последний его приезд в Москву в 1980 г. Харджиев просил, чтобы я пошел вместе с ним на заранее назначенную встречу с Романом Осиповичем в гостинице «Интурист», где тот стоял вместе с Кристиной Поморской. С первых минут Якобсон объявил Николаю Ивановичу о том, что прекратил отношения с «шведским славистом», похитившим у Харджиева множество бесценных авангардных полотен, в том числе «Черный крест» Малевича, проданный впоследствии в Центр Помпиду; Якобсон, кроме того, запретил этому слависту печатать книгу интервью, которые он ему дал до того, как узнал, что тот обокрал Харджиева. Дождавшись смерти Якобсона, славист сразу напечатал серию некрологов, заранее, по-видимому, подготовленных, а потом издал и интервью. А в той части харджиевского архива, которая попала в амстердамский Стедлийк-Музеум, я нашел, спустя много лет, футуристические рукописи Якобсона-Алягрова, о которых мне давно рассказывал Николай Иванович.

Уместно, может быть, сделать небольшое отступление о судьбе легендарного собрания Харджиева — драмы, первым актом которой была, по его словам, «кража века»: не все, однако, знают (хотя об этом, нарушив двадцатилетнее табу, открыто написала газета «Монд» 2 января 1998 г.), что в ней Николай Иванович обвинял упомянутого выше шведского слависта — Бенгта Янгфельда, которому он доверил множество принадлежавших ему ценнейших картин русских художников-авангардистов. По замыслу, Янгфельд должен был вывезти картины и после этого пригласить его в Швецию, где Харджиев сосредоточился бы над работой по истории русского авангарда. Однако, после того, как картины «уехали», ему отказали в визе — сам Николай Иванович был уверен, что это было подстроено через КГБ...

Одна из доверенных Янгфельду картин — «Черный крест» Малевича была впоследствии куплена Центром Помпиду, другая — базельским музеем Фонда Байелера. Удостоверившись в краже, Николай Иванович слег — именно в этот момент к нему вернулась Л. В. Чага, другой его злой гений. Янгфельд так никогда никому и не дал объяснения, что он сделал с картинами, но «уровень жизни» его заметно повысился. Если бы Николай Иванович мог знать, что немногим менее грандиозная кража собранных им художественных сокровищ будет совершена в последний год его жизни!

Не буду говорить об истории эмиграции Николая Ивановича, о которой мне не раз уже приходилось писать. Одним из поставленных им условий переезда на Запад была эвакуация его архива, однако организаторы переезда, купившие у него шесть картин Малевича, об архиве особенно не заботились. Часть его была, действительно, доставлена Харджиеву надежным путем, другую, рискованным и нелепым образом, повез в своем багаже нанятый для этого иностранец, носящий по иронии судьбы фамилию Якобсон. Последний явился во Внуково в сопровождении трех телохранителей, немедленно обративших на себя внимание таможенников, которые тут же стали досматривать его багаж — множество чемоданов и сумок, из которых посыпались футуристические издания, письма Ахматовой, автографы Хлебникова и фотографии Маяковского, которого бедный лже-Якобсон попытался выдать за своего родственника (там же, как в детективном фильме, оказался роковой экземпляр договора о продаже Малевичей, попавший, таким образом, в руки властей). Пассажир был обвинен в контрабанде, а конфискованная у него часть архива — передана в РГАЛИ. Составленная «таможенными чинарями» безграмотная опись (51 папка, 769 наименований) была переслана Харджиеву и испещрена его пометками («каша!», «дрянь!», «галиматья!», «бред!») — футуристический материал оказался не по зубам бедным ревнителям национального достояния, превратившим «Бух лесиный» в «Бух лестный», хлебниковскую «Ночь в окопе» в «Ночь в окне», Шагала в Шантала, Пастернака в Пастренка и даже Пушкина в Пушинку и создавшим такие маленькие шедевры, как «Письмо Е. Пауковой к Харджиеву», «Фантура слова» или «Различные вырезки с дарственными надписями Хлебникова».

Немногим, впрочем, лучше была и опись той части архива, которая попала в амстердамский Стедлийк-Музеум: если она и составлена людьми чуть более грамотными, материалом они, однако, ни в какой степени не владели. Из сопоставления обеих частей можно сделать вывод, что архив делился случайным образом, исходя, видимо, из условий транспортировки. Обе части его богаты материалами, относящимися к двум главнейшим харджиевским темам — к Хлебникову и Малевичу. В амстердамской части архива, с которой мне довелось ознакомиться осенью 1998 г., находятся обширнейшие хлебниковские текстологические разработки — транскрипции текстов, поправки (мягко говоря) к изданию Степанова, воспоминания о Хлебникове (в том числе Марии Синяковой, записи воспоминаний Н. В. Николаевой (Новицкой), в которую был влюблен поэт, или П. И. Усачева,

знавшего и отца Хлебникова, и помогавшего поэту во время путешествия в Иран) и масса сопутствующих материалов. Малевич представлен не только большим количеством рукописей и писем, но и множеством документов, связанных с историей супрематизма, с учителем и учениками, вплоть до многостраничной рукописи И. Клына о болезни, смерти и похоронах Малевича. Вообще, нет практически ни одного имени, которое имело бы отношение к русскому авангарду и не было бы в этом архиве представлено: Бурлюк и Кручёных, Ларионов и Гончарова (например, набросок ее письма Маринетти во время приезда последнего в Россию), Филонов и Таглин, Н. Коган и Эндер, Бромирский и Чекрыгин... Обширный фонд связан с Мандельштамом, чье издание в «Библиотеке поэта» подготовил Харджиев, а дружба с Ахматовой и Хармсом обогатила архив их стихами и письмами. На этом фоне неожиданным анахронизмом выглядит фонд Василиска Гнедова — футуриста, дожившего в провинции до сравнительно недавних лет...² В заметках à propos невозможно даже бегло высказаться о богатстве этого собрания. Упомяну лишь два фрагмента, какие можно найти только у Харджиева, — запись высказывания Фаворского о том, что «живопись должна чвякать», или комментарий ненавистной «Иуды Яковлевны» — к строке Мандельштама «С кошачьей головой во рту» из стихотворения «За Паганини длиннопалым» («Скрипачка»): «Марина Цветаева — девочкой — брала котенка, поднимала его высоко и потом засовывала себе в рот его голову. Затем смотрелась в зеркало и говорила, что ее рот всегда сохраняет форму кошачьей головы. И такой напряженный рот, округленный, с круглым отверстием, как бы приготовленный для присвиста (может, беззвучного) напоминал О. М. о Марине. Это он мне говорил по поводу стихотворения “Скрипачка”...»

Что же касается художественных сокровищ Харджиева, оставшихся после него в Амстердаме, то мафия, которую, в лице некоего Бориса Абарова приблизил к себе Л. В. Чага и которая, когда пришло время, ликвидировала и ее, и Николая Ивановича, недооценила уцелевшие картины точно так же, как недооценила архив — большая их часть оказалась в Стеделейк-музее. Абаров, путем подлога создавший после гибели Чаги Фонд Харджиевых, которым управлял единолично, под его прикрытием еще при жизни Николая Ивановича сам себе продал его дом. После гибели Харджиева одиозная фигура Абарова отошла в тень, и Фонд перешел в ведение нотариуса, г-на Приве, немедленно продавшего за огромную сумму кельнской галерее Муржинской 8 гуашей Эль Лисицкого. Поначалу Фонд добился даже известной респектабельности — его виза стоит на кое-как сляпанном в России двухтомнике Избранных статей Харджиева, тот же Фонд предоставил Стеделейк-музею 79 рисунков Малевича для выставки... — и это несмотря

¹ С. Сигеем при участии Н. И. Харджиева было подготовлено издание: *Гнедов В. Собрание стихотворений / Вступит. ст., подгот. текста и коммент. С. Сигея. Тренто: Департамент Истории Европейской Цивилизации. Университет Тренто, 1992. См. также: Харджиев Н. И. Памяти Василиска Гнедова // Харджиев Н. И. От Маяковского до Кручёных: Избранные работы о русском футуризме / Сост. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2006. С. 342—344.*

на уголовщину, составляющую суть всего связанного с Фондом, на что много раз обращали внимание русские и голландские газеты и о чем в Голландии вышла целая книга — после чего Приве был благоразумно «переведен на другую работу». Но, поскольку бумаги и Фонда, и Абарова были тщательно выправлены юристами, все попытки их дезавуировать, предпринятые покойным В. Козовым, голландской юстицией были отвергнуты.

Но вернемся к нашей переписке. Тогда же, во время моего южного уединения, Харджиев писал:

Милый Миша, не смейте — грешно! — смеяться над соловьем и глицинией. Радуйтесь тому, что соловей не пластиковый! Быть молодым и бродить по берегам еще живого моря — это и есть счастье 70-х гг. XX ст<олетия>.

«Библиотека поэта» безмолвствует. Шевалье Перченко несгибаемо-вежливым голосом продолжает объяснять, почему визит к владельцам рукописей откладывается. Счастливец: такое самообладание и такое любезное отсутствие совести. Не завидую Джинджи! Только не вздумайте ему об этом писать. Я тоже решил проявлять самообладание до конца. Но в одну из последних бесед сказал, что уже стар и не могу тратить время так щедро, как Перченко (мысленно именую его Переперченко).

Егоров исчез. Сколько разнообразных личностей. Вот почему нужно любить соловьев и быть благодарным морю за *énergie vitale*.

Ваш Н. Х.

Милый Миша, посылаю Вам еще одного бумажного голубя — вечная утеха младших школяров. Приятно сознавать себя старцем, вставшим в детство.

Лето здесь весьма нелегкое, была чудовищная жара (32°!). Мой переулочек избилуется раскаленными крышами на различных уровнях — городской кубизм.

Господин Переперченко не звонил и по сей день. «Коляска» — архи-гениальна, но неплох и «Скверный анекдот» № 2 — Boris Vriot (врио — от «врать»). По слухам, он благоразумно редактирует Аполлона Майкова (это не какой-нибудь Хлебников).

Итак, новостей нет. Попрыгайте на берегу — за мое «здоровье». Завидую всем легконогим глициникам и Вам в том числе. О невозвратимая *dalekovatost*<ь>!

Н. Х.

«Глициником» Харджиев меня назвал в связи с описанной мною в письмах к нему глицинией; латинская же транскрипция гоголевской «далековатости» восходит к «Аде» Набокова, которую я читал тем летом и о которой писал в тех же письмах.

С Перченко, о котором здесь идет речь, связана забавная история. Во время очередного приезда Николая Ивановича ко мне пришла приятельница-итальянка со своим московским другом — новым Хлестаковым, который, услышав в разговоре имя Хлебникова, заявил, что у его ближайших друзей полным-полно хлебниковских рукописей, доставшихся им по наследству. Бедный Николай Иванович принял бахвальство за чистую монету и долго ждал, пока этот пустомеля ответит его к мифическим обладателям манускриптов. Упоминаемые здесь же «Библиотека поэта»

и один из членов ее редколлегии связаны со злосчастным изданием Мандельштама, подготовленным Николаем Ивановичем и вышедшим в 1973 г. В один из приездов Николай Иванович подробно просмотрел со мной весь том, показав свои текстологические находки, а позже написал:

Милый Миша, почему бы Вам не написать рец<ензию> на сбор<ник> Мандельштама для «Воплей». Члена ред. колл<егии> Дымшица на свете уже нет, поэтому писать о книге с его предисловием вполне возможно. Это было бы полезно во всех отношениях. Предложите!

Н. Х.

К стыду моему, до этой рецензии у меня так и «не дошли руки». По поводу же прискорбной ссоры с «Иудой Яковлевной», как Харджиев стал ее именовать после того, как та обвинила его в краже рукописей Мандельштама, Николай Иванович как-то заметил:

— Я ей сказал: «Надя, вы презренная дрянь» — поверьте, я этого не говорил ни одной женщине.

В начале 70-х гг. Николай Иванович попросил меня пойти к сыну М. Л. Лозинского, дабы сделать несколько текстологических уточнений по имеющимся в его архиве хлебниковским материалам. Это упоминается в приведенной ниже отрывке, где речь идет, кроме того, о дантовских мотивах у Ахматовой, которыми я в то время занимался:

Дорогой Миша, я не только поживаю, но и собираюсь приехать в Вашу хмурую столицу — февраля 11—13. Можно ли получить номер в «Октябрьской»? Если Вам удастся узнать о сей возможности предварительно, то я сразу же сообщу о дне выезда.

Старая «m-me Эврэ-инов» не позвонила и не появилась. Ваша текстолог<ическая> справка, кажется, не вполне точна: Перемышль? Так ли? Название крепости? И не было ли еще каких-либо вопросов — не могу сейчас вспомнить.

Вряд ли Вы правы, считая, что все лит<ературные> соратники Ахм<атовой> были «затронуты Дантом». Его нет, если память мне не изменяет, ни у Нарбута, ни у Зенкевича. И только у одного из жоржиков, у Г. Иванова есть «жестокий» сонет «Романт<ическая> таверна», где некий бутафорский апаш «с портретом Данта схож» (?!). О книге не беспокойтесь: она будет Вам вручена.

До свидания.

Н. Х.

«Старая m-me Эврэ-инов» — А. А. Кашина-Евреина, с которой мне довелось встречать Рождество в Петербурге и которая собиралась посетить Николая Ивановича в Москве. Об Ахматовой речь идет и в нескольких последующих письмах — первое из них получено мною опять-таки в Крыму, а второе, позднейшее, можно, по выражению Николая Ивановича, назвать почти «долгоиграющим»; в нем он комментирует два ахматовских стихотворения:

Дорогой Миша, на сей раз мне трудно ответить на Ваши вопросы. Выздоровливайте скорее и приезжайте в Москву — тогда покопаемся вместе. Найдем и «Ахматкину».

Мне худо (сердце, астма). Здоровье весьма ухудшилось после утомительнейшей поездки в Ленинград — на похороны моего друга Н. Я. Берковского. В тот же день я уехал обратно.

Об Ахматовой кое-что есть в стеклографированных сборниках А. Кручёных «Живой Маяковский» (I, III, 1930).

Статьи Арватова у меня нет.

Итак, Вам остается снова стать молодым и цветущим и приехать в Москву.

Жму Вашу руку.
Н. Х.

Милый Миша, точный адресат стих<отворения> «Художнику» мне неизвестен. Во всяком случае это *не* Осмеркин. С живописью Белкина я не знаком (были ли у него пейзажи?), но с ним А. А. встречалась и в более поздний период. Так, например, в 30-х годах он ей сообщил кое-что о Хлебникове — для меня.

«Когда человек умирает...» — как известно, А. А. хоронила Блока. Других поэтов она не хоронила. Помню и мой разговор с нею о фотопортретах Маяковского, с каждым годом теряющих сходство с поэтом, которого ретушеры никогда не видели. Той же участи подверглись и посмертные портреты Блока.

Автограф трехстишия (фрагмент) был мне подарен в то время, когда А. А. работала (со мною) над статьей «Посл<едняя> сказка Пушкина». Кроме того я помогал ей редактировать письма Рубенса (помогал и Лозинский), изданные «Academia». В этих письмах столько нелепостей и самовозвеличения, что, редактируя, мы хохотали и всячески издевались над «Петропавлом».

Точная копия автографа (карандаш):

Н. И. Харджиеву — Анна Ахматова
1932. 25 дек.

Оттого что мы все пойдем
По Таганцевке, по Есенинке
Иль большим Маяковским путем.

Дополнительно — о В. Петрове. Я познакомился с юным почитателем Шадрина в 1930 г. Он заведовал архивом Русского музея, находившимся тогда в подвале. В течение 1930—1936 гг. я был единственным посетителем этого архива. В этом подвале Петров и списал копию с моей копии. С Хармсом Всевинык познакомился в 1940 г. Он втерся в доверие к Д. И., ссылаясь на свою «закадычную дружбу» (?) со мною.

Пожалуйста, узнайте адрес и телефон дочери моего друга Н. Суетина — Нины Николаевны Суетиной.

«Здоровье» мое ухудшилось, но я надеюсь дожить до нашей встречи.

Ваш Н. И.

Привет Горбунову, прочно меня забывшему.

Горбунов, о котором идет речь, — поэт Владимир Эрль, мой многолетний соавтор по изданию обзориутов. О Хармсе и Введенском, которых Харджиев необычайно высоко ценил, он говорил, что они «написали в стол целое литературное течение»;

первому из них посвящена насыщенная драгоценными деталями его пьеса «Гетушка Данила Хармса», помеченная анаграмматическим псевдонимом Колен Вижар (Colin Vijard). У Николая Ивановича сохранилось несколько текстов того и другого писателя, в частности, бесценный сценический вариант пьесы «Елизавета Бам» с собственноручными режиссерскими пометами Хармса, изданный Эрлем и мною в 1987 г. (эту рукопись, с пометой на ней: «М. Мейлаху на вечное хранение», я, несмотря на это, также впоследствии обнаружил в архиве амстердамского музея; там же оказались воспоминания Харджиева об обзриутах, которые он мне показывал в нашу последнюю встречу в Амстердаме — их я недавно опубликовал в сборнике памяти Марцио Марцадури(3)). Другие рукописи Введенского и Хармса были в свое время извлечены Николаем Ивановичем из так называемой «корзины ЛЕФа» — собрания рукописей, для редакции интереса не представляющих, но хранившихся в ее архиве, — в их числе еще один список той же пьесы «Елизавета Бам», содержащий не сценический, а литературный ее вариант. Именно с этого списка с утраченным финалом и снял копию Вс. Н. Петров, упоминаемый в последнем письме; копия эта в дальнейшем тиражировалась, неуклонно наращивая число опечаток, в кругу ленинградской интеллигенции и в таком виде впервые была напечатана Д. Гибианом в 1974 г. Я полагаю, однако, что Николай Иванович несправедлив в том, что касается истории знакомства с Хармсом Вс. Н. Петрова, оставившего об этом воспоминания; добавим, что жена Петрова, Марина Николаевна, была родственницей М. В. Малич, подруги жизни Хармса. И, наконец, Николай Иванович располагал наиболее точным списком «Элегии» Введенского, которую он считал одной из вершин поэзии XX века. Как-то раз, гостя у меня, он вслух прочитал два крупных харьковских произведения Введенского — «Некоторое количество разговоров» и «Потец» и, закончив чтение, заметил:

— Да, первое ориентировано на форму, а второе...

Я замер: не скажет же Николай Иванович «на содержание»!

— А второе — на выражение, — закончил он фразу.

Адрес Н. Н. Суетиной я для Харджиева узнал и говорил с ней по телефону (когда у меня гостила приезжавшая из Средней Азии дочь Малевича — Уна), однако никогда с ней не встречался, что не помешало ей дать против меня омерзительные показания после моего ареста по политическому обвинению. Хармс упоминается в одном письме, смысл первой фразы которого для меня сейчас уже не совсем понятен — кажется, речь идет о папке с рисунками второстепенных художников, которые Харджиев просил меня отвезти в Ленинград для продажи в Музей города (когда же вся документация была оформлена, Николай Иванович изменил свое решение, и мне пришлось взять ее обратно в Москву):

Миша, милый, «угрызаюсь» тем, что взвалил на Вас такую долгоиграющую и толстенную пластину.

Здесь появился некто Чернявский с красноречиво-бездарным враньем о Хармсе (человек хороший, Халатов, к сожалению, неумы и доверчив).

Когда я — неожиданно для «мемуариста» — вошел в комнату, он зашатался (сидя!).

Ох уж эти посмертные примазывающиеся.

Все они подобны секундантам Мартынова, через 40 лет выдававшим себя за секундантов Лермонтова.

Жму руку. Н. Х.

Обстоятельств, связанных с изданием текстов Хармса, Николай Иванович касается в двух следующих письмах:

Милый Миша, в декабре — увы — моя поездка не состоится. Что будет далее — неведомо. Уверен, что до моего приезда Вы успеете снова побывать в Москве. Читал публикацию Алекс<андро>ва в «В.л.» — он продолжает создавать Хармсу ложную репутацию. Это еще хуже, чем «детский затейник» Халатова. Произведение — для Хармса — весьма слабое, почти домашнее «зубоскальство», к тому же чрезвычайно растянутое. Маленькая старая просьба: о значениях radix'a* у Хармса. Быть может, что-нибудь скажет или вспомнит Як<ов> Семенович. Пожалуйста, ответьте. Як<ову> Семеновичу — привет.

Н. Х.

* бытовой, ритмический и просто Радикс

Эх, Вы! А еще стоите на голове!
...Желтуха, желтуха, желтуха
в проклятой горчичной глуши...

Получите Алискин адрес, где Вы забыли не то штаны, не то кофту: ул. Огарева 13, кв. 57.

Желтуха — болезнь азиатская. Хорошо, что это не проказа.

Ругаю Вас яростно: «интересные археолог<ические> экспедиции» (несколько!!), а «тот» продолжает безконтрольно заэрливать Хармса?!

Если появитесь в Москве, ругань будет продолжена с утроенной силой. Поэтому поскорее выздоравливайте.

Н. Х.

В первом из них речь идет о публикации покойным А. Александровым принадлежащей Хармсу серии портретов своих друзей под условным названием «Я решил растрепать одну компанию» («Вопросы литературы», 1973, № 11, с. 279—302). Обозначение «Радикс», отсылающее к театральным опытам предшествовавшего «Обэриу» объединения, встречается среди режиссерских помет в принадлежащем Харджиеву, уже упоминавшемся сценическом варианте пьесы «Елизавета Бам»; Яков Семенович Друскин, хранитель обэриутского архива, об этом как раз знал мало.

Другое письмо я получил от Харджиева в Средней Азии, где заболел желтухой и месяц пролежал в боткинских бараках города Душанбе. По моей просьбе, он послал мне туда адрес Алисы Порет, у которой я перед тем гостил в Москве. Николай Иванович бранит меня за медлительность, с какой мы вместе с В. Эрлем готовили выходявшие в Бремене тома собрания произведений Хармса, причем мой

соавтор имел слабость знакомить с подготавливаемыми нами рукописями того же Александрова, который не стеснялся их использовать в своих публикациях. Письмо написано на репродукции врубелевской иллюстрации к лермонтовской поэме, на которой Николай Иванович чертой отделил Демона, наблюдающего пляшущую Тамару, пометив: «Без Демона — лучше!»

Летом 1983 г. я был арестован; Николай Иванович, живший уединенно, узнал об этом с опозданием, о чем говорит письмо, которое сохранила моя мать, и которое я обнаружил, вернувшись спустя почти четыре года из лагерей:

Право, Миша, не знаю о чем и писать: настолько противоречит моему представлению о Вас бессрочное Ваше молчание. В таких случаях — как говорится — нужно хоть кашлянуть. Поэтому хочу услышать Ваш кашель, столь непохожий на мой — астматический.

Н. Х.

Николай Иванович был один из первых, кого я увидел «на воле», посетив его в Москве по дороге с Урала в Питер.

В последние годы мы обменялись несколькими письмами, посвященными, главным образом, почтовым неувязкам:

Ну и чудище же Вы, Миша!

Ваше письмо от 27 февраля я получил 19 марта. И не удивительно. Оно отправлено по адресу: Москва, Кооперативная, Н. И. Харджиеву, т. е. на деревню к бабушке. Удивительно, что оно все-таки доставлено! Восхищен работой почты.

Н. Х.

P. S. В. М. — вероятно, В. Милашевский.

Милый Миша, Вы умудрились мне послать одно и то же письмо дважды! Я своевременно ответил на Вашу первую (аналогичную) машинопись, но моего письма Вы, очевидно, не получили.

Так-то-с, как говорил Хлебников.

Скучно на этом свете, господа! Так говорил Заратустра-Гоголь.

Дай Бог, чтобы эта записка попала в Ваши руки.

Привет Вашей матушке.

Ваш Н. Х.

В последнем письме вернее, записке —

Милый Миша, пообещав, Кузнецов книги не прислал. Почему-с?! Неужели и он — *loup-garou*?

Целую Вашего младенца.

Н. Х.

Мокрейший сентябрь 1991 г.

Мос-ква-ква-ква!

— полученной мною от Николая Ивановича с оказией, он упоминает А. Кузнецова, составителя и редактора книги воспоминаний о М. В. Юдиной; оно написано, когда исполнился год моему старшему сыну.

В дальнейшем мотив почты, намеченный в этих письмах, реализовался до степени абсолюта. Приблизительно за год до отъезда в Голландию Лидия Васильевна Чага перестала допускать к Николаю Ивановичу всех его старых друзей, разорвав с ними в чрезвычайной грубой форме. Николай Иванович, когда-то державший ее, что называется, «в узде», впал к этому времени, подчинив себя ее воле, в полную от нее зависимость. Что из этого получилось, слишком известно — это стало достоянием международной желтой прессы: утрата половины архива, а потом и всего имущества обоих супругов, погибших — сначала она, потом он — вероятно, насильственной смертью от руки той самой мафии, страхась которой они бежали из Москвы. Но тогда, пытаясь пробиться к Николаю Ивановичу сквозь поставленный барьер, я два-три раза посылал письма, адресованные «Николаю Ивановичу Харджиеву в собственные руки», однако, поскольку, уведомления о вручении, несмотря на это, возвращались, подписанные Лидией Васильевной, у меня по этому поводу возникла переписка уже с самой почтой. Тем не менее летом 1995 г., объяснив происшедшее отъездным стрессом, Лидия Васильевна пригласила меня погостить у них в Амстердаме, но и после этого переписка уже не возобновилась. В Амстердаме Николай Иванович, ненавидевший жанр мемуаров и всегда клявшийся, что никогда не будет их писать, все же записал некоторые свои воспоминания об обэриутах².

Последний раз я видел Николая Ивановича весной 1996 г., за несколько месяцев до его смерти или убийства: узнав о моем приезде, опекавшая его мафия начала его, по-видимому, какими-то таблетками, так что он едва мог говорить. О смерти его сообщено не было, и хоронили его те, о ком он вполне по-харджиевски сказал: «Чужие люди, и чем больше стараются понравиться, тем они неприятнее...»

² См. ниже.

НИКОЛАЙ ХАРДЖИЕВ

Из последних записей*

На протяжении всех трех десятилетий нашей дружбы Николай Иванович постоянно выказывал свою неприязнь к жанру мемуаров и всегда подчеркивал, что никогда, за редчайшими исключениями, не записывал разговоров со своими замечательными собеседниками, которые хранила его удивительная память, и что никогда не станет писать воспоминаний о встречах с ними.

В 1994 г. Харджиевы переезжают в Амстердам. Блистательный собеседник, Николай Иванович, отрезанный сначала от мира, в котором с таким обаянием он проявлял свой дар общения, а потом, изолированный своей женой Л. В. Чагой от и без того узкого круга друзей на западе; лишившийся любимых картин, проданных, чтобы купить дом в Амстердаме, и ценнейшей части архива, конфискованного московской таможней, тогда как остальная часть была получена в состоянии хаоса, разобраться в котором не было сил — в этом состоянии отъединенности от всего, что было ему дорого и что составляло содержание его жизни, он начинает писать заметки о близких или ценимых им людях. Неудивительно, что прежде всего он обратился к одному из самых дорогих для него персонажей — Даниилу Хармсу.

После гибели, одного за другим, Харджиева и Чаги от руки русской мафии в Амстердаме, его архив, не представлявший для нее коммерческого интереса, попал в амстердамский Стеделик-музеум, где, знакомясь с ним, мы и нашли эти заметки, проливающие свет, как нам представляется, не только на описываемых персонажей, но не в меньшей степени и на их автора. Мы разделили их на три неравных части и двум из них дали условные заглавия (лишь раздел «О Хармсе» озаглавлен в авторской рукописи), снабдив их небольшими примечаниями.

* Studi e scritti in memoria di Marzio Marzaduri a cura di G. Pagani-Cesa e O. Obukhova, Eurasistica 66, Padova, 2002. P. 49—62.

О ХАРМСЕ

Фигуры в зеркале¹

Весна 1933 года. Хармс, Олейников и я идем к Заболоцкому праздновать его 30-летие. Несем скудные подарки — водку и красную икру. Проходим мимо витрины «закрытого распределителя», где выставлена всякая снедь.

Олейников мечтательно произносит:

— Вот бы нас впустили туда на всю ночь...

«Мальчишник» у Заболоцкого. Его очень молоденькая жена Катя, собираясь идти ночевать к подруге, смотрит на нас неприязненно и задиристо. Своим вздорным поведением она отравила последние годы жизни Заболоцкого, который, к сожалению, был любящим мужем.

Когда она ушла, мы сразу повеселели. Пирушка нищих продолжалась до утра. Говорили о стихах и еще больше о живописи.

Спорили отчаянно и в доказательство правоты лупили друг друга подушками.

Хармс, чтобы позлить друзей, упрямо повторял, что его любимейший художник — Каульбах.

Олейников пристально рассматривал хорошо ему известный рисунок Заболоцкого, висевший на стене: изображение бегущего слона. Заболоцкий недурно рисовал, его учителем, кратковременным, правда, был сам Филонов. Олейников:

— Я знаю, как называется ваш рисунок, Николай Алексеевич. «Чаяние»!

Но Заболоцкий даже не улыбнулся. Неизменно спокойный, он сдержанно поругивал Мандельштама: — У Мандельштама есть только одна хорошая строка — *Лепёшка медная с туманной переправы*.

Выбор этот не случаен. Заболоцкий обнаружил у Мандельштама пластический образ, создать который мог бы сам. Олейников Мандельштама ненавидел и о том, кого презирал, говорил сквозь зубы:

— Ему, наверно, нравится Мандельштам...

Утром, после пирушки, решили пойти в Русский музей, чтобы закончить спор о живописи. Олейников похваливал работы ближайших учеников Венецианова, а Хармс восхищался их несравненным учителем. Кажется, Хармс первый обратил внимание на каких-то посетителей в глубине смежного зала:

— Это что там за дрянь? — полюбопытствовал Олейников.

А это были мы, отраженные в большом зеркале, мало привлекательные после бессонной и пьяной ночи.

¹ Этот рассказ Хармса в пересказе покойного Р. Дуганова опубликован в сб.: Поэзия и живопись. Сборник трудов памяти Н. И. Харджиева / Под ред. М. Мейлаха и Д. Сарабьянова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 42

Кресло у моря

Хармс познакомил меня со всеми своими монстрами, которых называл «естественными мыслителями». С Башиловым я часто встречался, когда жил у Хармса. Этот маленький человек неопределенного возраста искусно расписывал деревянные кубики, привлекавшие внимание ритмичным движением отвлеченных цветочных форм. Кубики Башилова нравились всем, даже Малевичу.

Менее удачны были его портреты, натуралистичные и безжизненные. Он нарисовал Хармса и меня:

— Плохи наши портреты, — сказал Хармс. — Пусть из расстегнутой рубашки Николая Ивановича высовывается изба, а у меня на лбу нарисуй «кулатыш».

Это заумное слово Хармс заимствовал из книжки о рисунках сумасшедших. Объяснить значение «кулатыша» он не мог, и Башилов нарисовал на лбу нечто вроде спичечной коробочки. Он пририсовал избу к моей рубашке, но оба портрета остались такими же безжизненными.

Башилов считал себя и лекарем. Он лечил слабоумных, заставляя их всасывать носом сливочное масло. Масло смягчало и без того размягченные их мозги. Как это ни странно, у Башилова были благодарные пациенты².

Еще один монстр — безумный изобретатель. Он жил в огромной комнате (кажется, на Литейном), с огромными окнами-витринами бывшего магазина, занавешенными тяжелыми черными тканями. В своей безвоздушной комнате изобретатель работал над каким-то таинственным проектом, который, по словам Хармса, был основан на еще не известном динамическом принципе. Увидев Хармса, еще ничего не сказавшего, изобретатель начинал хохотать. Он считал Хармса даже не шутником, а шутком, который говорит только смешное. Вступить в беседу с этим хохочущим идиотом было невозможно. Все, что ни скажет Хармс, доводило его до смехового припадка.

Зато его подруга была безмолвна, как рыба. Она неприязненно смотрела на нас своими водянисто-бесцветными глазами и ни разу не улыбнулась.

После визита к изобретателю состоялась встреча с художником Эйснером.

— Вам безусловно понравится одна из его картин, — сказал Хармс.

Худой и высокий, горбоносый и усатый, он имел сходство с Дон Кихотом. Но на нем была не кираса, а серая милицмейская форма.

² О Башилове нам также рассказывал Я. С. Друскин, вспоминая, в частности, его картину «В ожидании ненастной погоды», на которой был изображен господин, ослепительным полднем сидящий на скамейке с зонтом в руках; схематичное изображение этой картины также находится среди бумаг Н. И. Харджиева в Амстердамском архиве.

Я. С. Друскин, кроме того, вспоминал, как Башилов давал Хармсу советы в отношении его семейной жизни: «Ты, Даня, когда пришел с работы (sic!), — если есть что сказать, говори, а если нет — молчи». Наконец, слушая радио, Башилов возмущался, полагая, что передают украденные у него мысли.

Он служил в милиции (в качестве художника!). Подобно изобретателю, он жил в огромной комнате, перегороденной, перегороденной старинными шкафами на отдельные уголки.

Он представил нас своей супруге, немолодой грузинке, с какой-то жирной улыбкой на нарумяненном лице. На груди — гранатовое ожерелье, на пальцах — золотые кольца с изумрудами и сапфирами.

— Она очень сладострастна, — сказал Эйснер. Но супруга нисколько не обиделась и продолжала любезно улыбаться. Он любил игру слов и изрекал чудовищные каламбуры и слоговые перевертни: вместо «журфикс» — «фиржукс».

В одном из полутемных уголков, за большим шкафом, ютился деревенский юнец, боявшийся людей. Эйснер хвалил его рисунки, замечательные, но однообразные. Он рисовал все деревянное — избы, бревна, заборы, рисовал не предметы, а, так сказать, их деревянность. Эйснера он явно ненавидел и прятался за шкафами, как неприрученный звереныш.

Эйснер гордился своими раритетами, одним из наиболее им ценимых была роскошная коробочка, полученная одной из его родственниц на придворном балу по случаю коронации Александра II. В этой коробочке еще доживали три конфеты 70х годов XIX столетия.

Мы беседовали с Эйснером и о живописи. Он сказал, что находит большие колористические достоинства в испражнениях кошек и собак:

— Об этом я написал книгу. — сказал Эйснер. — Уверен, что мои наблюдения будут полезны всем художникам.

Однако самому А. П. его наблюдения не помогли, все его картины были совершенно бездарны. Кроме одной: великолепное кресло с красной тканью, одиноко стоящее на пустынном морском берегу. Оно было таким же таинственным, как вещи в метафизических композициях великого Кирико.

Именно эту картину имел в виду Хармс.

«Потомки маркизы Дезес»

Подобно всем обэриутам, Хармс считал Хлебникова своим «учителем». Под текстом бурлескной поэмы «Шаман и Венера» Хармс написал: «Ничего более прекрасного я не читал».

Я как-то сказал Введенскому, что обэриуты происхождения аристократического, идущего от «Маркизы Дезес» Хлебникова. Александр Иванович усмехнулся и кивнул головой в знак согласия. Однако в последние годы его отношение к Хлебникову стало более сдержанным. Он мне сказал, что Хлебников уже «отходит» в XIX век³.

³ В тех же бумагах Харджиева имеется следующая запись: «В альбоме Кручёных сохранилась краткая автобиографическая запись А. Введенского, которого я привел к “зудеснику” 18 марта 1936 г. (Это была их единственная встреча). Подробнее об этом эпизоде см.: *Мейлах М.* Обэриуты и заумь // Заумный футуризм и дадизм в русской культуре / Под ред. Л. Марготто и др. Peter Lang, 1991. С. 363.

У Хармса возникло тяготение к «первозданному», к произведениям, свободным от «книжной культуры». Особенно восхищался он древнеегипетской «Повестью о двух братьях»:

— Так бы я хотел писать!

Никандр

У Хармса был последователь Никандр Тювелев, писавший недурные стихи. Коренастый, сильный, красивый парень. Говорил, что хотел бы быть единственным в стране поэтом: тогда бы его все боготворили. Он был арестован и, по всей вероятности, расстрелян.

«Маленький человек»

Хармс восхищался рассказом Федора Сологуба «Маленький человек». Этот человек стал сокращаться в росте, выпив бокал магического вина, предназначенный им для его слишком рослой супруги. Но она, что-то почуяв, незаметно переставила бокалы и сокращаться начал он. Постепенно сократился настолько, что его уволили со службы. Он продолжал сокращаться, и тогда предприимчивая супруга продала его владельцу магазина. В качестве рекламного гномика, на потеху прохожим, он сидел за оконным стеклом на очень маленьком стуле. Наконец, он превратился в песчинку и исчез.

Этот замечательный рассказ был издан в немецком переводе, и я убежден, что его читал автор «Метаморфозы». Кафка очень интересовался русской литературой.

Едва ли не больше, чем Кэрролла, Хармс любил абсурдистские двустипишия Эдварда Лира. В очень маленькой библиотеке Хармса было английское издание книги Лира с его рисунками. Помню стишок о тетушке из Корфу, умевшей летать. Взлетая, она доводила до обморока чувствительную племянницу.

Подобно всем обэриутам, Хармс рисовал. Он разрисовал стену своей комнаты, интересны были его рисунки на бумажном абажуре висящей лампы, рисунки тушью, по принципу мнимой симметрии. Хармс любил живопись, но его любовь к музыке была беспредельна. Букстехуде, Гендель, Бах, Моцарт — вот те, которых он обожал. Густым и приятным голосом он часто пел *Lacrimosa*. Почти ежедневно к нему приходил Я. Друскин, вдохновеннейший музыкант, по памяти игравший на фисгармонии творения исполинов XVIII века. Из современников Хармс ценил Шостаковича, особенно его оперу «Нос», которая после нескольких спектаклей была «запрещена».

«Отец Сергей»

Однажды Хармс повел Заболоцкого и меня в кино — смотреть Мозжухина в роли отца Сергея (по Толстому). Этот фильм был поставлен после Февральской революции. Хармса интересовал не актер (лучший того времени), а в первый

и единственный раз показанный на экране ритуал посвящения в монашество, заставляющий новопринятого *ползти* к амвону. Не отсюда ли *ползущая* старуха в его повести?

Хармс не скрывал своего интереса к Майринку. Весьма одобрительно говорил об одном из его рассказов (заглавие я, к сожалению, забыл). Но лучшим произведением Майринка он считал роман «Зелёное лицо», который прочел в оригинале.

* * *

Неистовая любовь Хармса к Гоголю в настоящее время общеизвестна.

А к Пушкину?

Однажды, желая узнать отношение Хармса к автору «Медного всадника», я начал его «поносить». Но Хармс резко прервал мою болтовню.

* * *

Хармс высоко ценил стихи А. К. Толстого и даже в слабых его вещах находил хорошие строки.

Одним из любимых авторов был Козьма Прутков. Особенно восхищался он сценой из трагедии «Semi-colon» («Точка с запятой») Алексея Толстого, отсутствующей в цикле Козьмы Пруткова. В этой трагедии действующие лица ходят по окружности урыльника, в котором «плышет корабль на всех парусах».

* * *

Хармс мне сказал, что обэриуты в начальный период проявляли некоторый интерес к стихам Пастернака, но это длилось недолго.

«Совет Заболоцкого»

Хармс, Заболоцкий и я в гостях у Малевича. Хорошая встреча была испорчена Заболоцким, который с оскорбительным благоразумием вздумал поучать Малевича, советуя ему приложить свое мастерство к общественно-полезным сюжетам. Очевидно, Николай Алексеевич уже подумывал о собственной перестройке. Вскоре Хармс, коварно улыбаясь, мне сказал, что Заболоцкий собирается воспеть «челюскинцев».

Супрематические галстуки

Мать Малевича Людвиг Александровна подарила Хармсу и мне связанные ею шерстяные галстуки с супрематическим орнаментом. Мы не расставались с этими галстуками до тех пор, пока на них не появились дыры.

Людвиг Александровна и ее старший сын Казимир очень любили друг друга. Почтительный сын, Малевич всегда представлял своих гостей матери. Но третья жена Малевича Наталья Андреевна Манченко старухи не любила, и как бы не замечала ее присутствия.

У добрейшей Людвиги Александровны был приятный грудной голос, хрипловатый и прокуренный.

Она умерла в начале блокады.

«О» «Ноль»

Помню быть может, не совсем точно, заключительную строку утраченного стихотворения Хармса:

А ноль — Божественное дело
 Ноль — числовое колесо
 Ноль это дух и это тело
 Вода и лодка и весло⁴.

* * *

Был у Хармса поразительный микро-рассказ «Бабушка и Николай», к сожалению, не сохранившийся. На протяжении всей вещи повторялись только две реплики («Бабушка», «Николай»), а интонация изменялась в зависимости от появления и исчезновения бабушки или Николая. Финал был трагичен: бабушка исчезла и больше не появлялась.

* * *

Надпись Харджиева на фото 1912 г. (?):

И я был молод
 а ныне стар
 сквозь жизни холод
 несущий свой дар

Хармс был лишен таланта. Он был гениален.

⁴ Даниил Хармс. Дней катыбр. Избранные стихотворения, поэмы, драматические произведения / Сост., вступит. ст. и примеч. М. Мейлаха. М.: Гилея, 2000. С. 449.

Буддийский храм

Хармс повел меня смотреть буддийский храм. Магическая архитектура этого храма так же чудесно вписалась в бледное приневское небо, как бирюзовый купол мечети и египетские сфинксы. Буддийским храмом, окруженным высоким дощатым забором, можно было полюбоваться только сквозь щели. Хармс посещал храм еще в то время, когда там жил настоятель-лама. Он был выслан в Тибет.

И все-таки нам показалось, что в опустевшем заколоченном храме обитает тайна.

Евангелие

В одну из последних наших встреч Хармс подарил мне Евангелие («Дорогому НИХ от ДИХ»). Он сказал, что ничего более замечательного человечество не создавало.

Последняя встреча

Лето 1940 года. Ранним утром меня разбудил стук в окно. Смотрю и не верю своим глазам: за окном стоял улыбающийся Хармс. Такой лучистой улыбки я не видел ни у кого. Быть может, так улыбался Моцарт.

Почти безвыездно живший в Петербурге, он ехал куда-то по какому-то семейному делу и остался на сутки в Москве, чтобы повидаться со мною. Счастливое совпадение. Накануне я получил гонорар, поэтому вечером мы отправились пировать в «Националь».

После утреннего чаепития он уехал. Прощаясь, сказал, что теперь будет ждать моего приезда на Надеждинскую. Но это была наша последняя встреча⁵.

[Об Олейникове]

Юношу-казака Николая Олейникова командировали в Петроград, как «самого красивого парня в станице». Это было удостоверено печатью и подписями местного начальства.

* * *

О ядовитом остроумии Олейникова можно было бы написать не один десяток страниц.

Он не любил Маршака, с которым сотрудничал в детских журналах.

⁶ 23 августа 1941 г. Хармс был арестован за распространение в своем окружении «клеветнических и пораженческих настроений».

— Самуил Яковлевич питается сырыми куриными кишками.
Человек, питающийся сырыми кишками — почти каннибал.

Маршак был одним из тех, кто родился в рубашке. В детстве его почему-то пестовал Владимир Стасов. Этот мальчик почему-то был предсмертным его утешением.

Во время Второй мировой роскошную машину Маршака на особой платформе доставили в Алма-Ату. Но он не позаботился о вывозе из «города-героя» своих товарищей по детской литературе, Введенского и Хармса, которые вскоре погибли. Олейников уже был расстрелян.

* * *

Пример остроумия Олейникова.

Показывая своего новорожденного сына Хармсу и мне, он сказал:

— Я назвал его Александром. Вы, конечно, думаете, что я так его назвал в честь Александра II? **Ошибаетесь. Я так назвал его в честь Александра III.** Подобно Маршаку, родился в рубашке и «буржуазный» Евгений Шварц. Его считали другом Олейникова, но тот его не щадил.

Помню такой случай. Одна плохая, но известная московская актриса пригласила Олейникова, Хармса и меня в «Европейскую» гостиницу, где она занимала роскошный номер. Направляясь с Хармсом и мною в гостиницу, Олейников решил прихватить и Шварца, которого обещал с ней познакомить и которому знакомство с этой дамой казалось лестным. Когда мы поднимались к нему по лестнице, Олейников вдруг говорит:

— Что бы ни произошло, молчите, Онемейте и ничему не удивляйтесь...

Дверь открыл Шварц в парадном костюме, но с недобритой левой щекой.

Олейников:

— Вы куда-то собираетесь, Евгений Львович ?

Шварц, спотыкающимся голосом:

— Да...Вы же...то есть, с Вами...

Олейников

— Визит отменяется.

Шварц остолбенел, а мы безмолвно удалились. Спускаясь по лестнице, Хармс почтительно уступал путь Олейникову, называя его Софьей Павловной. Олейников свирепо на него поглядывал.

Разумеется, мы посетили желанную актрису. Это был очень скучный визит.

Игроки

Эту историю мне рассказал Хармс, в чьей комнате состоялась карточная дуэль Введенского с Олейниковым.

Предложение Олейникова — сыграть в карты — очень удивило Введенского: Олейников в карты не играл, а Введенский был азартнейшим картежником. Игра все-таки началась, и Введенский сразу же был поставлен в тупик непредсказуемыми ходами партнера.

Условие безнадежной игры, предначертанное Олейниковым, заставило Введенского насторожиться: проигравший обязан был беспрекословно подчиниться решению выигравшего. Заумная дуэль закончилась полным поражением Введенского.

Зная крутой нрав Олейникова, Введенский, бледный и молчаливый, сидел, ожидая жестокой расправы. И предчувствие его не обмануло.

Олейников вооружился большими ножницами и молча изрезал черный пиджак Введенского на узкие ленты. По окончании позорной экзекуции Введенский встал и, не глядя на онемевших свидетелей этой сцены, ушел.

Введенского Олейников считал самым одаренным из обэриутов.

ЕВРЕЙ ИЗ МЕСТЕЧКА БЕРЕСТЕЧКИ

Нужно сохранить память о благороднейшем человеке Владимире Фельдмане.

Этот «еврей из местечка Берестечки» (так он себя называл), худощавый и невысокий, с русой бородкой, с наружностью русского интеллигента народника был политическим эмигрантом и провел юношеские годы во Франции. Кажется, он принадлежал к партии «бундовцев». Но меня этот еврей из местечка Берестечки изумлял тем чувством искусства, которым был наделен в полной мере. Он писал прозу, которой никому не показывал, считая это преждевременным. Он часто беседовал с Владимиром Нарбутом и мною и говорил, что ему дорого общение с поэтами:

— Ну какой же я поэт? — изумился я.

Но он посмотрел на меня пристальным своим взглядом и упрямо повторил:

— Ты поэт, хотя этого и не сознаешь.

Он познакомил меня со своим другом Полем Низаном, которого называл философом, и его очаровательной женой Анриетой. Этот друг Сартра жил тогда в Москве, а закончил свою жизнь в фашистском застенке.

Случайно встретившись с Фельдманом на улице, я познакомил его с Ахматовой, и он ее спросил:

— Содержательно живете?

Скептической тонкости этого полувопроса она никогда не забывала.

Он заведовал редакцией литературного ежемесячника «30 дней», и я уговорил его, к удивлению автора, напечатать три лучших стихотворения Николая Олейникова — «Служение науке», «Хвала изобретателям» и «Муха». Было изменено только общее заглавие «Стихи политрука NN» — «Стихи технорука NN». За этот поступок Фельдман получил строгий выговор. Потом его уволили и послали на какую-то работу в провинцию.

И вот последняя наша встреча. В букинистическом магазине в Столешниковом переулке, у прилавка с выставленным французскими изданиями XVIII века, кто-то схватил меня за локоть. Это был Володя, приехавший в Москву на несколько дней. Он посмотрел на меня каким-то особенным взглядом и произнес устало:

— Я уже ничего не понимаю...

Фельдман был арестован и расстрелян.

Чудесный, человеческий его голос я слышу и сейчас.

[VARIA]

С. Бобров об одной из своих бесед с Хлебниковым: «Хлебников сказал, что можно предположить существование мира, где нет ни света, ни притяжения...»

* * *

Основной дефект записей Л. Я. Гинзбург — отсутствие интеллектуального пессимизма.

* * *

Самые поздние вещи сюрреалистического цикла Малевича менее звучны в цветовом отношении, но более живописны.

«ГОСФИКУС»

Тынянов мне показал маленькую книжку Зоценки, полученную им в издательстве до поступления тиража в продажу. Герой рассказа Андрей (Андрюша) Госфикус совершал чудеса — отрезал головы и с такой же виртуозностью возвращал их туловищам. И в этом Госфикусе (Госфокус, Государственный фокус!) кто-то обнаружил некоторое сходство с величайшим государственным фокусником И. В. Сталиным. После чего книжка была мгновенно уничтожена. Сохранился ли хоть один экземпляр?

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аарон, Джонатан 833
Аарон, первосвящ. 54, 759
Абаев, В. И. 100
Абаров, Борис 998–99
Абеляр 421
Абрабанель, Исаак бен Иуда 24, 33–4
Абрамович, Г. 910
Абрамович, С. Л. 120, 122–23, 125–27, 130, 136
Абызов, Ю. И. 749
Август, рим. император 73, 92
Августин, бл. 31, 158, 186, 201, 362, 744, 895
Аверинцев, Серг. Серг. 12, 15, 126, 672, 702, 703, 706, 762, **892–95**
Авраам, библи. патриарх 19, 25, 27, 31, 41, 53, 55, 90
Агамемнон, царь 111
Агеев Михаил (Леви, Марк) 867
Адамович, Георгий 249–50, 862, 866, 869, 872
Адаскина, Н. 553–54, 566
Адлерберг, В. В., граф 153, 161–62
Адмони, В. Г. 925
Адриан, римск. император 741
Азадовский, Конст. Марк. 677, 702, 704, 712
Айер, А. Д. 801
Айзелвуд, Р. 179
Айтматов, Чингиз 744
Акимов, Н. П. 507, 806
Аксенов, Иван Ал-др. 15, **548–67**
Алгаров, Юлий, артист балета, педагог 375
Алданов, М. А. 886
Александр I, император 114, 117–18, 123, 137–39, 141, 147, 149, 167
Александр II, император 115, 124, 133, 140, 149, 1009, 1014
Александр III, император 339, 1014
Александр Македонский 137, 463, 991
Александра Федоровна (Романова), императрица, супруга имп. Николая I 117, 137
Александров, Анатол. Ал-др. 324, 621, 623, 628, 629, 634, 637, 643, 644, 650–51, 679–80, 685–86, 978, 1003–004
Александров, В. Е. 728, 730, 734
Александров, Д. 440
Александров, Ю. С. 522–23, 668
Александрова, М. Л. 633
Алексеев, Мих. Павл. 110, 127, 128, 135, 136, 139, 243
Алексеев, Н. А. 414, 429
Алексей Михайлович (Романов), царь 89, 106
Алексий, человек Божий 52
Алиенора, герцогиня Аквитанская, королева Франции и Англии 195
Алкей, древнегреч. поэт 50
Алкивиад 312, 335, 396
Аллева, А. 833

- Аллилуева, Над. Серг. 797, 965
 Алонсо, Альберто 911
 Алпатов, М. В. 972
 Альтер, Роберт 732
 Альтман, Натан 229, 241, 261, 460, 684
 Альтшуллер, М. Г. 107, 142
 Альфонсо II де'Эсте, герцог Феррары 74
 Альфонсов, В. Н. 510, 522
 Альшиц, Д. Н. 806
 Амирани, герой грузинск. эпоса 98–9
 Амон, царь Иудеи 86
 Амусин, Иос. Давид. 40, 227–28, 264, 780,
 920, 927, 929
 Анакреонт 45, 49
 Анастасьев, Н. А. 727
 Андерсен, Г. Х. 99
 Андерсен, Т. 635
 Анджелико, Фра Беато 963
 Андреев, Даниил 63, 220, 703
 Андреев, Леонид 63
 Андреев, Ю. А. 652
 Андреева, М. Ф. 864,
 Андрей Владимирович (Романов), вел. кн.
 988
 Андрей Юродивый, св. 704
 Андроников, Ираклий 906
 Аникст, А. А. 563–64, 567
 Анна Праведная, мать Девы Марии 227
 Анна Пророчица, дочь Фануилова 236
 Анненков, Юрий 241, 261, 470, 740
 Анненский, Иннокентий 260, 284, 712,
 714, 773
 Анреп, Борис 25–51
 Антиной, фаворит рим. имп. Адриана 741
 Антонов, Н. 143, 145, 147
 Ану(м), шумеро-аккадский бог 76
 Анучин, Д. Н. 415
 Аполлон, бог 11, 79–80, 84–85, 178, 815
 Апресян, Ю. Д. 408, 428
 Арагон, Луи 856, 884,
 Ардзинба, В. Г. 98
 Ардов, Борис 785
 Ардов, прот. Михаил 224, 227, 264, 309,
 321, 784–85, 923
 Ардовы 774, 776, 785, 806, 809
 Аренс, В. Е. 259
 Аринштейн, Л. М. 127–28
 Ариосто, Лудовико 93, 265, 273–74, 303,
 944
 Аристотель 77, 415, 794, 948
 Аристофан 643, 941
 Арнаут Даниэль 269, 393–94, 947
 Арндт, М. 622
 Арндт, У. 712
 Арпишкин, Ю. А. 15, 524
 Артавазд, герой армян. эпоса 98
 Артемидор Далдианский 30
 Арто, А. 555
 Арутюнова, Б. А. 712
 Архилох 794
 Арьев, А. Ю. 859
 Асеев, Николай 258, 610
 Аскольдов, С. А. 628
 Афина Паллада, богиня 991
 Афродита, богиня 13, 44–5, 49, 80, 391
 Ахав, царь Израиля 85
 Ахенбах, Освальд, художник 424
 Ахматова, Анна (*см. также* Achmatova,
 Akhmatova, A.) 12, 14, 15, 33, 40, 43,
 73, 75, 80, 83, 84, 85, 89, 94, 97, 101,
 104, 120, 125, 127, 129, 136, 140, 141,
 152, 155, 156, 158, 160, 161, 164, 202,
 211, **219–322**, 334, 338, 343, 360, 382,
384–87, 392, 394, 396, 399, 400, 401,
 403, 404, 406, 407, **457–66**, 475, 491,
 529, 563, 606, 616, 660, 664, 703, 705,
 713, 726, 738, 739–40, 748, 759, 767,
770–88, 789, 792–93, 796–802, 805,
 808–11, 814–15, 828, 833, 839, 852,
 862, 867, 873, 887–88, 891, 913, 922–
 23, 926, 928, 931, 938, 943–44, 949,
 951, 958, 966, 967, 970, 971–72, 974,
 994, 996–98, 1000–1, 1015
 Ахура Мазда, бог 75, 220
 Ашока, царь 76

Б
 Бабель, Исаак 757
 Бабиле, Жан, артист балета 371
 Багратиони-Мухранели, И. Л. 756
 Багрицкий, Эдуард 738

- Баевский, В. С. 702, 706
Байдина, О. А. 675
Байрон, Джордж Г. 74, 169, 171, 175, 202, 274–75, 322, 758, 834, 895
Бакл, Ричард 146
Бакст, Лев (Леон) 369
Бакунин, М. А. 794–95
Балан, М. В. 524
Баланчин (Баланчивадзе), Георгий (Джорж, Жорж) 369–71, 373–76, 988
Балашов, Н. И. 270
Балиев, Никита 375
Балиева, Елена 375
Бальзак, Оноре де 353, 364, 794
Бальмонт, Константин 458, 588,
Бам, Н. И. 965
Барабгарло, Геннадий 734
Баратынский, Евг. 72–3, 84–5, 92, 114
Барбье, Огюст 758–59
Барзах, А. Е. 522
Барклай де Толли, М. Б. 286
Барков, С. И. 157
Барнс, К. 710–12
Баршай, Рудольф 389, 921
Барышников, Михаил 833
Басаргин, И. В. 769
Баскаков, Н. П. 364, 669
Басманов, А. И., сын И. Бродского 833
Басманова, Марианна Павл. 807, 810
Батюшков, Конст. Ник. 74, 107, 296, 477, 757, 944
Бауман, Р. 411
Баура, сэр Морис 797
Баутс, Дирк 991
Бах, Иоганн Себастьян 345, 390, 607, 845, 1010
Бахрам I, персид. шахиншах 88
Бахтерев, Игорь Владим. 184–85, 323, 328, 347, 354, 502, 504, 514, 516, 519, 520, 522, 586, 605, 617–18, 622, 625, 630, 636, 638, 639, 645, 652, 654, 655, 980
Бахтин, М. М. 873
Бахтин, Ник. Мих. 873
Бахус, бог 85
Бацарелли, Э. 743
Башилов, юродивый 342–43, 631–32, 1008
Башмаков, Марк 524
Бедный, Демьян 100
Безносов, Эдуард 810
Безобразов, С. Д. 123
Бейли, М. 822
Бек, П. 199
Беккет, Сэмюэл 663
Беклемишев, В. А., скульптор 985
Беленький, И. 704
Белинский, Виссарион 106, 793, 795
Белкин, Вениамин 242, 1001
Белкин, Д. Н. 119
Белл, Р. 467
Беллоли, К. 973
Белобровцева, И. З. 688
Белов, А. В. 469
Белодубровский, Евг. 350, 731
Белосельский-Белозерский, С. С. 884
Белый, Андрей 102, 256, 269, 292, 439, 526, 547, 554, 563, 632, 720, 763, 888, 898
Бель, Мари 906
Бёме, Якоб 633
Бен Гурион 715
Бенкендорф, А. Х. 72, 115–16, 122, 131, 133, 147, 148, 394
Бенуа, Ал-др Ник. 648, 869, 937
Бенчич, Ж. 754
Берберова, Нина Ник. 15, **859–73**, 855–56, 940–41
Берг, Михаил 616
Берг, Р. Л. 906, 913
Бергсон, Анри 186, 538, 544, 610
Бердяев, Николай 554, 567
Березов, Н. 372
Берже, Ж.-Д. 422, 428
Бержье, Ж. 65
Берия, Л. П. 739
Берковский, Наум Як. 553, 554, 566, 915, 972, 973, 1001
Берлин, сэр Исайя 15, 94, 202, 711, 726, **789–804**, 823, 825, 836, 905, 951
Бернарт Арнаут 198
Бернарт Вентадорнский 195
Бёрнс, Роберт 826

- Бертран де Борн 198–99
 Бессмертнова, Наталья, балерина 378
 Бестужев, А. А. 72
 Бетеа, Д. М. 110, 730
 Бетховен, Л. ван 389, 724, 920
 Бехтеев, В. Г. 990
 Билибин, Иван Як. 507, 522, 791
 Бильжо, А. Г. 666
 Бирнбаум, Х. 712
 Бирон, Ш. А. де Г. 551
 Битов, Андрей 326
 Благой, Д. Д. 109, 117, 132, 139, 161
 Бланк, Х. 883
 Блок, Александр 72, 75, 115, 122, 189, 226, 239, 243, 248, 253, 259, 262, 266, 298, 317, 385, 400, 424, 460, 569, 588, 628–29, 639, 673, 678, 704, 720, 749, 759, 781, 782, 797, 870, 873, 913, 965, 1001
 Блок, Г. С. 723
 Блох, Р. Н. 564, 566
 Блюм, Я. Н. 564, 566
 Блюм, Р. 370, 378
 Блюмштейн, Эд. 806
 Бобович, А. С. 908
 Бобринская, С. А. 122, 125
 Бобров, Серг. Павл. 548, 550–53, 556–58, 1016
 Бобышев, Дмитрий 317–18, 776, 827, 837
 Богатырев, Петр Гр. — *см.* Bogatyrioff, P.
 Боголепова, Лиза, персонаж Владимира Набокова 225
 Богомолов, Н. А. 242, 663, 741, 749
 Богословская, К. 746
 Бодлер, Шарль 168, 202, 355, 358, 362
 Бойд, Брайн 731, 734–36
 Бок, Н. В., фон 227,
 Больдт, Франк. 624, 627
 Бомбуа, Камиль 987
 Бомонт, Френсис 549–50, 564, 566
 Бонч-Бруевич, В. Д. 243, 739
 Борисенко, Е. Ф. 377
 Борисов, В. М. 97, 103, 704
 Борисова, М. 667
 Боричевский, И. А. 395
 Борковский, В. И. 493
 Борованский (Скречек), Эдуард 374, 376
 Боровский, Яков Марк. 683, 917, 920
 Бородина, Мелетина Ал-др. 924
 Борх (Борх, Ж.), Й. М. 124
 Борх, Л. В. (урожд. Гольнская) 124
 Борхес, Хорхе Луис 411, 910
 Боткин, В. П. 410
 Боттичелли, Сандро 781, 963
 Бочаров, С. Г. 172
 Брагинская, Н. В. 382
 Браммел, Д. 336, 352, 363, 366
 Брамс, Иоганн 717
 Браудо, И. А., органист 605, 975
 Браун, Д. 66
 Браун, К. 756
 Браунинг, Роберт 193, 781
 Брежнев, Л. И. 93, 834
 Брейгель, Питер 509
 Бреммер, Й. 28
 Брендель, Альфред, пианист 804
 Брики 860
 Брик, Лиля 955
 Бродская (Вольперт), Мар. Моис., мать И. Бродского 806
 Бродская, Анна А. М. (Соццани), дочь И. Бродского 833
 Бродский, В. В., художник 261
 Бродский, Иосиф 12, 15, 73, 75, 83, 92–4, 135, 141, **209–12**, 236, 241, 243, 322, 366, 369, 382, 396, 459, 477, 623, 639, 644, 679, 683, 711, 717, 730, 775, 782, 796–97, **800–01**, **805–34**, **835–48**, 851–52, 869–70, 894, 923–24, 938, 951
 Брокгауз, Ф. А. 783
 Бромирский, П. И., художник, скульптор 958, 962–63, 998
 Бруни, Л. А. 243
 Брюллов, Карл 989
 Брюсов, Валерий 238, 555–56, 562, 566, 749, 969
 Бубер, Мартин М. 182
 Бузников, А., следователь НКВД 648
 Буковский, Владимир 807, 836
 Букс, Нора 334
 Букстехуде, Дитрих 1010

- Булгаков, Михаил 15, 551, 702, 743–46, 757, 880
 Булгаков, прот. Сергей 117, 121, 123
 Булгарин, Ф. В. 125
 Булез, Пьер 488
 Булохов, В. Я. 469–70
 Бульвер-Литтон, Эдвард 336
 Бунин, Иван 144, 356, 439, 462, 870
 Бурбоны, династия 109, 152, 154–55, 161, 166,
 Бурлок, Вл. 958
 Бурлок, Давид 242, 336, 510, 949, 953, 957–58, 963, 966, 993, 998
 Бурлок, Надежда 966
 Бурмистров, Т. 159
 Бутковская, А. И., пианистка, танцовщица 176
 Бухарин, Н. И. 633, 706, 708,
 Бухштаб, Бор. Як. 490, 513, 887
 Бушен, Дмитрий 243
 Бьорлен, И. 987
 Бэкон, Фрэнсис 803
 Бэлза, И. С. 264
 Бялый, Г. А. 910
- Ваал**, бог 85, 88
 Вагеманс, Эммануэль 143
 Вагинов, Константин 185, 504, 568, 587, 605–06, 652, 654–65, 671, 676–77, 741, 831, 861
 Вагнер, Рихард 202–03, 206, 790, 895, 920
 Вазари, Д. 382
 Вазем, Е. О. 368
 Вайнштейн, Ольга Бор. 156, 246, 325, 335–36, 340, 351–53, 355–56, 358, 360, 363, 366–67
 Вайсборг, Д. 668
 Вакар, И. А. 523
 Валаам, прорицатель 81–2, 84–5
 Валак (Балак), царь Моава 81, 85
 Валиева, Ю. М. 663
 Валлотон, Феликс, художник 987
 Вальков, Д. В. 381
 Вальтер, Б. 790
 Ван Гог, Винсент 986
- Ванталов, Б. 569, 662
 Варшавская, М. Я. 322
 Васильев, С. А. 319
 Ват, А., польский поэт 850
 Вацуро, Вадим Эразм. 109, 152, 243
 Введенский, Александр 14–5, 87, 87–8, 90, 100, 157, 181–89, 336, 339, 342–44, 347–48, 351, 353, 355–57, 359, 362, 365–67, 395–97, 403, **481–87**, 488–89, 491–92, 494, 496, 498–99, 501–05, 507, 510, 512–13, 518–20, 522, **568–603**, 604–14, 616–17, 619–30, 632–41, 643–47, 649–58, 661–79, 683–89, 691, 693, 698, 760, 785, 830, 831, 913, 952, 974–75, 978–79, 982, 994, 1001–2, 1009, 1014–15
 Введенский, Петр Ал-др., сын А. Введенского 639–40, 653,
 Вебер, Карл Мария фон 345
 Вейдле, В. В. 872
 Веласкес, Д. 991
 Великанов, А. 504
 Венера, богиня 85
 Венецианов, А. Г. 1007
 Венцлова, Томас 310, 809, 833, 853
 Вергилий, Публий Вергилий Марон 24, 25, 28, 269, 274, 276, 278, 280–83, 286–290, 300, 413–15, 548, 920, 947–48
 Верейский, Г. С. 519
 Вересова, Т. В. 748
 Верзилина, М. И. 159
 Верлен, Поль 104, 708
 Вернадский, В. И. 176
 Веронезе, Паоло, живописец 24
 Верхарн, Эмиль 780
 Верхейль (Ферхейль), Кейс 229, 235, 833
 Верховский, Ю. Н. 238, 256–57
 Вершинина, Н. 371
 Веселовский, А. Н. 99, 501, 648, 907
 Веспасиан, рим. император 270, 280
 Вестфалк, М. 763
 Вечора, Г. 549, 566
 Вианелла, А. 834
 Вивальди, Антонио 304
 Вигдорова, Фрида Абр. 811–13

- Вигилиянский, Евг. Ив. 503
 Вижар, К. 1002
 Вийон, Франсуа 74, 90, 396, 758
 Вико, Джамбаттиста 803
 Виктор Серж — *см.* Кибальчич, В. Л.
 Викторов, Борис Ал-др. 639–40, 653–57, 669, 683
 Викторова, Галина Борисовна 639–40, 653, 655, 683
 Виленкин, В. Я. 308
 Виллани, Д. 276
 Вильгельм Прусский, принц 155, 161
 Вильсон, Э. 732, 798
 Вильтзак, А. 368, 372, 376
 Вильтзак, Н., балетный артист, педагог 368
 Вильям Мальмсберийский, англ. историк XII в. 909
 Винников, Исаак Натан., семитолог 927
 Виноград, Е. А. 704
 Виноградов, В. В. 226, 806,
 Виноградов, Леонид Аркад. 827
 Виноградов, Ю. Д. 760
 Виоло, В. 746
 Виролайнен, Мария Наум. 107, 113
 Вирсавия, жена Урии 85
 Вирсаладзе, Елена Баграт. 98–9
 Витале, Серена 109, 120–22, 127, 155, 160
 Витковский, Е. В. 647
 Вишакхадатта 78
 Виши, М. 648
 Вишневецкая, М. 632, 642
 Владимир Александрович (Романов), вел. кн. 910
 Владимиров, Юрий 630
 Вламинк, Морис де 987
 Вознесенский, Андрей 703
 Волков, Б. 372, 375
 Волков, Г. 410, 429
 Волков, Н. 265
 Волконский, Сергей 460
 Воловик, Л. О. 983
 Волошин, Максимилиан 526–27, 545, 985
 Волькенштейн, Мих. Вл. 906
 Волькенштейн, Стелла Иос. 910
 Вольтер 113, 373
 Вольфганг, Д. 330
 Вордсворт, Уильям 798, 921
 Воробьева-Стебельская, М. Б. 985
 Воронцов, М. С., граф 147
 Воронцова, Е. К. 128
 Воронцовы-Дашковы 126,
 Восков (Гинзбург-Восков), Г. 810, 819–20, 823–24, 843,
 Воскресенский, В. Г. 370, 373
 Востриков, А. В. 750
 Возн, Генри 811
 Вревская, Е. Н. 122, 126
 Врубель, Михаил 193, 956, 962–64
 Вулф, Томас 731
 Вульф, Алекс. Ник. 125
 Вульф, Вирджиния 799
 Вульфиус, П. Ал-др. 329, 512, 606
 Вургун, С. 898
 Выготский, Л. С. 383, 526, 538–39, 541
 Вырубова, Н. В., балерина 374
 Вяземская, В. Ф. 128, 132
 Вяземские 132, 429
 Вяземский, Петр Андр. 107, 109, 125, 129–31, 153, 158–60, 171, 415, 429
 Габбе, П. А. 749
 Габо, Наум (Певзнер, Неemia Беркович) 981, 982
 Гагарин, И. С. 161
 Гагарина, кн. Татьяна Валент. 373, 943
 Гадесков, И. 377
 Гаевский, Вадим Моис. 551, 555–56, 566
 Газати, Н. 53–55
 Газер, И. 678, 685
 Газуль, К. 274
 Гайдн, Йозеф 836
 Гак, В. Г. 157
 Галеев, И. И. 522–23
 Галеев, Э. 507, 518
 Галиновская, Л. А. 1011–12
 Галинская, И. Л. 321
 Галич, А. А. 362, 667
 Гальперн (Андроникова-Гальперн), Саломея Ник. 740
 Гальфрид Толстый 117

- Гамильтон, В. П. 24, 35, 37
Гамкрелидзе, Т. В. 80, 81, 136, 933
Гамсун, Кнут 345
Ганнибал, А. П. 109, 134
Ганская, Э. 358, 648
Ганшина, К. А. 157
Гарин, В. М. 161
Гарин-Михайловский, Н. Г. 824
Гартман, Ф. А., композитор 167, 327
Гаскелл, Соня 372, 374
Гаспаров, Бор. Мих. 712–13, 716
Гаспаров, Мих. Леон. 73, 104, 180, 306, 318–19, 561–62, 566, 702–03, 708, 756, 758, 886–87, 896
Гаумата, маг, персидский царь 79
Гацфельдт, Мария-Анна, мать Ж. Дантеса 153
Гашек, Я. 973
Гвиницелли, Гвидо 270, 947
Гвоздев, А. 564
Гвоздев, С. П. 566
Гегель, Г. В. Ф. 820, 823, 848–53, 882
Гез, О. 982, 986, 987
Гейне, Генрих 99, 193, 715, 716
Гейро, Режис 473, 668
Геккерены 121–22, 125, 156
Геккерн, Луи 121, 122, 126–29, 132–33, 155–56, 158, 160–61, 163, 167, 394–95, 857
Гельперин, Ю. М. 552–53, 566
Гельцер, Екатерина, балерина 368
Гендель, Г. Ф. 1010
Гениева, Е. Ю. 321
Генкель, Г. 35
Геннади, Г. Н. 149
Генрих, граф де Шамбор (герцог Бордоский) 153, 166
Георг, Леонид Вл. 633
Георгий Победоносец, св. 696
Герасимова, Анна Георг. 498–99, 652, 658, 760
Герберт, Эдвард 811
Гердт, Елизавета, балерина 368
Гермоген, ученик Протагора 219
Гернет, Нина Владим. 633, 677
Геродот 953
Герцен, А. И. 72, 75, 105, 149, 793–95, 803
Герцык, Аделаида Казимир. 525, 938
Герцык, Евгения Казимир. 525
Гершензон, М. О. 72, 116, 221
Гершов, Соломон, художник 505, 514, 522, 632
Герштейн, Эмма Григ. 85, 117, 120–22, 124–25, 129, 227, 237, 263–64, 402, 923, 974
Гесиод 46
Гессе, Германн 894
Гея, богиня 695
Гзовская, Татьяна, педагог балета 369
Гзовский, Виктор 369
Гибиан, Джордж 622, 624, 636, 667, 1002
Гидаспов, Д. Ф. 416
Гиллельсон, М. И. 429
Гильдебрандт-Арбенина (Арбенина-Гильдебрандт), О. Н. 648, 740, 742
Гильем, граф Пуатевинский, герцог Аквитанский, «первый трубадур» 117, 196, 206, 909
Гинзбург, Ал-др Ильич, диссидент 824
Гинзбург, Лидия Як. 80, 160, 340, 513–14, 522, 651, 680, 887, 978, 1016
Гинзбург-Восков, Георгий Исаак. 810, 819–20, 824, 843
Гиппиус, В. В. 252, 880
Гиппиус, Зинаида 856, 862, 867, 944
Гираут де Борнель 265, 948
Гитлер, А. 849, 885
Гиффорд, Г. 711, 712
Главкон, философ 312
Гладких, Н. В. 663
Глассе, Антония 112, 113
Глебов, О. А. 239
Глебова Татьяна, художница 365, 504, 505, 506, 507, 632, 635
Глебова-Судейкина О. А. 239, 459, 740–41
Глоцер, В. 630, 635, 639, 640, 649, 650, 651, 653, 654, 655, 658, 686–87, 690, 979
Глускина, Гита Менделевна, семитолог 927
Глэд, Дж. 841
Гнедич, Н. И. 92, 114, 944

- Гнедов, Василиск 958, 998
Гогенлоэ-Лангенбург-Кирхберг, К. Л. Ф. Г., кн. 112
Гогенцоллерн В., кронпринц 153
Гоголь, Николай 72, 74, 106, 139, 338, 345, 358, 880, 942, 984, 1004, 1011
Гозенпуд, А. А. 743
Гойерт, Е. 37
Голев, Н. Д. 469
Голенищев-Кутузов, И. Н. 279
Голицына, кн. Е. Г. (бабушка М. В. Малич) 358
Голлербах, Э. 225, 239, 242, 246, 249
Головастикова, К. А. 420, 428
Головин, Ж. 377
Голосовкер, Я. Э. 83, 141
Голубев, В. В. 971
Голубкина-Врубель, И. 346, 617
Голубович, В. 753
Голубовская, Н. И. 252,
Голубовский, М. 411, 428
Гольшев, М. 833
Гольдберг, А. М. 382
Гольдина, Вал-на Ефим. 673–75
Гомер 13
Гонзаго, Пьетро ди Готгардо, итал. архитектор 989
Гончаров, И. А. 72, 358
Гончарова (Пушкина), Наталья Ник. 114, 121, 122, 125, 126, 148, 155, 165, 167, 857
Гончарова, Александрина Ник. 155–56, 648
Гончарова, Е. Н., сестра Н. Н. Гончаровой 155
Гончарова, Нат. Серг., художница 753, 953, 954, 957, 959, 983, 984, 985, 990, 998
Гончаровы 153, 162
Гор, бог 76
Гор, Ген. Самойл. 347, 355, 660
Гораций 82, 135, 412
Горб, М. С., сотрудник ОГПУ 739
Горбаневская, Наталья 672, 807
Горбачев, М. С. 988, 990
Горбовский, Глеб 347, 355, 660, 827
Горбунов-Посадов, И. И. 339
Гордин, В. Л. 755
Гордин, Яков Арк. 113, 123, 126, 826
Горенко, Андр. Антон., отец Ахматовой 237
Горенко, Виктор, брат Ахматовой 237
Горенко, Инна Андр., сестра Ахматовой 237
Горенко, Ия Андр., сестра Ахматовой 237
Горенко, Ханна Вульфовна, жена В. Горенко, брата А. Ахматовой 237
Горностаев-Остромиров (Горский, А. К.) 973
Горнунг, Б. В. 740
Горнунг, М. Б. 740
Горный, Сергей (Оцуп, Ал-др Андр.) 377
Городецкий, Сергей 221, 223, 421, 968
Горохова, М. А. 517
Горский, С. С. 594
Горский, Ф. П. 594
Горшенина, С. 422
Горький, Алексей 119, 818, 860, 864, 925, 985
Горянин, А. Б. 213
Готье, Т. 763
Гофман, М. 144–45, 890
Грабарь, И. Э. 972
Грассе, Г. 735
Гранофф, Катя 983
Грасс, Гюнтер 144, 600
Гребер, Э. 712
Грев, Клод де 763
Грей, К. 961
Грибоедов, А. С. 119, 120, 349, 618, 620, 624
Григорий Нисский, святитель 32
Григорий Турский, франкский историк 908
Григорьев, А. А. 469, 908
Григорьев, В. В. 463
Григорьев, В. П. 469
Григорьев, С. Л. 146
Григорьев, Сергей, балетмейстер «Русских балетов» 146, 372
Григорьева, Тамара, балерина 372
Григорьянц, С. И. 634
Гримм, братья 99, 203
Гринберг, Р. 813, 914

- Гринвальд, Р. Е. 155
Гринцер, П. А. 50
Грис, Хуан, художник и скульптор 988
Гриц, Т. С. 222, 429, 471, 952, 977
Грицына, Е. И. 325, 338, 645
Гришунин, А. Л. 388, 759
Гроб, Т. 662
Громов, А. В. 706
Гроссман, Л. П. 154, 161, 162
Грот, Я. К. 467
Грудзинская-Гросс, И. 848
Грудицина, Нат. Иосиф. 812
Грузинов, И. В. 559
Губар, П. 265
Губер, Э. И. 108
Гудков, В. И. 745
Гудков, Л. Д. 750
Гуковский, Г. А. 682
Гумилев, Лев Николаевич 238, 309, 317, 320, 386, 659, 779, 922
Гумилев, Николай 72, 75, 94, 179, 221, 223, 235–36, 238–39, 242, 244, 254–55, 257, 265, 289, 290, 316–17, 359, 385–86, 403–04, 425, 458, 460, 546, 628–29, 731, 771, 861–63, 869, 922–23
Гумилева, А. А. 238
Гуревич, Аарон Як. 172
Гуревич, Елена Аарон. 79, 91
Гуро, Елена 954, 956
Гурриэт-аль-эйн, персидск. поэтесса 464
Гурьев, Д. А., граф 124
Гурьянова, Наталья 753
Гусейнов, Г. Ч. 470
Гуссерль, Эдмунд 186, 602, 613
Гутан, Ольга Ал-др., педагог-классик 908
Гутан, Н. Р. 908
Гутнер, Мих. Наум. 890
Гюго, Виктор 159–60
Гюисманс, Жорис-Карл 335–36, 338, 354, 357, 359
Гюльбенкян, Галуст Саркис, нефтяной магнат, коллекционер 991
Гюнтер, Г. 49, 752
Гюрджиев, Г. И. 14, 30, 59, 60–2, 175, 176–77, 180, 182
д'Аннунцио, Габриеле 228, 265, 289
д'Оревилли, Барбе 336
Давид, библ. царь 31, 57, 75, 82, 85, 89, 99, 407
Давыдов, Сергей 729
Дали, богиня 98
Дали, Сальвадор 964
Даниил Заточник 325
Даниил, пророк 71, 609, 695
Данилова, Ал-дра (Шура) 371, 374
Данин, Д. С. 550, 552, 564, 566, 703
Данов, Петро 65
Данте Алигьери 33, 73, 79, 83–4, 103–04, 132, 157, 211–12, 226, 234, 238, 245–46, 257, **263–306**, 338, 344, 382, 393, 533, 753, 768, 842, 931, 944–45, 947, 948, 970, 1000
Дантес, Ж. Ш. 14, 120–24, 126–29, 132–33, 136, **151–63**, 166–67, 395, 857
Данько, Н. Я. 241
Дарвин, Чарльз 797
Дарий I, персидский царь 75, 79
Де Видович, Сильвана 833
Дёблин, А. 731
Девкалион, сын Прометея 28
Дедалус, Стивен, персонаж Дж. Джойса 309, 311
Дедюлин, С. В. 742
Дез Эссент, Жан, персонаж романа Гюисманса «Наоборот» 336, 356
Деккер, Т. 548, 550, 565
Делла-Вос-Кардовская, О. Л. 243
Делоне, Робер 504, 982
Делоне, С. 504
Делоне-Терк, С. 982
Дельвиг, А. А. 72, 140
Демосфенова, Г. Л. 646
Денем, С. 370, 374
Державин, Г. Р. 72, 107, 110, 136, 357
Деринг-Смирнова, Иоанна Рената 712
Деррида, Жак 735
Десницкая, А. В. 925
Десницкий, А. С. 21, 43
Десницкий, В. А. 925
Десятова, А. В. 663

- Джакуинта, Р. 363, 665, 668
 Джауфре Рюдель 154, **191–208**
 Джеймс, К. 836
 Дженкинс, А. 836
 Джойс, Джеймс 35, 40, 307–10, 312–16, 319–21, 394, 407, 696–98, 711, 730, 735, 736
 Джонсон, Дональд (Дон) Бартон 416, 548–550, 555, 563, 564, 566–67, 729, 732, 734, 736
 Джуд, А. 981
 Дидона, царица Кафагена 276, 278, 279, 280, 281, 286, 288, 289, 297, 299, 303, 789, 802, 836
 Дидро, Дени 414
 Диккенс, Чарльз 170, 425, 427, 712, 768, 794
 Дилакторская, Нат. Леонид. 264, 299, 385, 405, 923
 Димент, Галя 730, 735, 737
 Диниш I, король 90
 Дионис, бог 137
 Дионисий Фракиец 219
 Дирсея, сестра Эдипа 412
 Длужневская, Ф. Л. 374
 Дмитренко, А. Л. 334, 629, 630
 Дмитриев, П. В. 742
 Добин, Е. С. 319
 Добрицына, А. А. 663
 Добровольская, Юлия Абрамовна 943
 Добролюбов, Н. А. 72
 Добужинский, Мстислав 242, 862
 Добычин, Л. 319, 651, 660
 Доватур, Аристид Ив. 892, 906, 917–18
 Дойль, К. 697, 878
 Докучаев, С. И. 370, 374
 Долгоруков, Петр, князь 129, 244
 Долин, Антон, артист балета 372, 378
 Долинин, А. А. 105, 108, 140, 408–09, 414–15, 417, 421, 424, 428, 728, 730, 733–34, 736
 Долинина, Анна Арк., филолог-арабист 733–34, 927
 Долинина, Нат. Григор. 382
 Долинов, М. А. 458, 462
 Домье, Оноре 992
 Донген, К. ван 988
 Дондуков-Корсаков, М. А. 131
 Дондукова-Корсакова, М. М. 339, 645
 Дони, Анна 833
 Донн, Джон 322, 762, 808, 811, 836, 841
 Доре, Гюстав 24, 40, 780, 911
 Дос Пассос, Джон 422
 Достоевский, Федор Мих. 72, 132, 168, 171, 254, 264, 334, 339, 366, 394, 469, 574, 630, 730, 735–36, 738, 763, 794, 803, 841, 851–52, 854, 889, 982
 Дравич, Анджей 709, 746
 Дрда, Я. 882
 Дрейер, К. 960, 961
 Дрейфус, Альфред, субъект дело Дрейфуса 763
 Друскин, Мих. Сем. 512, 606, 608, 672, 674, 927
 Друскин, Яков Сем. 63, 184–88, 325, 334, 338, 342–47, 353, 356–57, 360, 362–63, 367, 478, 492, 512, 514, 568–70, 573, 582, 589, 596, 599–600, 602, 606–13, 619–26, 628–34, 636, 639–40, 642, 645, 647–48, 655–57, 660, 664, 666, 668, 670, 672–74, 676, 679–81, 686, 689, 927, 930, 974, 978, 1003, 1008, 1010
 Друскина, Лидия Семен. 607–08, 612–13, 626, 634, 681
 Дубельт, Л. В., глава тайной полиции при Николае I 133
 Дубин, Б. В. 750
 Дубнов, С. М. 67, 920
 Дубровская, Ф. Л. 374
 Дуганов, Рудольф 524, 1007
 Дузе, Элеонора 421
 Дункан, Айседора 588
 Дункан, Майкл 710
 Дурново, Юрий, муж М. В. Малич 649
 Дутли, Ральф 758
 Душечкина, Е. В. 682, 684
 Дхана Нанда, царь 78
 Дхармакирги 589
 Дымшиц, Ал-др Львов. 613, 671–72, 675, 677, 684, 1000
 Дьяконов, Игорь Мих. 12, 925

- Дьяконова, Нина Як. 909
 Дюмезиль, Жорж 77, 99
 Дюмули, М. 763
 Дюрер, Альбрехт 24
 Дюфи, Рауль 987
 Дюшан, Марсель 960
 Дягилев, Сергей 14, 108, 143–44, 146, 336, 368–69, 370, 372–74, 376–77, 833, 869, 985–88
- Евгений (Болховитинов), митр. Киевский и Галицкий** 116
 Евдокимов, И. В. 460
 Евзлин, Михаил 611
 Евреинов, Николай 730
 Егоров, Борис Федор. 84, 670, 672–73, 676, 678, 684, 688
 Егорова, Любовь, педагог балета 369, 372
 Егунов, Андрей Ник. 917, 937
 Езекия, царь Иудеи 86
 Екатерина II, императрица 414
 Елагин, И. В. 646, 647
 Елена Павловна (Романова), вел. кн. 112, 125
 Елизавета I, императрица 551
 Елизавета II, королева Великобритании 134
 Елизаренкова, Татьяна Як. 76, 78, 79, 931
 Елисеев, Н. 567
 Елисей, пророк 29, 82, 85, 87
 Ельцин, Борис 834
 Емелин, Всеволод 470
 Еремин, Михаил, поэт 828
 Ермаков И. Д., психиатр 956
 Ермакова, Людм. Мих. 522
 Ермилова, Е. В. 741
 Ермолаев, И. Н. 129
 Ермолаева, В. М. 503, 516, 605, 673
 Ерофеев, Виктор 730
 Ершов, Г. Ю. 522
 Есенин, С. А. 72, 75, 462, 869
 Есперсен, О. 220
- Жажоян, Манук** 39, 43
 Жак-Далькроз, Эмиль, швейц. композитор, педагог 376
 Жаккар, Ж.-Ф. 184, 323–24, 328–29, 338, 510, 522–23, 611, 613, 615, 619–20, 628, 631, 651, 662, 665, 668, 680, 753
 Жанна д'Арк 909
 Жданов, А. А. 907
 Жева (Жевержеева) Тамара, балерина, художница 375, 988
 Живов, Виктор Марк. 106, 175, 758
 Живова, Юлия Марк. 808–09
 Жид, Андре 856
 Жидков, В. С. 77, 106
 Жирмунская, Н. А. 15, **890–91**, 921, 926
 Жирмунский, В. М. 11, 226, 248, 264, 385, 406, 547, 556, 558, 562, 567, 606, 677, 683, 799, 811, 890–91, 907, 912, 915–16, 919, **921–26**, 937, 944
 Жироду, Ипполит-Жан 906
 Житков, Б. С. 630, 977, 978
 Жовтис, Ал-др 887
 Жолковский, А. К. 712, 718, 757, 938
 Жуков, Г. К., маршал 93
 Жукова, Л. Л. 333, 350–51, 354–55, 359, 364, 367, 616, 979
 Жуковская, Татьяна Ник. 525
 Жуковский, Василий Андр. 74–5, 84, 92, 106, 114–16, 118, 128, 130–31, 137, 139–40, 149, 155, 291, 387, 389, 395, 403, 461, 705, 835, 857, 860
 Жуковский, Даниил Дм. 15, 221, **525–47**, 938
 Жуковский, Дм. Евг. 525
 Жуковский, Никита Дм. 526
 Журавлев, П. 539
- Заболоцкая, Е. В.** 522
 Заболоцкий, Никита Ник. 347–48, 522,
 Заболоцкий, Николай 184–85, 323, 344, 347–48, 349, 367, 499, 504, 507, 509–10, 512, 514, 516–18, 522–23, 568–570, 574, 583, 606, 609–10, 612, 618, 62–22, 627, 630, 633, 638, 652, 663–66, 668, 670–72, 97–77, 679, 705, 831, 976–77, 979, 1007, 1010–11
 Загаевский, А., польск. поэт 833
 Заинчковская, А. Н. 522

- Зайцев, Ал-др Иосифович, филолог-классик 48, 892, 917–18, 937
 Зайцев, Б. К. 554, 567, 870
 Зак, Е. С. 984
 Зак, Л. В. 984
 Зализняк, Андр. Анатол. 30, 494
 Залыгин, С. П. 721–22
 Замойская, Елена, графиня 721
 Замятина, Л. Н. 730, 740, 748, 753
 Заранда, царь всех животных царств 64
 Заруда, дочь Лота 26
 Заславский, С. А. 758
 Захария, пророк 86
 Зверев Николай, артист балета, балетмейстер 372
 Зверев, А. М. 731
 Зданевич, Илья (Ильязд) 59, 409, **467–80**, 482, 502, 514, 569, 646, 660, 983
 Зевксис, древнегреч. живописец 936
 Зевс, бог 98, 138, 560, 695, 918
 Зелинский, Фаддей Францевич 793
 Зельченко, В. В. 249
 Земская, Е. А. 495
 Зенкевич, М. А. 461, 1000
 Зенобий, софист 158
 Зеров М. К. 880
 Зиндер, Лев Рафаил. 912–13
 Зиновьева, Н. А. 908
 Зиновьева-Аннибал, Лид. Дм. 908
 Злотницкий, А. И., кавалергард 155
 Злыднева, Н. В. 741, 753
 Золотоносов, Мих. 644, 663, 694, 696
 Зонина, Мария 668
 Зонтаг, Сьюзен 833
 Зоргенфрей, В. 253
 Зошенко, М. М. 385, 978, 1016
 Зубова, Л. В. 480
 Зуева, Ал-дра Алекс. 994, 995
 Зыков, Л. А. 320
- Ибн Хазм** 200
 Ибн Эзра, Авраам 90
 Иван IV (Грозный), царь 77, 89, 106, 806
 Иваницкий, А. А. 148
 Иваницкий, Н. И. 127
- Иванов, Вяч. Всевол. 12, 15, 19, 47, 50, 80–1, 95, 98, 135–36, 175, 308, 345, 381, 383, 449–50, 455–56, 465, 539, 663, 685, 702, 712–13, 718, 748, 896, 931, 933
 Иванов, Вячеслав 238, 256, 525, 741, 748, 894, 968–69
 Иванов, Георгий 460, 862, 869, 872, 922, 1000
 Иванов, Порф. Корн. 65
 Иванов-Разумник, Р. В. 72–3, 75, 105, 554, 563, 648, 748
 Иванова, С. 712, 887
 Ивановский, А. А. 108
 Ивантер, Анна Семен. 333, 630, 657
 Иваск, Юрий 887, 888
 Идзанаги, бог 28
 Идзанами, богиня 28
 Иезавель, израильская царица 85, 88
 Иезекииль, пророк 83, 374
 Иезуитова, Раиса Владим., 130
 Иеремия, пророк 86–7, 138
 Изергина, Антонина Ник. (Тотя) 605, 931, 972, 975
 Иисус Навин, библи. полководец 407
 Иисус Христос 29, 30, 77, 625–27, 948, 991
 Илия, пророк 29, 53–4, 59, 85, 88
 Ильина, Т. В. 708
 Ильф, Илья 422, 517, 982
 Ильязд — см. Зданевич, Илья
 Ингольдт, Ф. 623
 Индра, бог 76
 Иоаким, царь Иудеи 86
 Иоанн Богослов 83, 718
 Иоанн Кантакузен, византийский император 917
 Иоанн Креститель 86, 228, 392, 410, 538
 Иоанна, схимон. 227
 Иоас, царь Иудеи 86
 Иов 392
 Иов, библи. праведник 82, 392
 Ионеско, Эжен 600
 Иороам, царь Иудеи 87
 Иосиф Волоцкий, преподобн. 77
 Иосиф Флавий 20, 35

- Иосиф, сын Иакова 296
Иосия, царь Иудеи 88
Ирвинг, Э., альпинист 421
Ирод Антипа, царь 538
Иродиада, жена царя Ирода 86, 538
Исайя, пророк 56, 76, 82, 86, 87
Исаков, С. Г. 673
Исаченко, Ал-др Вас. 120
Ичин, Корнелия 310, 323, 467, 488, 501, 517, 522
- Й**
Йитс (Йейтс), Уильям Батлер 812, 835
Йованович, Миливое 310, 663, 743
Йорданс, Якоб 24
Йосиповичи, Г. Д. 710
Йыэсте, М. 685
- К**
Кавальканте деи Кавальканти 270, 280
Каверин, Вен. 514, 630, 633, 651, 703, 747
Каган, Ю. М. 718
Каганович, Лазарь 973
Казак, В. 623
Казандзакис, Никос, греч. писатель 744
Казанская, Т. Б. 270, 406, 518
Казанский, Б. В. 161–62, 394–95
Казин, В. В., поэт 262
Казнилович, М. 377
Калассоо, Р. 833
Каледин, А. М., военачальник 553
Каменев, Л. Б. 567
Каменская, Виктория Ал-др. 674, 675
Каменский, А. Д. 674
Каменский, Василий 470, 514
Камилла, возлюбленная Куриация 412
Камоэнс, Луиш де, португ. поэт 74
Камэяма, И. 663
Камю, Альбер 186
Канвейлер, Даниэль Анри 988
Кандинский, Василий 573, 676, 990
Канкрин, Егор Франц. (Георг Людвиг), граф, министр финансов 123
Каннегисер, Елизавета 869
Каннегисер, Леонид, поэт 869
Кант, Иммануил 91
Каплан, Анатолий 518, 523, 636
Каплан, Р. 833
Каплинский, Ян, поэт, фольклорист и этнолог 680, 681
Капнист, В. В. 72
Кара-Мурза, М. А. 564
Кара-Мурза, С. Г. 552, 564
Караваджо, Микеланджело Меризи 989, 990
Каралли, В. 376
Карамзин, Ал-др Ник. 125, 151, 460
Карамзин, Андрей Ник. 151, 161, 163
Карамзина, С. Н. 155, 163
Карамзины 125, 151, 158, 161, 163
Карасик, Ирина 516, 517
Карасик, М. С. 666
Кардовский, Д. Н. 242
Кардуччи, Джозуэ 193
Карл I, король 945
Карл X Бурбон, король Франции 108, 152–53, 166
Карл Безобразный, король 95
Карл Красивый, король 95
Карл Орлеанский, принц, поэт 90
Карл-Фридрих, вел. герцог Саксен-Веймар-Эйзенахский 154
Карлинский, С. А. 737, 866
Карпухин, Сергей 415
Карсавина, Тамара 369
Карташова, И. В. 567
Касаткин, Ал-др Ал-др. 907
Катаев, Валентин 325
Катилос, Ромас 833
Катулл, Гай Валерий 941
Каульбах, Вильгельм фон, художник 1007
Кафка, Франц 320, 363, 627, 868, 950, 1010
Кац, Мане (Мане Кац) 213, 983
Кацис, Л. Ф. 175, 324, 663, 748, 757
Кацман, Игорь (Гага) 343, 630, 637–38
Кацнельсон, С. Д. 912, 925
Качурин, Ал-др 428
Качурин, Андрей 428
Качурин, кн. С. М. 426, 428
Кашина-Евреинова, Анна Ал-др. 621, 891, 1000
Кашинская, Анна, св. бл. кн. 236–37

- Кашкин, Ив. 319
Кей, Н. 377
Кейнс, Д. М. 374
Кеннард леди Джорджина, праправнучка
 А. С. Пушкина 148
Кеннеди, Джон Ф. 823
Кердимун, Борис 65
Керенский, А. Ф. 553
Керки, Паоло 201
Кетлинская, В. К. 813
Кибальчич, В. Л. (Виктор Серж) 641
Кибиров, Тимур 492
Кид, Томас 549
Кикоин, Мишель (Михаил), художник 983
Киктев, М. С. 465
Кимхи, Давид 22, 35
Киплинг, Редьярд 319, 794
Киприан Галл 20, 25, 26
Киприли, Ахмет, великий визирь 55
Кирико, Дж. де 1009
Кирилл (Константин) Философ 876–77
Кирнарский, М. А. 518
Киров, С. М. 633
Кислинг, Моисей, художник 987
Китс, Джон 274
Кишон, Э. 40
Клеберг, Ларс 636
Клейс, Рихард, латинист 683
Клер, Р. 987
Клингенберг, Э. А. 159
Клингер, Ф. М. 127, 128
Клюев, Николай 246, 274, 704, 712
Клюн, Иван 959, 998
Князев, В. Г. 741
Кобринский, Ал-др Арк. 338, 348, 362,
 513, 522, 617–18, 628, 651, 660–62,
 665, 669, 679, 680
Коваленкова (Фохт), Елиз. Серг. 367, 633
Ковач, Джозеф (Рамов, Алексей) 373
Ковтун, Евг. Фед. 522
Коган, Л. Е. 39
Коган, М. Г. 984
Коган, Н. О. 958, 998
Козинцев, Г. И. 320
Козлов, С. Л. 749
Козловский, А. Ф., композитор 399
Козов, В. 999
Кокошка, Оскар 986
Кокто, Жан 583, 985
Колесов, О. (Герасимова, А.) 652
Коллонтай, Ал-дра Мих. 553
Колчак, Ал-др Вас. 966
Кольцов, Алексей 72
Колобакина, Над. Ив., мать Д. И. Хармса
 338–39, 364, 630, 633, 645, 660
Колобакина, Нат. Ив., тетя Д. И. Хармса
 339, 979
Комаров, Г. Ф. 810
Комаровский Василий, гр., поэт 265, 266,
 275
Конашевич, Вл. Мих. 893
Кондратович, В. 151
Кондратьев, В. К. 741
Кондратьев, П. М., художник 365, 505, 632
Коненков, С. Т. 963
Кони, А. Ф. 731
Конквест, Роберт 852
Конноли, Дж. 729, 735, 736
Коноплев, А. 262
Конрад, Д. 763
Конрадин (Гогенштауфен), король 945
Констан, Б. 168, 263
Константин Константин. вел. кн. (Романов,
 «К. Р.») 90
Констриктор, Б. М. 569, 662, 741
Кончаловская, Наталья 979
Кончеев, герой романа «Дар» Набокова
 416, 424–25, 428–29
Копелевы, Лев Зиновьевич, Раиса Давы-
 довна (Орлова) 810
Коперник, Николай 381
Коралли, Жан, хореограф 376
Корева (Кей), Нора 377
Корецкая, И. В. 757
Кормилова, М. 326
Кормчий, Л. Ю. 749
Корнеев, Ю. Б. 564
Корнель, Пьер 412
Корнуэлл, Н. 321
Коро, Ж. Б. К. 24

- Коровин, В. 142
Королева, Нина 322
Короленко, В. Г. 72, 748
Корф, М. А. барон 122, 125
Корчагин, К. М. 687
Корыхалова, Нат. Платон., романист, му-
зыковед 912
Косанович, Б. 752
Косман, С. 133, **142–50**
Костин, А. Л. 262
Костров, Е. И. 72
Котрелев, Н. В. 526
Кохно, Борис (Собека) 377, 988
Кнабе, Иван 963
Кравченко, Виктор Андр. 856
Крайнева, Н. И. 688, 748
Кралевич, М. 99
Кралин, М. М. 400
Красноперова 887
Красовский, А. Ф. 908
Красовский, Юрий Мих. 673, 674, 678,
679, 687, 908
Красухин, Г. К. 50
Крачковский, Игн. Юлиан. 927
Кребс, Отто, коллекционер 992
Крейн, Х. 811, 840, 841
Кремень, Пинхус 983–84
Кретъен де Труа 214, 394
Кржевский, Б. А. 911
Кривошеин, следователь 824
Кривулин, Виктор 310, 924
Кристи, Агата 149
Кришнамурти, Джидду 62, 63
Кроммелинк, Фернан 555
Крон (Кронос), титан 695
Крусанов, Андр. Вас. 330, 337, 351, 361,
462, 473, 604, 613, 659, 660, 669
Кручёных, Алексей 189, 222, 420–21, 428,
471–72, 482, 524, 584, 617, 646, 753,
949, 953, 957–58, 966, 973, 998, 1001,
1009
Крылов, И. А. 894
Крэг, Гордон 724
Крэшо, Ричард 811
Крючков В. А., председатель КГБ 709
Кублановский, Юрий, поэт, эссеист 841
Кувшинов, Феликс 323, 324, 349, 614
Кудрявцев, Серг. Владим., издатель 473,
524, 647, 653, 657, 974, 998
Кузин, Б. С., биолог 968
Кузмин, Михаил 15, 245, 266, 643, **738–41**,
743, 868
Кузнецов, Анат. Мих. 1005
Кузнецов, П. С. 493
Кузовкина, Т. Д. 688
Кузьмин-Караваев, Д. В. 554
Кук, Д. 389
Кукулин, И. 338
Куллэ, Виктор 811, 838
Кульбин, И. 458
Курентзис, Теодор 892
Курилович, Е. 220
Курнос, Д. (Коршун, И. Г.) 254
Куртис, Д. 744
Кустина, Т. 685
Кутюрье, М. 734, 736
Кушнер, Ал-др, поэт 828
Кузвас, маркиз Жорж де 370, 376
Кшесинская, Матильда, балерина, педагог
369, 858, 988
Кшондзер, М. К. 760
Кьеркегор, Сёрен Обю 186, 608
Кэрролл, Льюис 345, 583
Кюпперс, С. 956
Кюхельбекер, Вильгельм 72, 748, 749
Кякшт, Лидия, балерина, педагог 369, 376

Ла Кюрн де Сен-Пале, Жан-Батист де 412
Лавров, А. В. 248, 368, 702
Ладре, Мариан, артист балета 374
Лазарева, Т. А. 719
Лазарь Четверодневный 231
Лакан, Жак Мари 735
Лакруа, П. 117
Ламарк, Жан Батист 757
Ландсбергис, Витаутас 848
Лансере, Евгений 974
Ланской, Андрей Мих., граф, живописец
985
Ланфранко Чигала 947

- Ларионов, Михаил, художник 954, 957, 962
- Ласкина, Н. О. 306
- Латини, Брунетто 297
- Лафонтен, Жан де 894
- Ле Дантю, М. 983
- Лебедев, В. В. 505
- Лебедев-Полянский, П. И. 429
- Лебедева, Г. Е. 936
- Лебедушкина, О. П. 748
- Леван, Х. 666
- Левая, Т. Н. 667, 753
- Леви, Марк — см. Агеев, Михаил
- Леви, П. 710
- Леви-Брюль, Л. 220, 470
- Леви-Стросс, Клод 66, 896–97
- Левин, Дойвбер (Левин, Б. М.) 504, 630
- Левин, Илья 627
- Левин, Исидор Геймович 12, 41, 929
- Левин, Мих. 718
- Левин, Ю. И. 174, 269, 702, 705, 718
- Левинг, Ю. 408, 409
- Левингтон, Г. 703
- Левингтон, Георг. Ахиллович 79, 175, 223, 227, 306–07, 663, 749, 755, 758, 944
- Левитин, Е. С. 708
- Левитин, Михаил, режиссер 666
- Левитина, Г. Д. 510
- Левкович, Я. Л. 113, 115, 130, 154
- Легат, Ник. 368–69
- Легат, Сергей, артист балета, педагог 368
- Лежен, Б. 668
- Лей-Пескатор, М. 40
- Лекманов, Олег Андершанович 306, 489, 663
- Лемлин, А. 53
- Лентулов, Аристарх 953, 958
- Ленуар, Шарль-Амабль, художник 987
- Леонар, К. 375
- Леонардо да Винчи 294, 862
- Леонтьев, К. Н. 888
- Лермонтов, Мих. Юр. 72, 94, 108, 117, 132–33, 136, 150, 159, 179, 243, 705, 778, 787, 908, 1003
- Лесков, Ник. Семен. 424, 468
- Лескова, Т. 371, 374
- Лесман, М. С. 704, 781
- Ли, Л. 749
- Либерман, А. С. 925
- Либман, Отто 940
- Ливеровская, М. И. 863
- Ливингстон, А. 712
- Лившиц, В. А. 457
- Лилит 64
- Лиль, С. В. 935
- Лимонов, Эдуард 711
- Лин, учитель Геракла 88
- Линч, В. 312
- Липавская (Мейер), Тамара Ал-др. 397, 482, 569, 582, 608, 620–21, 626, 633, 635, 639–40, 648 673–75, 692
- Липавский, Леонид Савел. 184–85, 329, 338, 342, 343–44, 353, 359–61, 365, 489, 568, 568–87, 596, 602, 607, 609–10, 612–13, 620–21, 624, 626, 628–29, 633, 640, 645, 665, 668, 674, 749
- Липин, Л. А. 76
- Липкин, Семен 758
- Липтуга, Т. И. 953
- Липшиц, Жак, скульптор 985
- Лир, Эдвард 345
- Лисицкая, С. М. (Лисицкая-Кюпперс, С. Х.) 579
- Литвинов, П. М. 836
- Литвинова, Т. М. 836
- Лифарь, Серж (Сергей), артист балета 144–46, 369–371, 374–75
- Лифшиц, Бенедикт 953
- Лифшиц, В. А., иранист 480
- Лихачев, Дм. Серг. 30, 633
- Лихачев, Иван Алекс. 645
- Лихтенштейн, Д. (Давид Лишин) 376
- Лихтенштейн, Ф., кн. 106
- Лишин, Д., артист балета 376
- Лобачевский, Ник. Ив. 346
- Лодж, Д. 735
- Лозинский, Г. Л. 873, 969
- Лозинский, Мих. Леонид. 247–48, 265–66, 268, 270, 277, 279, 565–66, 748, 768, 778, 873, 946–48, 969–70, 1000–1

- Лозинский, С. М. 264
Ломоносов, Михаил 109, 428, 468, 474
Лопе де Вега 203
Лопухов, Ф. В. 374
Лопухова, Лидия 374
Лосев, А. Ф. 80, 286
Лосев, Лев 336, 833, 834
Лосский, Н. О. 609
Лот 19–43
Лотман, Юр. Мих. 30, 75, 84, 121, 123, 126–28, 136, 172, 175, 223, 621, 633, 670, 672–79, 681, 682, 684, 685, 687, 908, 931
Лотманы 677–79
Лошиц, Ю. М. 462
Лоцилов, И. Е. 510
Луазо, Г. 987
Лувель, Л.-П. 108, 152, 166
Луи-Наполеон Бонапарт (Наполеон III) 159–61
Лукас, Л., композитор, дирижер 373
Лукач, Георг (Дьёрдь) 882
Лукиан Самосатский 502
Луккези-Палли, маркиз 154
Лукницкий, П. Н. 458
Лукомский, Г. К. 786
Луначарский, А. В. 967, 973
Лурье, Артур 243, 459
Лурье, С. Я. 937
Лысенко, Трофим Денис. 698
Лэм, Мэри 905
Лэм, Чарльз 905
Любарская, А. И. 677
Любимов, Н. М. 336, 911
Любимов, Юрий 703
Людвиг, Петер, коллекционер 990
Люком, Елена, балерина 368
Лютер, Мартин 21
Лянглебен, М. 261
Ляпунов, В. 887
- Маалуф, А. 193
Магаротто, Л. 473, 1009
Магомедова, Д. М. 759
Магомет, пророк 57, 464
- Мазарини, Д. 376
Мазепа, Иван Степ. 111
Мазинг, Уку 22, 27, 32, 36, 227–28, 381, 537, 680–81, 910, 928–29
Мазинг-Делич, И. 929
Мазон, А. 719, 877
Майерс, Д. 179, 833, 836
Майков, Апполон 394, 999
Маймонид (Рабби Моше бен Маймон), философ XII в. 376
Майринк, Густав 345, 1011
Макаревич, И. 262
Макеев, Н. В. 885
Маклаков, В. А. 865
Маковский, С. К. 740
Макремволит, Е. 936
Максвелл, Г. 836
Максимов, В. 908
Максимов, Д. Е. 670, 675–79, 682–84, 910
Малаховский, В. А. 467
Малдун, П. 836
Малевич, Болеслав, брат К. Малевича 961
Малевич, Виктория, сестра К. Малевича 961
Малевич, Казимир 187, 189, 343, 501–05, 508, 510–14, 516, 519–23, 617, 629, 635, 637, 646–47, 664, 753, 949–51, 954–56, 958–59, 961–65, 971, 974, 976, 980, 986, 988–89, 993, 996–98, 1002, 1008, 1011–12, 1016
Малевич, Мечислав, брат К. Малевича 961
Малевич, О. М. 674, 675, 688
Малевич, Северина, сестра К. Малевича 961
Малевич, Уна, дочь К. Малевича 1002
Малер, Густав 345, 365, 389, 390
Маликова, М. Э. 428, 429
Малич, М. В. 342, 354, 356–58, 367, 624, 626, 632, 636, 641–43, 648–50, 669, 911, 978, 1002
Маллори (Мэллори) Дж., альпинист 421
Малмстад, Д. 105
Мальковати, Ф. 80, 833, 943
Мальский, И. С. 629, 643
Мальц, А. 682

- Малявин, Филипп, живописец 985
 Мамин-Сибиряк, Д. Н.
 Мамонтов, Савва 193, 963
 Манассия, царь Иудеи 86
 Мандат, Я. 684
 Мандельштам, Над. Як. 96–8, 100–01, 104, 174, 227, 237, 264, 266, 292, 382, 401–02, 755–56, 759, 886, 895, 928, 932, 968–69, 971, 998, 1000
 Мандельштам, Осип 12–5, 73–5, 84, 93–4, **96–104**, 140, 174–80, 182, 222–25, 232, 238–39, 244–46, 248, 265–67, 269, 274, 280–81, 284–85, 288–92, 294–96, 298, 300, 301, 304, 306–07, 321, 334, 344, 368, 382, 394–96, 401–02, 425–26, 460–61, 465–66, 491, 533, 703, 706–07, 753, 755, 757–61, 774, 780, 783, 815, 829, 832, 852, 867, 886–88, 894, 938, 941, 944, 950–51, 958, 967–69, 974, 998, 1000, 1007
 Мандзони, А. 265
 Мане, Эдуар 987
 Мани 88
 Манн, Томас 204
 Маннингс, Х., балерина 372
 Мансуров, П. А. 503, 504, 512, 630, 982
 Манченко, Нат. Андр.
 Мар, С. Г. 552, 553, 567
 Мар, С. М. 550
 Марамзин, В. Р. 624, 810, 823
 Маргвелашвили, Г. 702
 Маринетти, Филиппо Томмазо 957, 973, 995, 998
 Мария Каролина Неаполитанская (Бурбон-Сицилийская), герцогиня Беррийская 152–54, 166
 Мария Магдалина 66
 Мария Павловна (Романова), вел. кн. 116
 Мария Павловна, вел. герцогиня, сестра имп. Николая I 116, 131, 154,
 Мария Федоровна (Романова), императрица, супруга имп. Александра III 874
 Маркадэ, Валентина 668
 Маркадэ, Жан 668
 Маркиш, Симон 787
 Марков, В. А. 750, 761
 Маркович, А. 165, 397, 668
 Маркс, Карл 791–92, 820, 823, 848–53
 Марло, Кристофер 549
 Марочкина, А. 517
 Марс, бог войны 99, 285
 Марсий 88
 Март (Матвеев), Венедикт 351, 646
 Мартен, Ж. 422, 428
 Мартин, Д. 24
 Мартинес, Л. 721
 Марцадури, Марцио 473, 482, 637, 646, 958, 973, 1002
 Марчелло, Джироламо, граф
 Маршак, С. Я. 362, 760, 810, 826, 978, 979, 1013, 1014
 Маслов, Борис 425, 429
 Матвеев, В. Н. — см. Март, Венедикт 646
 Матвеев, Г. Н. 351
 Матисс, Анри 994
 Маторин, Д. М. 761
 Матусевич, Марг. Ив. 912
 Матье Вендомский 947
 Матюшин, М. В. 343, 503, 512, 611, 646, 753, 949–51, 954, 956, 959, 963
 Матюшина, И. Г. 79, 91
 Маурьи, династия 78
 Мациевич, Н. И. 149
 Маяковский, Владимир 75, 93, 105, 143, 291, 394, 416, 462, 504, 523–24, 538, 636, 671, 678, 688, 704–06, 712, 716, 750, 757, 760, 826, 860, 869, 884, 950–51, 953–56, 966, 969, 973, 982–83, 997–98, 1001
 Медарич, М. 754
 Медведева (Томашевская), Ир. Ник. 989
 Мейер, П. 763
 Мейерхольд, Всеволод Эмильевич 549, 554–55
 Мейлах, Бор. Солом. 108, 114, 126, 131, 906, 930
 Мейлах, Мирра Борис. 606, 672, 837, 913, 921, 943
 Мейлах, Мих. Бор. 19, 79, 80, 87, 110, 176, 192, 247, 336, 342–4, 347, 349, 385,

- 390–95, 401, 404, 483, 489, 501, 507,
512–13, 523–24, 567–69, 580, 608,
621, 628, 640–42, 651–52, 655, 661,
664–66, 672, 677–69, 680, 683–85,
730, 733, 741, 749, 752, 758, 784, 814,
837 837–47, 952, 956, 1002, 1012
- Мелетинский, Е. М. 12, 931
- Мелкова, П. В. 564, 567
- Мельникова, С. Е. 59, 473
- Мельхиседек, библия. царь 90
- Мендельсон, Феликс 345
- Менухин, Иегуди 803
- Мердер, М. 125
- Мережковский, Д. С. 856, 862, 867, 873
- Меренберг, Н. А. 148
- Мерилл, Маша (урожд. Гагарина) 373
- Мериме, П. 860, 910
- Метман, Л. 153, 154, 161, 162, 163
- Мефодий Моравский (Солунский) 876–77
- Мец, А. Г. 104, 760
- Мещерский, Н. А. 925
- Мидас, царь
- Микеланджело Буонарроти 994
- Микушевич, В. Б. 759
- Милашевский, В. А. 1004
- Милези, Л. 735
- Милиндер, Г. 879
- Миллер-Будницкая, Р. З. 321
- Милль, Д. С. 219
- Милн, Л. 746
- Милнер-Галланд, Р. 621, 686
- Милош, Оскар 853
- Милош, Чеслав 15, 833, **848–53**
- Мильтон, Джон 40, 798, 904
- Мильчик, М. 805
- Милоков, Павел Ник. 865, 867, 873
- Миндсенти, Йозеф, кардинал 993
- Мицц, А. 523, 927
- Мицц, З. Г. 670, 673–79, 682, 685, 687
- Мицц, Климентий 351, 357, 518, 523
- Минчин, Абрам 984
- Мирская, Н. П. 704
- Мирский, кн. Д. П. (см. также кн. Свято-полк-Мирский, Д. П.) 712, 840, 890
- Митра, бог 99
- Митрохин, Дмитрий 987
- Митрошина, Н. Б. 667
- Митурич, М. 261, 974
- Михаил Михайлович (Романов), вел. кн. 108, 130, 133, 142, 144, 146–49
- Михаил Павлович (Романов), вел. кн. 109, 112, 122, 125, 129–32, 155, 158, 161, 163
- Михаил Ярославович (Романов), вел. кн. 236
- Михаил, архангел 695, 698
- Михайлов, А. Д. 708, 759
- Михайлов, О. Н. 733
- Михайлов, Ю. 654
- Михайловская-О’Коннель, Р. Р. 357, 365, 507, 522
- Михайловский-Данилевский, А. И. 109, 152
- Михалков, Сергей 639, 979
- Михей, пророк 85
- Михельсон, И. И. 136
- Михиенко, Т. Н. 523
- Мицкевич, Адам 107
- Мнацаканова, Е. А. 950, 953
- Модильяни, Амедео 241, 261, 265, 298, 320, 783, 807, 987
- Мозжухин, Иван 1010
- Моисей, пророк 55
- Мок-Бикер, Э. 740
- Мокеев, Н. 868
- Мокиенко, В. М. 423, 429
- Моккиевский, П. 504
- Молок, Ю. А. 242, 261
- Молотов, В. М. 745
- Мольер (Жан-Батист Поклен) 325, 743, 890, 942
- Мономах, Владимир 406
- Монтескью-Фезансак, граф Робер де 336
- Мордвинов, М., граф 133, 953
- Мордвинов, Н. С. 92, 114
- Мордерер, В. Я. 459
- Мордкин, М. М. 368, 369, 371, 372
- Морев, Глеб Алекс. 669, 687, 739, 742
- Морель, О. 314
- Моризо, Б. 987

- Морозов, А. А. 102–03, 756
 Морозов, И. А. 992
 Морозов, П. О. 252, 458
 Морозов, Ю. П. 458
 Мосман, Элиот 718
 Мотовилова, А. Е. 237
 Мотт Фуке, Ф. де Ла 890
 Моцарт, Вольфганг Амадей 116, 203, 310, 330, 345, 365, 804, 825, 878, 892, 1010, 1013
 Мочульский, К. В. 253
 Мозм, Сомерсет 763
 Мрочковская-Балашова, С. 106, 120, 121, 124
 Муза, Е. В. 116, 131, 776
 Музиль, Роберт 204
 Мур, Генри 981
 Мур, Ж. 763
 Муравьев, В. С. 310, 321
 Муравьева-Логина, Т. Д. 983
 Муратов, П. П. 945
 Муратова, К. Д. 628, 657–58
 Муржинска, Кристина 998
 Мурсалиева, Х. 462
 Мусины-Пушкины 133, 153
 Муссолини, Бенито 903
 Муханова Е. Е. 261
 Мэкин, М. 712
 Мэлори, сэр Томас 315
 Мюнтер, Г. 990
 Мюссе, Альфред де 731
 Мясин, Л. Ф. 370, 373, 378

Набоков, В. Д. 731
 Набоков, Владимир (Сирин, В.) 15, 74, 93–95, 151, 172, 179, 204, **213–16**, 225, 309, 363, 377, 382, 396, 408–20, 422, 424, 426–29, 432, 435–37, 439–41, 443–44, 446, 468, 538, 554, 713, **727–37**, 748, 783, 792–93, 798, 799, 803, 820, 829, 856, 86–68, 875, 884–85, 904–05, 910, 950, 999
 Набоков, Дм. Вл. 423, 734
 Набокова, Вера Евсеев. 424, 428, 429, 728
 Набокова, Ольга, сестра В. Набокова 423

 Наврозов, А. 710
 Нагарджуна, буддийский философ 219
 Надь, Г. 49
 Назаров, В. 638
 Найман, Анатолий 227, 238, 240, 264–65, 277, 280–81, 296, 311, 771, 775, 784, 814, 827–28, 833, 837–39, 923
 Налимов, В. В. 594
 Наполеон I Бонапарт 169–70, 763
 Наппельбаум, Ида Моис.
 Нарбут, В. И. 970, 1015
 Наруми, Кэндзо 242
 Нарышкин, Д. Л. 123
 Нарышкина, Е. А. 339, 645
 Наук, А. К. 940
 Наумов, В. 550, 567
 Нафан, пророк 85, 89
 Нащокин, П. В. 124, 126
 Недоброво, Ник. Вл. 780
 Неизвестный, Эрнст 936
 Нейгауз, Станислав Генрих. 716
 Неклюдов, С. Ю. 176, 673, 681, 688
 Некрасов, Н. А. 92, 170, 248, 757, 780
 Неменова, Герта 261
 Немзер, А. С. 749
 Немирович-Данченко, В. И. 745
 Немировская, А. В. 37, 39
 Немировский, А. И. 759
 Немировский, И. В. 107, 110, 112, 116, 118
 Немчинова, Вера, балерина 372
 Непомнящий, В. С. 117, 172
 Нерваль, Жерар де 890
 Нерина, Надя, балерина 377
 Нерлер, Павел (Полян, П.) 760
 Нерон, римский император 90
 Неслухов, П. (Останин, Борис) 569, 662
 Нессельроде, К. В. 124
 Нестеров, А. В. 758
 Нива, Жорж 663, 709, 729, 844
 Нижинская, Бронислава 370–71, 985
 Нижинский, Вацлав 341, 369, 376, 987–88
 Низами, Гянджеви 462–63
 Низан, П. 1015
 Никандер, П. 22
 Никитаев А. Т. 499, 663, 760

- Никитин, И. С. 72
Никитина, Зоя Ал-др. 782
Никитина, Т. Г. 423, 429
Николаев С. И. 665
Николаева, Тат. Мих. 496
Николай I, император 93, 106, 107–09, 111, 113, 115–18, 122–24, 130–34, 136, 139–40, 144, 147–50, 152, 159, 161–62, 165, 167, 504, 857
Николай II, император 133, 396, 553, 865
Николай Вильгельм, принц Нассауский 133
Николай Кузанский 186
Николай Николаевич (Романов), вел. кн. 874
Николсон, Бен, художник, скульптор 145
Никольская, Тат. Львовна 473, 478–79, 482, 503, 523, 611, 629, 646, 663, 741, 754
Никон, патриарх 89
Никонов, В. А. 237
Нильвич, Л. 630
Нимейер, Оскар, архитектор 981
Нинов, А. А. 743
Нобель, Альфред 945
Новак, Нина, балерина, педагог 372
Новиков, В. И. 702
Новицкая (Николаева), Н. В. 465, 997
Ной 467, 695
Нольде, Эмиль 993
Нонн Панополитанский, др.-греч. поэт 894
Нострдам, Жан де 563, 567
Нумано, М. 663
Ньютон, сэр Исаак 532
- Обатин, К.** 748
Обер, Ж. 314
Облонский, Стива, персонаж «Анны Каренной» 803, 932
Обнорский, М. А. 910
Оболенский, кн. Дм. А. 15, 762, **874–77**
Обухов, Анатолий, танцовщик 372
Овидий 25, 28, 73, 75, 93, 200–01, 289, 463
Огарев, Н. П. 72
Оден, Уистен Хью 800, 812, 835, 836, 894
Одесский, М. П. 473
- Одоевский, Влад. Фед. 72, 108, 131, 132, 161, 749
Одоевцева, И. В. 740, 862, 863
Озеров, В. А. 72
Оке-Нильссон, Н. 712
Оксман, Ю. Г. 130, 930
Окутюрье, М. 709, 712, 714, 721
Олдридж, Д. 817
Олейников, Ал-др Ник. 652, 655, 665
Олейников, Николай 184–85, 342, 344, 367, 509, 568, 574, 579, 605, 607, 609–10, 612, 624, 630, 633, 640, 652, 654, 671, 676, 687, 741, 831, 938, 975, 977–78, 979, 1007, 1013–15
Олейникова, Лариса 630
Олеша, Юрий 311, 651, 757, 866, 970
Олсон, Ч. 741
Олтер, Р. 728
Ольшевская, Нина Антон. 272, 304, 784
Ораич-Толич, Д. 752, 754
Оранжиреева, А. М. 360
Орбели, И. А. 992
Ордерик, Виталис 117
Орест 11, 81
Орехов, Б. В. 428
Ориген, Адамант, греч. христианск. богослов 31
Орлов, Генрих Ал-др. 592, 606, 607, 622, 672
Орлов, Ю. Ф. 649
Орфей 25, 27, 39, 43, 79, 88, 247, 763, 920
Осато, Соно 376
Освальд, Ли Харви 822
Осирис, бог 178, 187, 694, 698, 763
Осия, пророк 54
Османов, М. Н. 461
Осмёркин, Ал-др, художник 321, 709, 1001
Осокин, Г., священник 117
Осповат, Ал-др Львович 110, 138, 139, 749, 750
Осповат, Кирилл Ал-др. 110
Останин, Борис — см. Неслухов, П. 662
Осташевский, Евг. 666, 668
Остроухова, Е. Н. 323, 324, 349, 614
Отрепьев, Гр. 111

- Оффенбах, Жак 410
 Охотин, Н. Г. 110
 Оцуп, А. А. — *см.* Горный, Серг.
 Оцуп, Ник. 781, 869
 Ошеров, С. А. 286, 414
- Павлицев, Л. Н.** 125, 836
 Павлов, М. С. 174, 758
 Павлов, С. Г. 663
 Павлова, Анна 368, 371
 Павлович, Надежда 704
 Паганини, Никколо 998
 Падучева, Е. В. 663
 Пазолини, Пьер Паоло 40
 Пайфер, Э. 729, 736
 Палей, кн. Влад. Павл., поэт 72
 Палестрина, Дж. П. 395, 761
 Пальяро, А. 946
 Панаев, Ив. Ив. 793
 Панаева, Авдотья Як. 793
 Панов, М. В. 469
 Панов, С. 157
 Панова, Лада 306, 499
 Пантелеев, Л. И. 343
 Пантелеева, А. И. 633
 Панферов, Ф. И. 681
 Панченко, А. М. 107
 Панчулидзе, С. А. 155
 Паперная, Э. С. 633, 677
 Параджанов, Сергей 366
 Парис, Гастон. 193, 196, 199
 Паркер, Ст. Дж. 734
 Парнис, Ал-др Ефимович 458, 712, 760, 953
 Парнок, София 543 545
 Паскевич, И. Ф., генерал 116, 119
 Пастернак, Борис 15, 40, 319, 421, 629, **702–24**, 726, 749, 784, 792, 796, 830, 941, 949, 967, 974, 997, 1011
 Пастернак, Евг. Бор. 702, 704, 708, 710, 713, 717, 756
 Пастернак, Елена Владим. (урожд. Вальтер) 702, 704, 708, 713
 Пастернак, Жозефина Леонид. **723–26**
 Пастернак, Леонид Бор. (Леня) 720, 723
- Пастернак, Леонид Осип. 703, 713, 720, 723
 Пастернак, Лидия Леонид. 718, 723–24, 726
 Паунд, Э. 264, 270, 288, 369, 502, 833, 834, 947
 Пауэрс, Г. 822
 Пахарева, Т. А. 317
 Певзнер, Алекс. Бор. 981, 982
 Певзнер, Ант. Б. 981
 Певзнер, Н. Б. — *см.* Габо
 Пейджент, Роберт (Власов, Антон) 373
 Пейре Овернский, трубадур 198, 947
 Перголези, Джованни Баттиста 776
 Перельгин, В. 685
 Пёрселл, Генри 289, 836
 Перуцци, Э. 944
 Песич, С., режиссер 667
 Пессонен, Пекка 663
 Петр I, царь 106, 743, 783, 990
 Петр III, царь 59, 106
 Петр, ап. 90
 Петрарка, Франческо 306, 944
 Петров Сергей Вл., писатель, переводчик 91, 562–63, 567
 Петров, В. А. 277, 1001
 Петров, Вс. Н. 343, 358, 504, 523, 629, 633–34, 636, 648, 671, 1001, 1002
 Петров, Евгений 422, 517
 Петров, Павел (Петерсен, П. Э.) 129, 372
 Петров-Водкин, Кузьма 241, 261, 505, 818
 Петрова, Марина Ник. — *см.* Ржевуская 358
 Петровский, Мирон Сем. 744–46
 Петровых, Мария 258, 465, 776
 Петухов, Е. В. 132
 Пешкова, Е. П. 864
 Пикабия, Франсис 987
 Пикассо, Пабло 555–56, 985, 988
 Пилат, Понтий 89
 Пильняк, Борис 753, 757
 Пильщикова, И. А. 157
 Пиндар 83, 178, 797, 798, 898, 920
 Пинский, Л. Е. 269
 Пинус, Е. М., филолог-японист 906
 Пиотровский, Мих. Бор. 989
 Пироманишвили, Нико 479
 Пирра 28

- Пиррон 186
Писарев, Дм. Ив. 885
Писистрат 312
Писсарро, Камиль 968
Плавт, Тит Макций 919
Платон 77, 219, 329, 421, 787, 794, 829, 869
Плетнев, П. А. 148
Плисецкая, Майя 911
По, Эдгар 400, 422, 525
Повель, Луи 65
Подгаецкая, И. Ю. 708
Полежаев, Ал-др Ив. 72, 94, 117
Полетика, И. Г. 125
Полибий 415
Поливанов, Конст. М. 311, 705, 708
Полициано, Анджели, поэт 265
Поло, Марко 966
Полоцкий, Ханс, лингвист, востоковед 883
Полухина, Валентина 712
Поляк, З. Н. 747
Поляков, А. С. 123, 124, 125, 127
Поляков, С. Л. 67
Полякова, Е. 372
Полякова, Соф. Викт. 15, 80, 525, 664, 741, 916–18, 925, **934–42**
Померанц, Г. С. 702, 703
Поморская, Кристина 932, 996
Попов, М. М. 118
Попов, Н. Е. 261
Попов, Р. Б. 740
Попова, В. А. 719
Попова, Любовь 556
Попова, Н. И. 740
Поппер, К. 801
Порет, Алиса 332, 342, 350, 355, 504, 506, 507, 514, 523, 614, 632, 634, 635, 678, 1003
Порошин, В. С. 139
Постоутенко, Конст. 748
Потемкин, Петр 257, 458
Потницева, Т. Н. 564, 567
Поул, У. 378
Преображенская, Ольга, балерина, педагог 376
Приве, Микаэл, нотариус 998, 999
Притху, царь 78
Приходько, Е. В. 81, 83
Прокофьев, Олег 711, 787
Прометей, мифологич. герой 99, 101
Проперций 201, 204, 920
Пропп, В. Я. 586
Проскурин, О. А. 92, 114, 136, 137
Протагор, софист 219
Проффер, Карл 623, 627, 746
Проффер, Эллендея 247, 746
Прохоров Г. М. 916
Прохорова, Виолетта 378
Пруайяр, Жаклин де 712, 718, 722
Пруст, Марсель 40, 320, 338, 394, 527, 708, 712, 714, 768, 794, 932, 940, 942, 973
Прутков, Козьма 328, 345, 1011
Псевдо-Плутарх 99
Псота, Иво Ваня 374
Птолеми 76
Пугачева, А. Б. 687
Пугачева, К. В., актриса 357, 635
Пульски, Ромола, жена В. Нижинского 988
Пуни, Иван. 514, 753
Пунин, Ник. Ник. 80, 259, 273, 317, 320, 938
Путилова, Е. О. 760
Пуччини, Дж. 421, 989
Пушкин, А. А. 144
Пушкин, А. Л. 72, 149
Пушкин, Ал-др Сергеевич 12, 14, 72, 73, 74, 83, 84, 85, 91, 92, 93, 94, **105–34**, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, **142–50**, 151–73, 239, 259, 263–64, 273, 283, 286, 304, 322, 336, 338, 344, 387, 394–95, 399, 403, 416, 425, 427–29, 436, 450, 467, 471, 603, 651, 682, 694, 705–06, 715, 720, 729, 743, 748–49, 760, 769, 772, 794, 798, 820, 835, 842, 844, 854–55, 857, 876, 886, 920, 930, 966, 988–89, 997, 1001, 1011
Пушкин, В. Л. 166
Пушкин, Г. А. 43
Пушкин, С. Л. 142
Пушкина (Гончарова), Н. Н. 123, 125–26, 147, 151, 160, 167

- Пушкина, Е. А., дочь А. А. Пушкина 144–45
 Пушкина, Н. А. 167
 Пушкина, О. С., сестра А. С. Пушкина 155
 Пыляев, М. И. 786
 Пьяных, М. Ф. 706
 Пяст (Пестовский), Вл. Алекс. 458, 968
 Пятигорский, Ал-др Моис. 51
- Ра, бог, 178
 Рабинович, Елена Георг. 741
 Рабле, Франсуа 908, 909
 Раге-Бувар, К. 736
 Радек, К. 319
 Радин, Е. П. 644
 Радищев, Ал-др Ник. 72, 148
 Радлов, Сергей 251
 Радлова, А. Д. 229
 Радциг, Серг. Ив. 898
 Раевский (Оцуп), Г. А. 377
 Раевский, А. Н. 128
 Разумовский, Ал-др Вл. 518, 605, 677
 Раймбаут Оранский 199, 947
 Раймон, Мираваль 198–99
 Райс, А. 376
 Райт, К. 744
 Райт, Р. 678
 Райцес, В. И., историк 909
 Раков, Лев Львович 806
 Рама-Рао, Вимала 731
 Рамакришна 345
 Рамачарака 188, 345
 Рамбер, Мари 376, 929
 Расин, Жан-Батист 376, 906
 Растрелли, Бартоломео Франческо 970, 989
 Рагайчак, З. 833
 Раггауз, Г. И. 756
 Рафаэль Санти 24
 Рахимкулова, Г. Ф. 429
 Рашковская, М. А. 705
 Рашковский, Е. Б. 702, 705, 707
 Раяк, Е. М., художник 966
 Ревзин, Гр. Исаак. 895
 Ревзин, Исаак Иос. 11, 21, 47, 664, 919, 920, 931
 Ревзина, Ольга Гр. 573, 664
 Реизов, Борис Георг. 911, 912, 919, 924
 Рейн, Галина Мих. 806, 810, 832
 Рейн, Евг. (Женя) 805, 810, 814, 827, 832, 833, 838
 Рейны 806, 237
 Рейснер 975
 Рейфилд, Д. 179
 Рейфман, П. С. 673
 Рембо, Артур 538
 Рембрандт 24, 382, 383, 955, 968, 991, 992
 Ремизов, А. М. 871
 Ренуар, Огюст 987
 Репин, И. Е. 588, 989
 Рерих, Елена Ив. 65, 66
 Реубейни, Давид 53
 Реферовская, Елиз. Артур. 924, 925
 Ржевуская, Марина Ник. 358, 648
 Ривин, Алик 749
 Ригмор, Н. 372
 Рид, Томас Майн 911
 Рильке, Райнер Мария 267, 704, 712, 714
 Римский-Корсаков, Н. А. 109, 131, 339, 645, 907
 Ристер, В. 753
 Рита, дочь Лота 26
 Рихтер, А. Л. 424
 Рицци, Даниэла 473
 Ричард Львиное Сердце 90
 Роббинс, Джером, амер. балетмейстер 377
 Роберт Благочестивый, король 331
 Рогинский, Арс. Бор. (Сеня) 673, 678, 683, 684, 685, 688
 Рогов, К. Ю. 749
 Родзянко, А. Г. 109, 152
 Родзянко, Мих. Вл. 553
 Родити, Э. 40
 Родченко, Ал-др. 954
 Рождественская, Милена Вс. 741
 Рождественский, Геннадий, дирижер, 951
 Рождественский, К. И., художник 513, 517, 523, 617, 629, 950
 Рожковский, Е. 708
 Розанов, Василий 274
 Розанова, О. В. 954

- Розен, А. Е. 769
Роллан, Ромен 641
Романов, Борис, балетмейстер 368, 369, 371, 372
Романович, С. М. 962
Романовы 133
Ромм, А. И. 750
Ромов, А. С. 965
Ромов, С. М. 965
Ронен, Омри 12, 15, 104, 111, 140, 174, 176, 177, 178, 182, 306, 420, 429, 663, 703, 758, **878–89**, 951
Ронин, В. К. 143
Ростан, Эдмон 193
Ротару, С. М. 687
Ротиков, К. К. (Пирютко, Ю. М.) 124
Рубенс, Питер Пауль 24, 991, 1001
Руби, Д. 822
Рубин де Червин, Мария Тереза 834
Рубин де Червин, Эрнесто 834
Рубинчик, О. Е. 310
Рудаков, С. Б. 225
Руднев, В. В. 885
Русаков, А. И. 641
Русакова, Эстер (Ал-др.) 358, 633, 641
Русская, Ия 372, 377
Руссо, Жан-Жак 358, 971, 987
Рыбак, Иссахар-Бер 984
Рыкова, Надежда Януарьевна 918, 935, 936, 972
Рылеев, К. Ф. 72
Рылов, А. А. 519
Рымарь, А. Н. 663
Рэмптон, Д. 731
Рюккерг, Фридрих 99
Рябушинская, Татьяна (Таня) 374

Саариахо, К. 193
Сабанеева, М. К. 924
Саббатай Цви (Шабтай Цви) 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 67, 79
Савельева, Е. А. судья 807
Садовский, Б. А. 72, 105, 458, 460
Сажин, В. Н. 187, 324, 329, 341, 344–45, 350, 398–99, 607, 611, 613, 615, 623, 631, 644, 650, 657–59, 661–62, 679, 689–98, 748
Сайтов, В. И. 429
Саллюстий, античный философ-неоплатоник 908
Салтыков-Щедрин, М. Е. 469, 553, 745
Салюс, Р. 713
Самвелян, Н. 727
Самуил, пророк 95
Самцова, Галина 376
Сапфир, Кира 634
Сапунов, Николай 741
Сарабьянов, Андрей Дм. 524
Сарабьянов, Дм. Вл. 336, 637, 952, 953, 1007
Саран, Ф. 547
Сартр, Жан-Поль 186, 1015
Саул, царь 95
Сафо 13, 30, 44–9, 80, 919
Сафонова, Елена Вас. 632, 640, 693
Сахаров, Андрей Ник. 726
Свобода, В. 373
Святополк-Мирский, кн. Дм. Петр. 248, 840, 890
Сегал, Дм. Мих. 931
Седакова, Ольга 702, 705
Сезанн, Поль 986, 992
Сеземан, Д. В. 116, 131
Семевский, М. П. 148
Семенко, Ир. Мих. 174, 177, 281
Семенов, Б. Ф. 605, 632, 633
Семенов, Л. Д., поэт 72, 758
Семенов-Гянь-Шанский, П. П. 880
Семенова, Е. В. 678
Сендерович, С. Я. 425, 429
Сент-Экзюпери, Антуан де 821
Сергеев, А. Я. 321, 322, 347
Сергеев, Н. 369
Серман, Н. 806
Серов, В. А. 726
Серпье, А. 29
Сетницкая, О. Н. 973
Сигей (Сигов), С. 523, 611, 639, 646, 662, 663, 664, 958, 998
Сигов, К. 762

- Сидорова, Ф. 373
 Сикорская, Е. В. 410, 423, 732
 Силард, Е. 753
 Силард, Лена 744, 751 753
 Сильверс, Р. 833
 Симонид Кеосский, 502
 Синдаловский, Н. А. 127
 Синельников, И. М. 523, 664
 Синельников, М. И. 514, 610
 Синявский, Андрей Донатович 884
 Синякова, М. 997
 Сирин (Сириянин, Ниневийский), Исаак 186
 Сирин, В. — *см.* Набоков, Владимир
 Сиротинская, И. 702
 Скавронская, Н. 445
 Скаковский, Ф. 775
 Скибин, Жорж 374
 Скворода, Григорий 39
 Скопечная, Ольга 439
 Скотт, Вальтер 118, 769
 Скотт, М. 790
 Скотт, Морган 121, 790
 Скофилд, Пол 666
 Скрынников, Р. Г. 107, 115, 116, 118, 120, 124, 125, 126
 Скрыбин, А. Н. 707, 719, 724, 760–61
 Слейтер Элиот 725
 Слонимский, С. 488, 667, 820
 Слуцкий, Б. 838
 Смирнов, Ал-др Ал-др. 550, 556, 557, 562, 563, 564, 890, 911, 921
 Смирнов, Б. Л. 383
 Смирнов, Игорь Павл. 664, 712
 Смирнов, Лев Ник.
 Смирнов, Н. М. 155, 158
 Смирнов, Ю. 744
 Смирнова, Е. 371
 Смирнова-Россет, А. О. 118, 132
 Смит, Д. 712
 Смоленский, А. М.
 Смолицкая, В. 708
 Смолицкий, В. 702, 705
 Смолян, Т. 760
 Снегирев, И. М. 116
 Сно, Евг. Евг., следователь НКВД 645
 Сно, Евг. Эдуардович 645
 Собаньская, Каролина 358, 648
 Собека — *см.* Кохно, Борис
 Соболев, А. Л.
 Соболевский, А. С. 161, 916
 Соколов, К. Б. 77, 106
 Соколов, П. И. 507, 509, 510, 523, 977
 Соколов, Саша 977
 Соколова, Е. 372
 Соколова, Л. 372
 Сократ 220
 Сокуров, Ал-др 119
 Соллертинский, И. И. 365
 Соллогуб, В. А. 109, 127, 158
 Соловьев, В. 122, 254, 732
 Соловьев, В. С. 122, 254
 Сологуб, Федор 104, 232, 242, 246, 258, 458, 969, 1010
 Соломон, царь 20, 31, 89, 407
 Соссюр, Ф. де 47, 539, 932
 Софокл 274, 940
 Софония, пророк 86
 Софонова, Е. В. 359
 Сощани, Мария 832
 Спайзер, Э. 37
 Спендер, С. 800, 836
 Сперанский, В. 469
 Спесивцева, Ольга, балерина 376
 Спиноза, Бенедикт 186
 Стависская, Н. 15
 Стайн, Г. 222, 421
 Сталин, И. В. 13, 91–2, 96, 100–02, 104, 177, 317, 378, 396, 401, 526, 667, 698, 702, 725, 745, 756–57, 779, 786, 797, 833, 849, 864, 879, 903, 905–07, 949–50, 965, 967, 973, 987, 991, 992, 1016
 Сталь, Никола де, живописец 985
 Станишич, Й. 760
 Старк, Вадим 727
 Старкина, С. В. 490
 Старостин, С. А. 896
 Стасов, В. В. 1014
 Стеблин-Каменский, Мих. Ив. 12, 91, 925
 Стейнлен, Т.-А. 987

- Стеклов, Ю. М. 429
Стенбок-Фермор, Ал-др Вл., граф 346
Стенич, В. И. 321, 341, 359
Степанов Г. В. 191, 910
Степанов, Ник. Леонид. 343, 976, 997
Степанова, Л. Г. 306, 906, 943, 944
Степун, Федор 748
Стерлигов, Владимир 505, 512, 516, 520, 632, 635
Стефанова, Н. 704
Стивенс, У. 812
Стогова, Инна Эразм. (мать Ахматовой) 237
Столыпин, Петр Аркад.
Стороженко, Н. И. 567
Стоун-Нахимовская, А. 614
Стравинская (Судейкина), Вера 369
Стравинский, Игорь 369, 793, 985
Стравинский, Федор 986
Строганова, Е. Н. 338, 339, 363, 364, 625, 629, 630, 641
Струве, Г. П. (*см. также* Struve, Gleb) 250, 309, 404, 443, 721, 749, 850
Струве, М. А. 888
Струве, Мих. Ал-др., поэт 868, 869, 888
Струве, Петр Бернгард. 869
Струтыньский, Ю. 84
Стрэнд, М. 833, 834
Ступников, И. В. 566
Суворина, А. С. 525
Суворов, Ал-др Вас. 93
Судейкин, Сергей 242, 243
Суетин, Николай 958, 971
Суетина, Нина Ник. 1001, 1002
Суинбёрн, А. Ч. 193
Суини, Э. 736
Сулима, В. 372
Сумеркин, А. Е. 833
Суперфин, Г. Г. 238, 685, 688
Суриков, Вас. Ив. 979
Сурис, Б. 523
Суслин, Виктор, композитор 667
Сутин, Хаим 983, 984, 985
Схайк, Тур ван 377
Сыркин, А. Я. 178
Сычченко, Г. Б. 523
Сюрваж (наст. фам. Штюрцваге), Л. 986
Табидзе, Нина 705, 720
Табидзе, Тициан Юстинович, поэт прозаик, переводчик 705, 720
Таганцев, Вл. Ник. 863
Таганцев, Н. Н. 863
Таганцев, Н. С. 863
Таганцев, Ник. Степ. 863
Таганцева, Л. С., основательница и директриса частной гимназии 863
Тазиев, Р. Т. 428
Тамарченко, А. 404
Тамм, Рам Микаэль 929, 930
Тамме, П. 736
Тантливевский, И. Р. 429
Танчук, Вл. 928, 930
Тарановский, Кирилл Фед. 79, 104, 177, 269, 547, 703, 718, 883–8, 932
Тарас, Джон, балетмейстер 376
Тарасов, Л. А. — *см.* Труайя, Анри
Тарковский, Арсений 91, 228, 776
Тарлинская, М. Г. 561, 567
Тартаковский, П. И. 462–63
Тарутин, Олег 826
Тархов, Николай, художник 986
Тассо, Торквато 74, 265, 267, 291, 303, 305
Татлин, Владимир 519, 949–50, 952–54, 957–58, 964–66, 971–72, 998
Твардовский, А. Т. 679
Тейяр де Шарден, Пьер 707
Терборх, Герард 992
Терентьев, Игорь 343, 364, 421, 482, 502–03, 516, 517, 569, 585, 616, 646–48, 973–74
Терзиев (Чемерзин), Лоран, франц. актер 373 375
Тернер, Сирил 15, 548, 550, 557
Тернер, Уильям, англ. художник 986
Тертуллиан 20
Тесей (Тезей) 412
Тик, Людвиг 202, 564, 567
Тименчик, Ром. Давид. 33, 43, 138–39, 151–52, 226–27, 229, 238, 240, 243,

- 248, 252, 259, 263–64, 273, 301, 306–08, 311, 317, 319–21, 407, 450, 458–59, 671–72, 675, 688, 703, 749, 758, 790
- Тимофеев, А. Г. 738, 739
- Тиняков, А. И. 249, 460
- Тиссен-Борнемиса, Х., коллекционер 505, 990
- Титов, Вл. П. 749
- Тихон, патриарх 89, 106
- Тихонов, А. Н. 563, 748, 976, 977
- Тищенко, Борис, композитор 667
- Тищенко, С. 22, 43
- Тоддес, Е. А. 177, 673, 747
- Токарев, Дм. 659, 663
- Токер, Леона 734, 736
- Толкин, Джон 66
- Толмачев, Д. 502, 523
- Толмачев, М. В. 740
- Толстой, Алексей Конст. 509, 743, 906, 1011
- Толстой, Алексей Никол. 341, 719
- Толстой, И. И. 729, 917, 940
- Толстой, Лев 72, 168, 170, 394, 469, 639, 712, 725, 736, 768, 793–94, 800, 803, 833, 854, 883, 908, 932, 1010
- Толстой, Н. И. 732
- Толстой, Федор Иванович, граф (Толстой-американец) 349, 618
- Толчиф, Марджори 375
- Томас, Эдвард 829, 830
- Томашевская, З. Б. 833
- Томашевский, Бор. Викт. 110, 118, 748, 779, 780, 989
- Топоров, Владим. Ник. 12, 15, 33, 50, 66, 79, 80, 81, 84, 182, 226–27, 234, 239, 263, 288, 334, 383, 460, 481, 489, 664, 681, 703, 849, **896–99**, 931
- Торадзе, В. 145
- Торби, София Николаевна, внучка А. С. Пушкина 108, 130, 133, 142, 144–49
- Тракль, Георг 894
- Трауберг, Нат. Леонид. 894
- Тревер, К. В. 78
- Третьяков, В. К. 409, 468, 474, 559
- Тренин, В. В. 523, 951
- Третьяков, Серг. Мих., поэт 750
- Триоле, Э. 884
- Тронская, М. Л. 909
- Тронский, Иосиф Моисеевич 11, 44, 264, 891–92, 907, 918–20, 925, 937, 940
- Троцкий, Лев 865, 866–67, 920, 940
- Труайя, Анри (Тарасов, Л. А.) **854–58**
- Трубачев, О. Н. 47
- Трубецкая, Лора 743
- Трубецкой, кн. А. В. 122, 125, 129, 155, 159
- Трубецкой, кн. Вл. 734, 736
- Трубецкой, кн. Н. С. 98–9, 357, 883, 885
- Трубецкой, кн. С. В. 159
- Туманова, Тамара 375, 858
- Тураев, Б. А. 178, 768
- Турбин, В. Н. 172, 462
- Тургенев, Ал-др Ив. 123, 136, 153, 291, 415, 429
- Тургенев, Иван Серг. 139, 468, 793–94, 795, 799, 910
- Тургенев, Н. И. 72
- Турков, А. М. 672
- Турский, Г. 908
- Туфанов, Ал-др 481, 502–03, 523, 569, 611, 613–14, 637, 647
- Тынянов, Юр. Ник. 513–14, 526, 528, 651, 747–48, 888, 967, 990, 1016
- Тырса, Николай 241
- Тышлер, А. Г., художник 241
- Тьеполо, Джованни Баттиста 994
- Тювелев, Никандр 631, 1010
- Тютчев, Ф. И. 91, 93, 108, 111, 152, 161
- Уайльд, Оскар 228, 335–36, 354, 357, 359, 363, 392, 410, 468
- Уваров, Серг. Сем. 116, 125, 127
- Угрешич, Дубравка 753–54
- Удальцова, Надежда 709
- Ужаревич, И. 753
- Уилсон, Эдмунд 735, 792, 798
- Уистлер, Джеймс Э. М. 336, 992
- Уитмен, Уолт 831
- Уланд, Людвиг 193
- Уланова, А. В. 748

- Улановская, Бела 569, 662
Ульянов, Н. И. 869
Уманский, Ал-др 820
Уолкотт, Дерек 829, 830
Уоткинс, К. 49
Уран, бог 695
Урбан, Петер 185, 667
Урицкий, М. С. 869
Урия, воин 85
Урия, пророк 86, 87
Усачев, П. И. 997
Успенский, Бор. Андр. 106, 223, 931, 945
Успенский, Вл. Андр. 105, 399
Успенский, Глеб Ив. 334, 616
Успенский, Лев 470
Успенский, Петр Демьян. 30, 42, 64, 176, 730
Уствольская, Галина 927, 928
Устинов, А. Б. 338, 510, 522, 604, 628, 643, 663, 690, 741, 742
Устрялов, Ник. Вас. 973
Уткин, Ю. В. 470
Уфлянд, В. 210, 827, 828
Уэбстер, Джон 15, 548, 558–60, 564, 567
- Файнберг, Ларри 887**
Файнзильберг, Ал-др 982
Файнзильберг, Михаил 982
Файнман Г. С. 745
Фаллада, Г. 731
Фальк, В. Р. 709, 958
Фальк, Роберт 958
Фальц-Фейн, Эдуард фон, барон 953
Фамирид (Тамирид) 88
Фарфель, Нина Мих. 940
Фарыно, Е. 664
Фасмер, Макс Ю. Фр. 156, 158
Федин, Константин 341
Федоренко, Ник. Трофим. 884
Федоров, А. В. 768
Федоров, Г. П. 109, 973
Федорова, Зоя 378
Федотов, П. А. 951
Фейнберг-Самойлов, А. И. 756
Феленковская, И. В. 935
- Фельдман, В. А. 1015, 1016
Феогнид (Теогнид) 47
Феокрит 630, 917
Фетх Али-шах 119
Фидлер, Ф. Ф. 238
Филин, М. Д. 117, 132, 133, 705
Филин, Ф. П. 429
Филипп II, митрополит (в миру Колычёв, Федор Степанович) 89, 106
Филипп, герцог Эдинбургский 134
Филиппов, Б. А. 263
Филиппов, Борис (Филистинский, Б. А.) 309, 401, 721, 813, 888
Филонов, П. Н. 343, 364, 505, 509, 512, 514, 632, 949, 950, 954, 957–58, 998, 1007
Финклеа, Т. 373
Фирганг, Ю. С. 330
Фирдоуси 119
Фисунов, П. 631
Фихте, Иоганн Готтлиб 186, 619
Фишер, Э. 594
Фишер-Дискау, Д. 804
Флагстад, Кирстен 289
Флакер, А. 15, 621, 752, 753
Фламарион, Камиль Николая 174
Флейшман, Лазарь Соломон. 177, 568, 579, 624, 664, 703, 709, 712–13
Флетчер, Джон 548–50, 564–66
Флоренский, Павел Ал-др. 753, 989
Фокин, Михаил 369–72
Фома Аквинский 535, 892
Фонвизин, А. В. 958, 963
Форд, Джон 15, 548, 557
Форш, Ольга 341
Фосслер, Карл, нем. лингвист 200
Фостер, Дж. Б. 735
Фохт, Е. 367, 633
Франк, П. 712
Франк, С. 541, 542, 544, 845
Франк, Якоб 57, 58, 59, 67
Франклин, Ф. 374, 378
Франко, Франсиско 796
Франковский, Адриан Антонович 768
Франс, Анатолий 421, 579, 743
Фрейд, Зигмунд 182

- Фрейденберг, Ольга Мих. 490, 711, 718, 916, 938
 Фрейдин, Ю. Л. 702, 706, 756
 Фрес, С. 736
 Фридкин, В. М. 120, 134
 Фридрих Барбаросса, император 99
 Фридрих, И. 49
 Фроловская, Т. Л. 704
 Фроман, Марг. Петр., прима-балерина, педагог 372
 Фрост, Р. 805, 830
 Фужита, художник 987
- Хаксли, Олдос Леонард 797
 Халатов, Н. 1002, 1003
 Хаммурапи, вавилонский царь 76
 Хан, А. 753
 Хансен-Лёве, А. 664
 Харари, М. 710
 Харджиев, Г. Н. 638
 Харджиев, Ник. Ив. 15, 19, 96, 104, 213, 215, 222, 225, 227, 244, 249, 264, 338, 342, 343, 344, 346, 347, 355, 356, 358, 394, 403, 419, 429, 435, 457, 459, 465, 471–72, 498–99, 502–03, 523, 524, 604, 606, 611, 617, 631–33, 635–37, 639, 646, 663, 671, 679–80, 683–84, 686, 775, 786, 911, 932–33, **949–1016**
 Харджиевы 1006
 Харитонов, Евг. Вл., поэт, прозаик, драматург, режиссер 741
 Хармс (Charms), Даниил 14, 87, 181, **184–190**, 227, **323–34**, **335–67**, 393, 397–400, 466–67, 481–83, 486, 492, 498–500, 502–20, 522–24, 568–69, 574, 582, 585–87, 591, 593, 604–07, 609–38, 640–47, 649–69, 671–72, 674–78, 679–80, 684–89, 690–98, 753, 786, 831, 888, 939, 950, 952, 958, 965, 975–80, 982, 998, 1001–003, 1006–014
 Хармс (Грицына), Елиз. Ив. 325, 338
 Хармс, И. П. 633
 Хармс, Кайль 326
 Хармс, Клаус 326, 349, 615
 Хармсен, Е. В. 326, 350
- Хартвиг, Ева Бригитта 373
 Хвостов, Дмитрий Иванович, граф, поэт 113
 Хейвуд, Т. 548, 554, 564–65, 567
 Хейзинга, Йохан, нидерл. философ, историк 535, 894
 Хейнонен, Ю. 663
 Хейт, Аманда 227
 Хейфец, С. А. адвокат 918
 Хейфец, Я., скрипач 374
 Хельган, Д. 330, 332
 Хельгот, Д. 330–31
 Хемачандра 78
 Хемницер, Ив. Ив. 328
 Хепурт, Барбара, скульптор 981
 Херасков, М. М. 328
 Хилали, Бадриддин, персид. поэт 462
 Хили-Кей, П. Ч. 372
 Хилкова, Л. А. 123
 Хини, Шеймас 835
 Хинкис, В. 309, 314
 Хирш, Р. 375
 Хитрово, Ник. Захар., генерал-майор, историк 148
 Хлебников, Велимир 12, 14, 187, 189, 190, 222, 301, 328, 336, 344–45, 394, 418–19, 429, 449, **457–65**, 471, 489–90, 499–500, 502, 509, 513, 519, 587, 614, 664, 676, 678, 712, 757, 798, 830–31, 878, 880, 950–54, 956–57, 963, 965–69, 975, 995–99, 1001, 1004, 1009, 1016
 Хлодовский, Р. И. 266
 Ховард, А. 378
 Ходасевич, Владислав 71, 72, 75, 105, 255, 441, 730, 748, 859–62, 866, 867, 872–73, 885
 Холден, Ричард, хореолог 374
 Хольцингер, Г. 22
 Хопкинс, Д. М. 622
 Хоружий, С. С. 309, 314
 Хофманн, М. 836
 Хрущев, Н. С. 721, 814, 936, 955
 Хьюз, Р. 411, 711
 Хьюз, Т. 810

- Цаде, Л. 203
Цадкин, Осип 984, 985
Цвейг, С. 549
Цветашва, Марина 75, 93, 111, 209, 238, 244, 245, 310, 317, 460, 491, 496, 703–04, 712, 714, 724, 753, 829–30, 839, 841, 867, 872, 888, 938, 941, 969, 998
Целан, Пауль 894
Церетели, А. 19
Церетели, Ираклий Георг. 553
Цехновицер, О. 827
Цехновицер, Ю. О. 827
Цзэдун Мао 91
Цивьян, Т. В. 226, 235, 263, 264, 381, 458, 664, 718
Цивьян, Ю. 747
Циглер, Р. 712, 752, 754
Цимбал, Серг. Львович 342, 350, 367, 514, 605, 606, 673, 979
Циммер, Д. 409, 732
Цицерон, Марк Туллий 413, 780, 908
Цюй Юань 45, 387
Цявловская, Т. Г. 152
Цявловский, М. А. 157
- Чаадаев, Петр Як. 72, 389, 757
Чабукиани, В. М. 372
Чага, Л. В. 952, 956–57, 966, 997–98, 1005–6
Чайковский, Петр 327, 866, 867
Чакраварти, А. 707
Чалсма, Б. 813
Чанакья, брахман 78
Чандрагупта, царь Маурьев 78
Чармс, Д. — *см.* Хармс, Д.
Чарышников, Ю. И. 261
Чашник, И. Г. 511
Чеботаревская, А. Н. 969
Чекалов, И. И. 760
Чекалова, Е. И. 919
Чеккетти, Энрико, педагог балета 369
Чекрыгин, В. Н. 954, 958, 962–63, 983, 988
Челищев, И. И. 412
Ченчи, Б. 945
Черейский, Л. А. 128
Черемухин, Мих. Мих., композитор
Черепанов, М. В. 641
Черина, Людмила, балерина 375
Черкасская, М. 373
Черкацкий, Шура, пианист 374
Чернов, И. В. 680, 682
Чернов, С. Н. 429
Чернова, А. 682
Черный, Б. К. 635
Черный, К. 635
Черных, В. А. 308, 320, 458, 460
Черных, П. Я. 460
Чернышева, Любовь, балерина, педагог 370
Чернышевский, М. Н. 414
Чернышевский, Ник. Гавр. 72, 410, 429
Чернышова, Е. Н. 376
Чернявский, Евг. Ал-др. 1002
Черняк, А. 924
Чертков, Л. Н. 395, 631, 685
Черчилл, Р. 94
Черчилль, сэр Уинстон 775, 792
Честертон, Гилберт Кит 894
Чехов, А. П. 336, 720, 910
Чиннов, И. 104
Чорак, М. 374
Чосер, Джеффри, англ. поэт 200
Чубукин, С. 638
Чудаков, А. П. 103, 474, 757
Чудакова, М. О. 627, 658, 684, 702, 747, 748, 750
Чудовский, В. А. 471
Чуковская, Лид. Корнеевна 227, 239, 264, 265, 291, 307, 308, 309, 317–18, 320, 337, 343, 361, 382, 401, 606, 656, 703, 708, 740, 786, 923, 938, 973
Чуковский, Корней 337, 361, 366, 748, 798, 810
Чумаков, Ю. Н. 172
- Шабелевский, Юрек, балетмейстер 372**
Шадрин, Алексей Матвеевич 1001
Шаламов, Варлам 702
Шаляпин, Федор 724
Шанько, Н. Б. 643
Шапир, М. И. 157, 399, 467, 566, 660, 757

- Шапино, С. 376
Шапур I, царь царей Ирана 88
Шар, Р. 488
Шарисс, Сид 373
Шарль (Карл)-Фердинанд, герцог Беррийский 108, 152, 166
Шарлюс, Паламед де, барон, персонаж Пруста 336, 992
Шарон, Х. Х. 324
Шатобриан, Ф. Р. де 168
Шатров, Н. 719, 720
Шатских, А. 511, 523
Шафер, Н. 743
Шахматов, А. А. 805, 813, 820, 822, 823, 824, 888
Шаховская, Н. В. 688
Шаховской, А. А., драматург, театр. деятель 749
Шатских, А. 511, 523
Шварц, Антон 643
Шварц, Евгений 337, 352, 977, 1014
Шварцман, Борис 241
Швейцер, В. А. 174, 607
Швецов, И. 371, 372
Шевийон, К. М. 329
Шевченко, Е. С. 472
Шевченко, Тарас 880
Шевырев, С. П. 107, 303
Шекспир, Уильям 274, 277, 286, 311, 338, 406, 421, 546, 549, 554, 557, 562–64, 566–67, 697–69, 774, 790, 794, 905–06, 909, 938
Шелберг, А. 833
Шелест, А. 378
Шемякин, Михаил 634, 807
Шенье, Андре 74, 84, 432, 445, 759
Шервинский, С. В. 201
Шереметев, С. Д. 132, 133
Шерр, Б. 446
Шестов, Лев Исаак. 844, 851, 852
Шеховцева, Евг. 732
Шигаревская, Н. А. 907, 911
Шилейко, В. К. 80, 97, 238, 250, 387, 781, 785
Шиллер, Фридрих 169, 202
Шилов, Л. 713
Шимборская, Вислава 40
Шиндин, С. Г. 756
Шиндина, О. В. 741
Шипова, Е. Н. 156, 158
Ширяев, А. 377
Ширяева, Л., деятель балета 372, 377
Шишман, С. 658
Шишмарев, В. Ф. 890, 907, 908, 924, 926
Шкловская, Варвара Викт. (Варя) 976
Шкловский, Виктор 388, 513, 514, 610, 636, 638, 651, 750, 884, 926, 930, 954
Шкуропат, И. 759
Шмаков, Владимир 64, 844
Шмаков, Г. Г. 693, 741–42, 834, 843–44, 870, 886, 906, 916, 934, 942
Шолар, Л., балерина, балетн. педагог 368, 372
Шолом-Алейхем 767
Шопен, Фредерик 410, 717, 724
Шопенгауэр, Артур 882
Шостакович, Дмитрий 345, 365, 667, 753, 949, 1010
Шпет, Г. Г. 563, 564, 567
Шпет, Л. Г. 671, 686, 718
Шпет, Э. Г. 635
Шпиковский, Н. Г. 755
Шпицер, Л. 193, 205
Шпицер, С. 148
Шполянский, А. П. (Дон-Аминадо) 732
Шретер, А. 504
Штейнберг, Н. М. 907
Штемпель, Н. 401, 755
Штенгель, Э. 200
Штеренберг, Д. 950, 971
Штерн, Л. Я. 92, 913, 925
Штраус, Р. 392, 410
Шуб, Эсфирь 962
Шуберт, Франц 761, 974
Шубинский, В. И. 518
Шульгина, В. 731
Шульц, С. С. 458
Шуман, Роберт 868
Шумихин, С. В. 739
Шуто, Ивонна (балерина) 374

- Щеголев, П. Е. 107, 116, 120, 122, 123, 124, 129, 130, 131, 132, 153, 154, 155, 158, 161, 395
- Щедрин, С. Ф. 989
- Щедрина, Т. Г. 563, 567
- Щерба, Г. М. 924
- Щерба, Л. В. 912
- Щербатский, Ф. И. 589
- Щукин, Петр Ив. 992
- Эабани, герой стихотворения Данте 272
- Эберс, Г. 741
- Эвристика 25, 39
- Эдип, царь 412, 490, 736
- Эдуардова, Е. П. 369
- Эйдельман, Натан Як. 84, 107, 112, 117, 118, 121–22, 131, 152, 163, 747
- Эйдинова, В. В. 748
- Эйзенштейн, Сергей 551, 555, 565–66, 790
- Эйсер, Алекс. Петр., художник 1008, 1009
- Эйхенбаум, Бор. Мих. 226, 254, 343, 388, 513–14, 526, 529, 610, 651, 777, 926, 930, 967, 977, 979
- Экстер, Ал-ра 954, 984
- Элиот, Т. С. 64, 264, 270, 274, 284, 287–88, 797, 812, 816, 835, 847, 947
- Эллиль (Энлиль), шумеро-аккадский бог 76
- Эллиот, Д. 726
- Эллис (Кобылинский) 202
- Эль Греко 274, 992
- Эль Лисицкий 511, 753, 954, 956, 958, 960–61, 998
- Энгелькинг, Л. 729
- Эндер, Борис 503, 954, 958, 998
- Эндер-Масетти, З. 753, 754
- Эней 28, 266–78, 281, 285, 288–89, 298, 414, 789, 801–02, 836
- Эпельбойм, А. 838
- Эразм Роттердамский 158
- Эрбштейн, Борис, художник 505
- Эренбург, Илья 442, 879, 985
- Эренталь, А. фон, граф 477
- Эринии 11, 81, 387, 920
- Эрль, Владимир 342, 395, 481–89, 522, 524, 568, 624, 626–28, 636, 652, 653, 658, 660, 665, 672, 680, 686, 741, 1001–3
- Эрнст, М. 262, 964
- Эрот 44–50
- Эссекс Лейтон, Х. А. 372, 551
- Эстулина, С. Б. 944
- Эсфирь 55, 677, 962
- Эсхил 11, 81, 387, 390, 919, 940
- Эткинд, Е. Г. 266, 318, 709, 759
- Эфрос, А. М. 135, 566
- Эффель, Ж. 720
- Эхнатон (Аменхотеп IV) 976
- Ювачев, Даниил Ив.** 330, 331, 644
- Ювачев, Ив. П. 330, 339, 363, 364, 625, 629, 630, 641, 645, 646, 660
- Ювачев-Хармс, Д. И. 325, 326
- Ювачева-Грицына, Е. И. 630, 644
- Ювачевы
- Юденич, Ник. Ник. 874
- Юдин, Л. А. 503, 512, 516, 517, 518, 522, 605
- Юдина, М. В. 709, 1005
- Юнггрен, А. 712
- Юнггрен, М. 709
- Юргенс, Э. 66
- Юркун, Ю. И. 739, 740, 741, 742
- Явленский, Алексей фон (Алексей Григорьевич)** 993
- Яворская, А. Л. 953
- Языков, Николай 114
- Якобсон, В. А. 76
- Якобсон, Дмитрий 997
- Якобсон, Роман Осип. 14, 47, 105, 227, 334, 457, 498, 523, 532, 543, 616, 685, 712, 714, 716, 719, 748, 876, 877, 883–89, 894, 932–33, 950, 955–56, 958, 996
- Якобсоны 885
- Яковлев, Н. В. 424, 428,
- Яковлевич, Бронислав 663
- Якубинский, Л. П. 526, 527
- Якубович, Д. П. 259
- Якулов, Г. Б., художник 986

- Якушкин, И. Д. 769
 Ямпольский, М. Б. 323–24, 662, 750
 Янечек Дж. 479
 Янгиров, Рашит. М. 743
 Янгфельдт, Б. 955–56, 996–97
 Янкелевич, М. 643, 649, 666, 668
 Ярхо, Бор. Исаак. 748
 Ярхо, В. Н. 49
 Яхонтов, С. Е. 357, 906
-
- Aarne, A. 203–04
 AaTh. — *см.* Aarne, A., Thompson, St.
 Achmatova (Akhmatova), Anna (*см. также*
 Ахматова, Анна) 229, 384, 401, 431,
 436, 442, 444, 450, 461, 781
 Adamovich, Georges (*см. также* Адамо-
 вич, Георгий) 435, 444
 Ageev, A. A. (*см. также* Агеев) 451
 Aizlewood, R. 174
 Albernathy, R. 451
 Alexandre I. I. 137
 Alexandrov, Vladimir 431, 435, 437, 444
 Allières, Jacques 79
 Alter, Robert 81
 Altmann, G. 451
 Andrea Cappellano 201
 Andreev, Daniil 452
 Andreev, N. 435
 Arnaut, Daniel (*см. также* Арнаут, Дани-
 эль) 447
 Atherton, J. S. 311, 318
 Avioz, M. 35, 41
- Баевskij, V. (*см. также* Баевский, В. С.)
 451, 453, 456
 Baines, I. 96
 Balieva, E. 375
 Balzer, C. 315
 Barry, P. 431, 444, 446
 Bec, Pierre 195, 197–99
 Beck, U. 204
 Beck-Gernsheim, E. 204
 Bennetot, A. 154
- Benveniste, Emile 448, 451, 45
 Bernsen, M. 196
 Bernstein, S. B. 449
 Bertoni, G. 271
 Black, J. S. 42
 Bloch, M. 76, 424
 Blok, A. (*см. также* Блок, Ал-др) 436–39,
 445, 450–51
 Bogatyrioff, P. 456
 Bogolepov-Wind, L. 444
 Botterweck, G. Johannes 50
 Bouffard, A. 205
 Boutière, J. 192, 198
 Boyd, Brian (*см. также* Бойд, Брайан) 411,
 429, 432, 441, 443
 Braginski, V. 450–51
 Bremmer, J. 28
 Briggs, C. 41
 Brodsky, J. 445, 838
 Brown, F. 41
 Brown, N. 313
 Broyde, S. 177
 Buckle, R. 146
 Burks, A. W. 220
 Butkowsky-Hewitt, A. 176
- Cahiers, F. 448
 Caland, W. 28
 Caluwé J.-M. 205, 207
 Caplice, R. 30, 41
 Seyne, T. K. 42
 Chadwick, N. K. 81
 Champion, H. 429
 Charles, M. 447
 Charmoy, F. 463
 Charms D. 185, 324–25, 327–28, 333–34,
 615, 662, 668
 Chateaubriand, F.-R. de 152
 Chavel, B. 42
 Chénier, André A. 435–36, 445
 Cheon, S. 29, 41
 Cherchi, P. 201
 Cherry, C. 454
 Chiarini, G. 205
 Christiansen, B. 30, 41

- Coates, S. 441
 Cohen, D. 21, 41
 Cohen, G. 204
 Connoly, J. W. 446
 Cornelius a Lapide, R. P. C. 32, 41
 Cornwell, N. 663
 Cowley, A. E. 42
 Cranier de Cassagnac A. 161
 Culi, Rabbi Aryeh 21, 41
 Curtius, E. R. 204
- Davydov, S.** (*см. также* Давыдов, Сергей) 435
 Dean, S. 449
 Di Maio, M. 205
 Diaghilev, S. — *см.* Дягилев, Сергей
 Dindorfius, G. 42
 Dobuzhinskii, M. (*см. также* Добужинский, Мстислав) 434
 Dolinin, A. — *см.* Долинин, Ал-др
 Don Monson A. 207
 Driver, S. 41
 Duckworth, G. 42
 Dunbar, H. F. 271
 Dussard, R. 87, 642
- Einaudi, G.** 307
 Elliger, K. 41
 Etheidge, J. W. 43
 Evzlin, Mikhail 953
- Fields, W. W.** 27, 42
 Flaker, A. 752
 Flotenstimmen, B. 202
 Fra Lippi F. (Fra Filippo Lippi) 450
 Frager, H. A. 607
 Frank, J. 67
 Franken, Konstanze von 366
 Frazer, G. 453
- Galli, C.** 20, 25, 42
 Gaster, Th. H. 22, 42
 Gerez, P. 204
 Gibian, G. 622, 624
 Gildea, J. 200
- Goetze, A. 41
 Golden, T. 957
 Goldman, Y. 42
 Gonda, J. 76, 78
 Gordon, J. W. 27, 42
 Gorshenina, S. 422, 429
 Granier de Cassagnac, A. 161
 Grayson, J. 431, 435
 Greene, E. 49
 Guilhem Augier Novella (Guilhem de Beziers) 196
 Güntert, H. 453
 Gurdjieff, G. I. (*см. также* Гюрджиев, Г.) 176, 452
- Haight, Amanda** 266
 Halle, M. 685
 Hamilton, V. P. 24, 35, 37, 42
 Hardzhiev, Nikolai — *см.* Харджиев, Николай
 Harms, D. — *см.* Хармс, Даниил
 Hart, C. 41, 67, 182, 312, 326–27, 329, 332, 349–50, 441, 615
 Hartland, A. 29, 42
 Hayman, D. 312
 Heesterman, J. C. 78
 Hoftijzer, J. 82
 Hohmeyer, J. 956
 Huchet, J.-Ch. 197, 205
 Hugo, Victor 160
 Hummelauer, F. 35, 42
- Imanse, G.** 949
 Ivanov, V. V. — *см.* Иванов, Вяч. Вс.
- Jaccard, J.** 662, 665
 Jakobson, Roman 447–49, 451, 453, 455–56, 685
 Janusko, R. 311
 Jancecek, G. 473, 479
 Jaufre Rudel **191–208**
 Johnson, Don Barton 437
 Johnson, Kurt 441
 Joyce, James 40, 307–09, 311–15, 407
 Juliar, M. 432

- Kasher**, Menachem 22, 42
Kane, P. V. 78
Karlinsky, Simon 439
Karpukhin, S. 415, 429
Kasack, W. 623
Kautsch, E. 42
Kelly, D. 200
Khardziev, N. — *см.* Харджиев, Ник
Kharms, D. — *см.* Хармс, Даниил
Khlebnikov, V. — *см.* Хлебников, Велимир
Kimchi, David — *см.* Кимхи, Давид
King, L. W. 30, 42
Kishon, E. 42
Kleberg, L. 636
Koehler, L. 38, 42
Koldehoff, S. 956
Kotrelieoff, M. Nicolas, de 450
Kosman, S. — *см.* Косман, С.
Kraushaar, A. 67
Kugel, J. L. 81
- Lachmann**, G. 185, 430, 448
Lafont, Robert 205
Langerbeck, H. 42
Leavitt, J. 81
Leemhius, F. 26
Lemaire, A. 87, 642
LePlat (Марсель Эмиль Гастон) 375
Letellier, R. I. 27, 31, 42
Levi-Strauss, C. 453, 456
Levin, V. 428
Levine, B. A. 81–2
Leving, Y. 408–9, 430
Levinton, G. 449
Lifar, S. 146
Loader, J. A. 22, 27, 42
Losch, H. 76
Lucas-Dubreton, J. 154
- Mace**, S. T. 49
Maciejko, P. 67
Majorossy, I. G. 197
Malagoli, L. 271
Mandel'stam (Mandelstam), O. 96, 103, 174, 177, 182, 443–44, 449–50, 758
- Mann**, T. 204
Markov, V. 473
Martin, H. 40
Marzaduri, M. 338, 637, 953, 1006
Masing, H. 79
Masing, Uku 454
Matfre, Ermengau 197
Mazar, B. 87, 642
McNamarra, M. 43
Meillet, Antoine 448
Menendez-Pidal, R. 204
Messina, Roberto 622, 686
Meylac, M. 74, 79, 450, 667, 668
Mill, J. St. 220
Milner-Gulland, R. R. 621, 686
Moskovich, W. 43
Muller, B. 443
Munk, E. 42
Musils, R. 204
Myers, D. 174
- Nabokov**, D. 437, 440
Nabokov, V. 74, 179, 408–09, 411, 413, 430, 431–46, 728, 734
Nabokova, Vera 440
Nagy, G. 49
Nava, G. 448
Neri, U. 41
Nesselrode, comte 161
Niemeyer, M. 196
Nizet, A. G. 192
Noort, E. 26–8, 42
Norman, G. 957
Novak, Ch. 67
Nycander, P. 22–3, 42
Nysseni, G. 32, 42
- Obukhova**, Olga 338, 637, 1006
Oded, B. 313
Osorgin, M. 435
Ouspensky, P. D. — *см.* Успенский, П. Д.
- Pack**, R. 41
Pagani-Cesa, G. 338, 637, 1006
Page, T. E. 42

- Pascoli, G. 448
Paul, D. 446
Peiper, R. 42
Petitpierre, F. 154
Petropoulos, J. B. 49
Plaut, W. G. 33, 42
Platoff, M. 375
Pouchkine, A. — *см.* Пушкин, Ал-др Серг.
Price, G. 154
Pritchard, J. 41
Proust, Marcel — *см.* Пруст, Марсель
Puhvel, J. 453
Pulgram, E. 220
Pushkin, A. S. 431, 435–36, 438, 442–45
Pyle, R. M. 441
- R**
Rabate, L. 431
Rancour-Laferrière, D. 159
Rassine, A. 376
Renou, L. 453
Revzin, I. — *см.* Ревзин, Исаак Иос. 454
Richardson, M. E. J. 38, 42
Rizzi, D. 953
Robinson, M. 193
Roncaglia, A. 201
Rosenstein, Roy 193
Rossi, D., de 448
Rosslyn, Wendy 384
Rottenberg, H. 955–8
Rudolph, W. 41
- Saiko, G. 204
Sarna, Y. 27, 42
Sauerland, L. 184
Scammell, M. 430
Scherr, Barry P. 431, 444, 446
Scholz, M. 452
Schutz, A. H. 192, 198
Serpier, A. 29, 43
Sholem, G. 67
Shranks, H. 87, 642
Skavronsky, N. 445
Skott, S. 955
Speiser, E. A. 37, 43
Sperber, A. A. 41, 43
Speyer, H. 25, 43
- St. Th. (Thompson St.) — *см.* AaTh
Starobinski, J. 448, 450–1, 453, 455
Sterne, L. 453
Stengel, E. 200
Stone-Nakhimovsky, A. — *см.* Стоун-Нахимовская, А.
Struve, Gleb (*см.* также Струве, Г. П.) 431, 435, 443
Superfin, G. — *см.* Суперфин, Г. Г.
Syrkin, A. J. 449, 453
- Taranovsky, K. 177, 179, 182, 449
Th. Mot. *см.* Thompson St.
Thompson St. (AaTh) 203, 204, (Th. Mot.) 27, 29, 54, 29, 98–9, 177, 697
Tigchelaar, E. 26–8, 42
Timenčik, R. — *см.* Тименчик, Р.
Tolstaia, N. I. 443
Tomson, P. 27, 43
Toporov, V. N. — *см.* Топоров, В. Н. 449, 453–55
Torczyner, H. 87, 642
Trenine, V. 951
Tsetlin, M. 435
- Verheul, Kees (*см.* также Верхейль, Кейс) 229, 401, 432
Vettam Mani 78
Vijard, C. 1002
Villani, G. 276
Vvedenski (Vvedenskij), A. I. 623, 668
- Walz, J. A. 326
Watkins, C. 453
Wesendonk, Mathilde 202
Westerman, C. 22, 24, 43
Worth, Dean S. 449
Wunderli, P. 448–49, 456
Wyatt, W. P., Jr. 47
- Yadin, Y. 87, 642
- Zade, L. 203
Zeeman, P. H. 96
Zonina, M. 667

SUMMARY

The book dedicated to the memory of the great Russian scholar Vyacheslav Vsevolodovich Ivanov, comprises a collection of articles on various issues of literary and linguistic theory and history written during half a century. The author, Professor Emeritus at the University of Strasbourg, belongs to the informal community of scholars known as the Moscow-Tartu School. The subjects range from the history and theory of literature, linguistics, semiotics, textology and commentary, to poetry, poetics and text analysis, in the context of the general history of culture. The articles, united by their linguistic and structural approach to poetic texts, concentrate on following mythological and mythopoetic roots in terms of cultural anthropology. They refer to Oriental and Biblical topics, to the Melic poetry of Ancient Greece, the poetry of the Provençal troubadours, to Russian poetry starting from Pushkin and going up to the Acmeists and Futurists, the OBERIU poets and Brodsky, but also to Joyce and Nabokov. The book is completed by memoirs of the author's teachers, and recording his dialogues with writers, poets and colleagues, the outstanding scholars to whom the author is indebted for their life-long support, advice and assistance.

Михаил Мейлах

ПОЭЗИЯ И МИФ

Избранные статьи

2-е издание

Корректор О. Круподер
Оригинал-макет подготовлен Е. Морозовой
Художественное оформление переплета И. Богатыревой

Подписано в печать 19.01.2018. Формат 70×100 1/16.
Бумага офсетная № 1, печать офсетная. Гарнитура Times.
Усл. печ. л. 85,14. Тираж 300. Заказ №

Издательский Дом ЯСК
№ государственной регистрации 1147746155325
Языки славянской культуры
№ государственной регистрации 1037739118449
Phone: 8 (495) 624-35-92 E-mail: Lrc.phouse@gmail.com
Site: <http://www.lrc-press.ru>, <http://www.lrc-lib.ru>

ООО «ИТДГК «Гнозис»»
Розничный магазин «Гнозис» (с 10-00 до 19-00)
Турчанинов пер., д. 4, стр. 2. Тел.: (499) 255-77-57
itdgkgnosis@gmail.com

Оптовый отдел
Ул. Бутлерова, д. 17Б, оф. 313. Тел.: (499) 793-58-01
sales@gnosisbooks.ru
www.gnosisbooks.ru vk.com/gnosisbooks



Михаил Мейлах (род. в 1945 г.) — поэт, филолог, лингвист, переводчик, историк искусства, художественный критик, автор многих книг. Окончил филологический факультет Ленинградского университета и аспирантуру Института языкознания АН, примыкал к Московско-тартуской семиотической школе. Professor emeritus Страсбургского университета. Автор исследований в области русской поэзии и поэзии трубадуров, переводил их средневековые «Жизнеописания» и романы Набокова, был первым издателем и исследователем творчества поэтов-обэриутов — Введенского и Хармса, изучал поэзию акмеистов и творчество поэтов и художников русского авангарда. В 1983 г. был осужден на длительный срок по политическому обвинению, срок отбывал на Урале, освобожден в 1987 г. в ходе перестройки. С начала 1990-х гг. преподавал в университетах Франции, Италии и США. В последние годы выпустил в Москве и Лондоне обширные издания своих многолетних бесед с выдающимися артистами русской эмиграции — музыкантами, артистами балета и художниками.

