

X

Acta Slavica Estonica

СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК В РУССКОЙ
ЛИТЕРАТУРЕ И КУЛЬТУРЕ
КОНЦА XIX – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВВ.

SILVER AGE IN RUSSIAN
LITERATURE AND CULTURE
IN THE LATE 19TH CENTURY AND
THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY

.....

К 90-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ З. Г. МИНЦ
ON THE 90TH BIRTH ANNIVERSARY OF ZARA MINZ



UNIVERSITY OF TARTU
Press

ACTA SLAVICA ESTONICA X.

Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVI.
Серебряный век в русской литературе и культуре
конца XIX – первой половины XX вв.
К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц.
Silver Age in Russian Literature and Culture
in the Late 19th Century and
the First Half of the 20th Century.
On the 90th Birth Anniversary of Zara Minz.
Тарту, 2018

Тартуский университет
Отделение славистики
Кафедра русской литературы

ACTA SLAVICA ESTONICA X

Studia Russica Helsingiensi et Tartuensi XVI

Серебряный век в русской литературе
и культуре конца XIX – первой половины XX вв.

К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц

Silver Age in Russian Literature and Culture
in the Late 19th Century and
the First Half of the 20th Century

On the 90th Birth Anniversary of Zara Minz



UNIVERSITY OF TARTU
Press

Acta Slavica Estonica X. Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia XVI. Серебряный век в русской литературе и культуре конца XIX – первой половины XX вв. К 90-летию со дня рождения З. Г. Минц. *Silver Age in Russian Literature and Culture in the Late 19th Century and the First Half of the 20th Century. On the 90th Birth Anniversary of Zara Minz.* Ответственные редакторы Леа Пильд, Татьяна Степанищева. Тарту, 2018. 460 с.

Международная редколлегия серии “Acta Slavica Estonica”:

И. Абисогомян (Эстония), Д. Бетеа (США), А. Дуличенко (Эстония),
Л. Киселева (Эстония), Е.-К. Костанди (Эстония), И. Кюльмоя (Эстония),
А. Лавров (Россия), М. Мозер (Австрия), В. Мокиенко (Россия),
А. Мустайоки (Финляндия), Т. Степанищева (Эстония), В. Храковский (Россия)

Международная редколлегия “Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia”:

Д. Бетеа (США), А. Долинин (США), С. Доценко (Эстония),
Л. Киселева (Эстония) — председатель редколлегии, А. Лавров (Россия),
Р. Лейбов (Эстония), А. Немзер (Россия), А. Осповат (США/Россия),
П. Песонен (Финляндия), Л. Пильд (Эстония), Т. Степанищева (Эстония),
П. Тороп (Эстония), О. Ханзен-Лёве (Германия)

Все статьи и публикации настоящего тома прошли предварительное рецензирование
All manuscripts were peer reviewed

Ответственные редакторы: Л. Пильд, Т. Степанищева
Технический редактор: С. Долгорукова

Managing editors: L. Pild, T. Stepanishcheva
Technical editor: S. Dolgorukova

*Издание осуществлено при финансовой поддержке Издательского совета
Тартуского университета и в рамках институционального гранта THVLC15030I.*

*This publication was made possible by the financial support of the Publishing Board
of the University of Tartu and within the institutional grant THVLC15030I.*

© Статьи: авторы, 2018

© Составление: Кафедра русской литературы Тартуского университета, 2018

ISSN 2228-2335 (print)
ISBN 978-9949-77-985-7 (print)

ISSN 2228-3404 (pdf)
ISBN 978-9949-77-986-4 (pdf)

Tartu Ülikooli Kirjastus / University of Tartu Press
www.tyk.ee



СОДЕРЖАНИЕ

От редакторов 9

I

Серебряный век в русской литературе и культуре
конца XIX – первой половины XX вв.

А. Долинин. Пропущенные звенья в истории термина «Серебряный век»: 1946–1952	13
Г. Обатнин. «Ахи» в поэзии русского модернизма: К описанию стилистических коннотаций	28
А. Соболев. Русалка в русской поэзии начала XX века (предварительные замечания)	42
Л. Соболев. Я. П. Полонский и поэты рубежа XIX и XX веков	64
А. Соболев, М. Спивак. «Нетронутое тело» у Г. Бахмана, В. Брюсова и А. Блока: эволюция формулы	77
Д. Магомедова. Мария Либерсон и «кружок одиноких»: об одной корреспондентке Блока	106
А. Блюмбаум. Политика и мистика: «метаморфозы» в «Катилине» Блока	117
А. Лавров. Максимилиан Волошин и Фердинанд Лассаль	134
О. Лекманов. Саша Черный и Андрей Белый: сближение далековатых	151
Л. Спроге. «Прозрения за грань эпохи блоковской Незнакомки» (из архива В. А. Амфитеатрова-Кадашева и Т. Д. Клименко-Ратгауз)	160
Н. Яковлева. «Выросший из недр символизма...»: Тихон Чурилин и его «Тяпкатань»	174
П. Успенский, В. Файнберг. Трансформация идиоматики в стихах О. Мандельштама: синонимия	211
К. Поливанов. «Тайны ремесла» Анны Ахматовой как описание законов поэзии первой половины XX века	228
Т. Хуттунен. Имажинисты и кино. По поводу кинодраматургии А. Б. Мариенгофа	240

II

«Зару Григорьевну нельзя было не любить...»
 Вечер воспоминаний о Заре Григорьевне Минц

Л. Киселева	255
Л. Пильд	258
Е. Погосян	260
М. Салупере	263
К. Азадовский	264
Д. Магомедова	270
В. Паперный	273
А. Лавров	276
П. Песонен	280
Г. Левинтон	284
Л. Спроге	289

III

Проблемы перевода и интермедиальности в русской
 и европейской культурах

А. Павлова. Можно ли научиться переводу через перевод?	293
К. Kaldjärv, K. Gielen. Mission and Sacrifice: Myths of Estonian Translation History	310
Т. Степанищева. Цель и средства: русская литература в серии Йоханнеса Аавика "Hirmu ja õuduse jutud" (статья первая)	328
М. Боровикова. О двух переводах «Реквиема» Анны Ахматовой на эстонский язык	345
М. Баскина (Маликова). «Глумление века»: почему в 1938 году не была опубликована статья А. В. Федорова о М. Л. Лозинском	359
Х. Майер. Превращая Албанию в Сирию — идеология и «оперативность» поэтической картографии в переводах Милана Кундеры конца 1940-х – нач. 1950-х годов	375
Л. Пильд. Семантический ореол музыки Бетховена в творчестве А. А. Фета	396
Указатель имен	415
Kokkuvõtted	431
Summaries	441
Сведения об авторах	452
About the Contributors	457

ОТ РЕДАКТОРОВ

Настоящий том отражает проблематику докладов XVI Хельсинкско-Тартуского международного научного семинара «Личность и эмоции в истории Серебряного века», состоявшегося в Тарту 19–21 июня 2017 года и посвященного 90-летию Зары Григорьевны Минц (1927–1990). Книга включает также воспоминания о З. Г. Минц, которыми ее ученики и коллеги поделились на вечере, завершившем научный семинар, и которые составляют второй раздел сборника

Первая — самая обширная — часть тома содержит работы по истории, поэтике и рецепции литературы Серебряного века. Содержание третьего раздела книги хронологически и тематически выходит за рамки модернизма и обращено к проблемам перевода и интермедиальности в русской и европейской культурах.

Сборник отрывается исследованием **А. Долинина**, непосредственно продолжающим разыскания О. Ронена о времени широкого распространения формулы «серебряный век». В статье показано, что выражение актуализировалось и стало известным в эмигрантской литературной критике и зарубежной славистике не в конце 1950-х – нач. 1960-х гг., как считалось прежде, а уже во второй половине 1940-х гг.

Последующие статьи раздела посвящены творчеству и литературным контактам предшественников русских символистов, их идейных вдохновителей, а также мало известных широкому читателю литераторов, входивших в модернистские круги. В работе **А. Соболева** о восприятии декадентства в сочинениях Я. П. Полонского показано, что пародии поэта на декадентские произведения были направлены на оригинальные сочинения французских авторов, в частности, на творчество М. Метерлинка, сыгравшего столь важную роль в становлении русского символизма, и не касается ранних опытов русских декадентов. В статье **А. Лаврова** излагается история усвоения взглядов немецкого социалиста и публициста Ф. Лассаля М. Волюшиным-гимназистом и студентом; демонстрируется значение личности Лассаля и ее художественных отображений для формирования юношеских романтико-радикальных идеалов символистского поэта.

В работе **М. Спивак** и **А. Соболева** реконструируются связи жившего в России немецкого стихотворца Георга Бахмана с поэтами Серебряного века; характеризуется влияние его стихов на творчество А. Блока, В. Брюсова и литераторов последующих десятилетий. **Д. Магомедова** реконструи-

рует биографию Марии Даниловны Либерсон, переписывавшейся с А. Блоком, и историю петербургского «кружка одиноких», созданного этой корреспонденткой Блока. Одному эпизоду рецепции творчества А. Блока в довоенной Русской Праге посвящена статья **Л. Спроге**. В работе анализируется спектакль «Русская муза в течение столетия», поставленный в театральной студии под руководством актрисы Лидии Ильяшенко-Панкратовой, двоюродной сестры Андрея Белого. В статье **Н. Яковлевой** реконструируется история замысла и контекст романа Тихона Чурилина «Тяпкатань», создававшегося как антитеза «эстетской» стилистике А. Белого, сильное влияние которого автор испытал в своем раннем творчестве.

Ряд статей посвящен анализу поэтического языка и стиля поэтов Серебряного века. В работе **П. Успенского** и **В. Файнберг** анализируются механизмы смыслопорождения в стихах О. Мандельштама. Авторы сосредотачиваются на одном из видов трансформации идиоматики в поэзии Мандельштама, — синонимическом переосмыслении фразеологизмов русского языка, основанном на перефразировании существующих в языке идиом и коллокаций. Статья **Г. Обатнина** посвящена анализу стилистических коннотаций междометий в поэтическом тексте. Основным объектом исследования является роль эмоционального междометия «ах» в стихотворных текстах поэтов Серебряного века; автор приходит к выводу, что междометие становится знаком женской лирики и, в особенности, творчества Анны Ахматовой. К этой группе статей примыкает исследование **А. Соболева**, посвященное проблемам поэтической семантики. На основе стихотворений нескольких десятков авторов в работе изучается «синтетический» образ русалки в модернистской поэзии, конструируется его типология в сопоставлении с фольклорными текстами.

К другим аспектам поэтики стихотворного текста обращены работы **К. Поливанова** и **О. Лекманова**, где идет речь об интертекстуальных сближениях. В статье Поливанова об особенностях цикла Ахматовой «Тайны ремесла» показано, что обширный цитатный пласт, характеризующий тексты этого лирического единства, отсылает к большому количеству стихотворений русских модернистов. Цитаты и реминисценции образуют отдельный тематический блок, описывающий «законы» поэтического «ремесла», а сам цикл как композиционное и семантическое целое выявляет их смысловую общность. В работе О. Лекманова демонстрируется, как отражается поэзия младшего символиста Андрея Белого 1900-х годов в книге стихов «Сатиры» Саши Черного, на первый взгляд, предельно далекой от сочинений символиста.

В статье **А. Блюмбаума** раскрывается один из ключевых аспектов идеологической структуры эссе Блока «Катилина». Автор анализирует в нем трактовку «Метаморфоз» Овидия и блоковскую интерпретацию «метаморфозы» как телесного и духовного преображения, происходящего с революционером. Работа **Т. Хуттунена** описывает особенности кинодраматургии поэта, прозаика и драматурга А. Б. Мариенгофа, одного из представителей литературной группировки имажинистов в 1920-е гг.

Заключительный раздел сборника продолжает направление, представленное в сборнике статей «Стратегия перевода и государственный контроль» (Тарту, 2017), и объединяет ряд исследований об истории эстонского перевода и идеологии перевода советского периода. В работе **Т. Степанищевой** характеризуется серия переводов «Рассказы о страшном и ужасном» (1914–1928), подготовленная автором и пропагандистом программы обновления эстонского языка Йоханнесом Аавиком. Автор статьи заключает, что переводы имели для эстонского лингвиста и писателя прикладной характер, а сам интерес к исходным текстам оказывался в его переводческой деятельности на втором плане. В статье **М. Боровиковой** о двух переводах «Реквиема» Ахматовой на эстонский язык утверждается, что более поздний перевод Дорис Карева включает в себя фрагменты раннего перевода, выполненного в эмиграции знаменитой эстонской поэтессой Марие Ундер. Переводческая стратегия Карева основана на продуманном подходе к передаче оригинала в целевом тексте: в переводе лирическая героиня «Реквиема» приобретает черты поэта-эмигранта. Работа **К. Калдъярв** и **К. Гилен** посвящена истории эстонского перевода 1970–1980-х гг. Как показано в исследовании, эстонские переводчики советского времени выполняли высокую культурную миссию, донося до читателя тексты на родном языке. Сглаженные переводы советского периода, с одной стороны, были вынужденным ответом на идеологический надзор, а с другой, — способствовали сохранению чистоты эстонского языка.

В исследовании **М. Баскиной (Маликовой)** идет речь о монографической статье советского переводоведа А. В. Федорова 1938 г. о переводчице М. Лозинском. Работа не была напечатана, так как ее первая (теоретическая) часть, выстроенная в соответствии с прескрипциями «советского перевода», находилась в идеологическом противоречии со второй частью, в которой Федоров проецировал переводы Лозинского на переводческие методы эпохи символизма и акмеизма. К переводам конца 1940-х – нач. 1950-х гг. обращена статья **Х. Майера**, где описывается переводческая деятельность раннего Милана Кундеры, переведившего на чешский язык стихи Маяковского и немецкого поэта Й. Бехера в соответствии с нормами

перевода сталинской эпохи, предполагавшими «перекраивание» поэтической картографии.

Проблемы единой теории перевода в современном преподавании переводческой практики становятся темой статьи **А. Павловой**. Автор задается вопросом, возможна ли единая теория перевода, в которой обобщался бы опыт теоретических подходов, моделей и концепций, созданных различными переводоведами к настоящему времени, и помогла бы такая теория переводчикам-практикам.

Сборник завершается статьей **Л. Пильд** о семантическом ореоле музыки Бетховена в творчестве А. А. Фета, написанной в рамках направления интермедальных исследований о «музыкальном экфрасисе».

Традиция проведения Хельсинкско-Тартуских международных семинаров, ведущая свое начало с 1987 г., будет продолжена уже в июне 2019 года в Хельсинки.

ПРОПУЩЕННЫЕ ЗВЕНЬЯ В ИСТОРИИ ТЕРМИНА «СЕРЕБРЯНЫЙ ВЕК»: 1946–1952

АЛЕКСАНДР ДОЛИНИН

В 1952 г. нью-йоркское издательство имени Чехова выпустило в свет первое полное издание романа Вл. Набокова «Дар». Как ни странно, эмигрантская критика не обратила большого внимания на это событие. Известна лишь одна рецензия на «чеховское» издание — статья «Новое слово» в еженедельнике «Посев» (1952. № 28 (319). 13 июля. С. 10), подписанная инициалами Г. А. Ее автором был один из редакторов «Посева» Г. Андреев (псевдоним Геннадия Андреевича Хомякова, 1909 или 1910–1984) — как он сам себя аттестовал, «бывший советский», попавший на Запад после немецкого плена и, по его признанию в рецензии, никогда прежде Набокова не читавший. В «Даре» он увидел «большое явление, значительность которого заключается в том, что он — своеобразное “новое слово” в русской литературе». Набоков, писал Андреев/Хомяков, продолжил «искания новых литературных форм, отвечающих нашему современному сознанию», начатые «литературным серебряным веком — последние годы прошлого столетия и начало настоящего — с его символизмом и многими другими школами».

Удивительно, но факт: в 1952 г. критик-эмигрант не первой, но второй волны — уверенно именуется литературу русского модернизма конца XIX – начала XX в. «серебряным веком», как если бы это был устойчивый, общепотребительный термин, хотя Омри Ронен в авторитетной книге об истории выражения утверждал, что оно приобрело популярность лишь «с конца 50-х и начала 60-х гг., сперва за пределами СССР, в эмиграции и среди зарубежных русистов, а потом и в метрополии» [Ronен: 2; Ронен: 29]. Напомню, что, согласно Ронену, всем известное ныне клише ведет свое происхождение от заметки Н. Оцуца «Серебряный век» в парижских «Числах» [Оцуп 1932], одного абзаца в статье В. Вейдле «Три России», впервые

напечатанной в «Современных записках» [Вейдле 1937], а потом включенной в его книгу «Задача России» [Вейдле 1956]¹, и фрагмента ахматовской «Поэмы без героя», опубликованного в «Ленинградском альманахе» (1945)². После Ахматовой оно встречается в обзорной статье Л. Страховского на английском языке [Strakhovsky 1959], которую Ронен называет

¹ Как признает сам Ронен, из всех найденных им случаев употребления выражения «серебряный век» до 1940 г. только В. Вейдле в эссе «Три России» назвал так двадцатилетний период русской культуры, который «предшествовал ее революционному крушению». Согласно Вейдле, «серебряный век» «не столько творил, сколько воскрешал и открывал. Но он воскресил Петербург, воскресил древнерусскую икону, вернул чувственность слову и мелодию стиху, вновь пережил все, чем некогда жила Россия, и заново для нее открыл всю духовную и художественную жизнь Запада. Конечно, без собственного творчества все это обойтись не могло, и как бы мы строго ни судили то, что было создано за эти двадцать лет, нам придется их признать одной из вершин русской культуры. Эти годы видели долгожданное пробуждение творческих сил православной церкви, небывалый расцвет русского исторического сознания, дотоле неизвестное общее, почти лихорадочное оживление в области философии, науки, литературы, музыки, живописи, театра. То, чем эти годы жили, что они дали, в духовном мире не умрет; только для России, теперь, всего этого, как будто и не бывало. Это могло быть преддверием расцвета и стало предвестием конца». «Людей серебряного века» Вейдле противопоставляет «передвижникам и знаньевцам, ... горьковским буревестникам, репинским бурлакам и [певцам] гражданской скорби из “Чтеца-декламатора”» [Вейдле 1937: 317–318; Вейдле 1956: 98, 99]. К этому пассажи Вейдле первым привлек внимание Р. Д. Тименчик в комментариях к «Поэме без героя» [Ахматова: 90]. Он же установил, что еще в 1927 г. Александр Амфитеатров в лекции на итальянском языке, прочитанной во Флоренции, употребил выражение «серебряный век» применительно к русской поэзии начала XX в. Сообщение об этой лекции было напечатано в газете «Возрождение», где в частности говорилось: «Лектор закончил свой обзор краткой оценкой Вл. Соловьева и упоминанием поколения поэтов “серебряного века”, начиная с Бальмонта и кончая Ходасевичем и Ахматовой...» [И. Л.: 3; Тименчик: 22–23]. Лекция была напечатана в генуэзском журнале “Le opere e i giorni” (я благодарен Эльде Гаретто и Р. Тименчику за библиографическую справку). По Амфитеатрову, смерть Мирры Лохвицкой, «последнего поэта пушкинской школы», в 1904 г. (на самом деле она умерла годом позже), ознаменовала конец «золотого века» (“il secolo d’oro”) русской поэзии. Однако в это время, пишет он, «уже расцвел век серебряный [“fioriva già il secolo d’argento”]. Век Константина Бальмонта, Валерия Брюсова, Федора Сологуба, Дмитрия Мережковского, Зинаиды Гиппиус, Александра Блока, Николая Гумилева, вплоть до поэтов сегодняшнего дня, Анны Ахматовой, Владислава Ходасевича и т. д. Это поколение подняло из праха кумир Пушкина и поставило его на пьедестал столь высокий и прочный, что его не смогла ниспровергнуть даже русская революция» [Amfiteatroff: 58].

² «На Галерной чернела арка, / В Летнем тонко пела флюгарка, / И серебряный месяц ярко / Над серебряным веком стыл...». Вне контекста поэмы и, следовательно, без противопоставления «золотому веку» («Золотого ль века виденье / Или черное преступленье / В грозном хаосе давних дней») «серебряный век» здесь мог восприниматься первыми читателями как метфоративная метафора, синоним «блестящего века» (ср., например, в «Петербурге» Вяземского: «Блестящий век! и ты познал закат условный...»), а не как наименование культурно-исторической эпохи, у которого тогда было еще очень мало precedентов применительно к России начала XX в. С другой стороны, античные представления о четырех «веках», нося-

банальной компиляцией [Ronen: 43; Ронен: 74], и в мемуарной книге С. Маковского «На Парнасе Серебряного века» (1962). Именно броское заглавие книги, подкрепленное авторитетом Бердяева, которому Маковский ошибочно приписал авторство формулы «Серебряный век»³, — считает Ронен, — прежде всего ответственно за широкое распространение этого «обманчивого понятия и нечеткого выражения» [Ронен: 84]⁴.

Если принять хронологию Ронена, то «Серебряный век» в рецензии на «Дар» Хомякова/Андреева должен показаться необъяснимым анахронизмом. Обстоятельства биографии Хомякова — в 1927 г., вскоре после окончания средней школы в городе Царицыне, он был арестован за попытку перейти границу, потом долго сидел на Соловках и в тюрьмах, после освобождения жил в провинции, работал на фабрике — исключают его знакомство со статьями Н. Оцуа и В. Вейдле в эмигрантских журналах 1930-х гг. Едва ли знал он и более ранние случаи употребления выражения «серебряный век» у Пяста, Иванова-Разумника и Глеба Марева, указанные Роненом (при том, что все они вкладывали в него другие значения). Судя по его многочисленным статьям и книгам, поэзией он никогда особенно не интересовался и редкую публикацию Ахматовой наверняка не видел.

Более того, в эмигрантской критике начала 1950-х гг. выражение встречается не только у Хомякова. Так, в рецензии на сборник Георгия Иванова «Портрет без сходства» Н. Е. Андреев писал в «Гранях»:

Георгий Иванов, «замеченный и благословенный» самими Гумилевым и Ахматовой, «Вениамин серебряного века» русской поэзии, — поэт по самой сущности своей: легкий по ритмам, музыкальный, знающий цену слову, пленяющий стихом — четким, выпуклым, удивляющим даже привыкших к выразительности русской поэтической речи [Андреев: 181].

В редакционной врезке к публикации двух ранних стихотворений Мандельштама («Уничтожает пламень...» и «Как тень внезапных облаков ...») в мюнхенском журнале «Литературный современник» говорилось:

щих названия металлов, и традиционное вычленение «золотых» и «серебряных» веков в историях многих литератур — римской, еврейской, арабской, грузинской, английской и т. п. — создавали все предпосылки для понимания метафоры в стадияльном смысле.

³ См.: «Томление духа, стремление к “запредельному”, пронизало наш век, “Серебряный век” (так называл его Бердяев, противопоставляя пушкинскому “Золотому”), отчасти под влиянием Запада» [Маковский: 10].

⁴ В английском оригинале иначе: “ambiguous appellation” [Ronen: 52].

Трудно назвать другого поэта серебряного века, так самозабвенно отдавшего поэзии и не замечавшего происходивших событий, как Осип Манделштам. Он шел в литературе своей собственной походкой [АС: 51].

Эти факты указывают на то, что в хронологии Ронена есть существенные лакуны, которые необходимо заполнить. Мы можем назвать три важных, но не учтенных исследователем послевоенных источника, — два русских и один франкоязычный, — благодаря которым выражение «серебряный век» окончательно вошло в обиход как термин, обозначающий определенный период истории русской литературы и культуры. Во-первых, это большая обзорная книга И. И. Тхоржевского «Русская литература», вышедшая в Париже в 1946 г., а затем переизданная с поправками и дополнениями в 1950-м (она известна главным образом по разгромной рецензии на нее Бунина [Бунин: 4]⁵). В главе «Конец “Золотого века” русской поэзии», посвященной поэзии Фета, Майкова и Полонского, Тхоржевский заметил, что ими «завершился “золотой век” русской поэзии, и вступил в полемику с Владимиром Соловьевым, который, по его словам, «ошибочно относил их уже к веку “серебряному”» [Тхоржевский: 391]. Соловьев, как известно, использовал выражение «серебряный век» лишь однажды, в статье «Импрессионизм мысли» (1897) о Случевском, назвав последнего «одним из немногих еще остающихся достойных представителей “серебряного века” русской лирики» [Соловьев: 71]. Однако в том же 1897 г. готовилась к печати его книга «Серебряный век русской лирики (опыт философской критики)», о чем сообщало рекламное объявление на обложке третьего издания «Духовных основ жизни», см.: [Иезуитова: 17–18]. В нее, судя по всему, должны были войти, кроме «Импрессионизма мысли», другие литературно-критические статьи Соловьева 1890-х гг.: «О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского», «Буддийское настроение в поэзии», «Поэзия Ф. И. Тютчева», «Поэзия гр. А. К. Толстого», «Поэзия Я. П. Полонского». Ясно, что лирикой «серебряного века» Соловьев называет творчество поэтов, активно работавших в 1850–80-е гг. Для Тхоржевского же этими поэтами завершается «золотой век» русской поэзии, а «“серебряный век” придет позднее, с Бальмонтом, — и достигнет высшего напряжения и расцвета в Блоке» [Тхоржевский: 391]. В главе

⁵ В предисловии ко второму изданию книги Тхоржевский писал: «Первое издание этой книги разошлось очень быстро и вызвало в печати широкий отклик: и резкую брань, и восторженные похвалы, и придирчивые критические разборы. Настойчивый спрос на книгу, во всяком случае, продолжается, — так что полезность ее доказана» [Тхоржевский: 6].

«Проблески свежести в поэзии конца века» (Фофанов, Случевский, Анненский) он дает такую периодизационную схему:

Между «золотым веком» русской лирики, тем, что оборвался на Полонском, — и новым, «серебряным веком» русской поэзии, (Бальмонт — символисты — Блок, Есенин, Ахматова), — протянулась полоса поэтического безвременья; впрочем, не безусловного. Были и тогда проблески свежести, новых художественных приемов [Тхоржевский: 425].

Одна из следующих глав имеет название «Начало “Серебряного века” русской лирики», и в ней Тхоржевский пишет:

Бальмонт первый воскресил в русских читателях на склоне XIX века любовь к стихам, остывшую в дни гражданской поэзии. Символисты вошли уже в брешь, пробитую им, Бальмонтом. Он первый бросил, в стихах, открытый вызов слабющему реализму. Им начат новый, серебряный век русской лирики [Там же: 459–460].

Хотя Тхоржевский, как и Владимир Соловьев, относит термин только к русской лирике, достаточно точно очерченные границы периода — от Бальмонта до Есенина и Ахматовой — позволяют при желании расширять его значение. Любопытный пример такого расширения обнаруживается в рецензии Бориса Ширияева, еще одного писателя из «бывших советских», на сборник прозы Марины Цветаевой, вышедший в издательстве имени Чехова. Упомянув «замечательную работу» Тхоржевского, Ширияев повторяет его формулу, когда утверждает, что Цветаевой в юности были «впитаны и восприняты всем ее существом наркотические туманы пресловутого “серебряного века” русской лирики»; в первые годы после революции, когда «толпы поэтов и поэтиков заполняли эстрады литературных кружков и поэтических кафе», — пишет он, — «вождем этой банды был идеолог и центральная фигура “серебряного века”, поэт с крепко установившемся именем — Валерий Брюсов»; почти все поэты поколения Цветаевой в эмиграции, в его формулировке, тоже были «последышами серебряного века». Однако в конце статьи он уже говорит о «серебряном веке» как об этапе, пройденном не только поэзией, но и всей русской творческой интеллигенцией [Ширияев: 143–146].

Решающую же роль в утверждении выражения как названия определенного историко-культурного периода сыграла статья Юрия Иваска «Серебряный век», напечатанная в двух номерах еженедельника «Посев»

13 и 20 марта 1949 г. под псевдонимом «Ю. Иссако»⁶. Иваск, в 1930-е гг. таллинский поэт и критик, пытавшийся издали участвовать в литературной жизни русского Парижа и напечатавший несколько стихотворений в «Числах» и «Современных записках», должен был знать статьи Оцуца и Вейдле в тех же журналах⁷. Скорее всего ему была известна и книга Тхоржевского, поскольку он начинает статью с глухой отсылки к своим недавним предшественникам:

Теперь все чаще говорят о Серебряном веке русской культуры. Этот Серебряный век противопоставляется Золотому веку: время Блока — времени Пушкина. Конечно, это обозначение очень условно, как все вообще *клички*, даваемые эпохам. Жизнь всегда сложнее, значительнее всех градаций, классификаций, но все-таки без какого-то разграничения исторического времени не обойтись. Начало Серебряного века приурочивается к 90-м годам [Иваск 1949а: 10].

Вопреки Тхоржевскому и с явной оглядкой на Вейдле Иваск описывает Серебряный век как исключительно продуктивный период в развитии не поэзии, а всей русской культуры, как — спародируем современную терминологию — пост-реализм⁸, открывший «новые духовные просторы, которые и не снились писаревским “мыслящим реалистам” и всяким “критически мыслящим личностям” середины 19 века». Его главная особенность — «в установлении той иерархии культурных ценностей, которой не было во второй половине 19 века, когда преобладала иерархия преимущественно гражданских, социальных ценностей». Согласно Иваску, в Серебряный век «наряду с поэзией, философией» расцвели живопись, театр, балет; «новые веяния охватили также церковные круги»; «обновились связь и с Золотым веком, с пушкинской эпохой» [Там же: 11].

На собственный вопрос «Что же дал Серебряный век?» Иваск отвечает так:

Русское искусство перестало быть «служанкой» социологии, общественности. Поэзия самого большого поэта той эпохи — Блока была на службе свободного

⁶ В записке, присланной Г. П. Струве в октябре 1971 г., Иваск объяснял: «В Посеве я не подписывался “Иваск”, так как не сочувствовал НТСоюзу, но что-то хотел сказать читателям этого журнала-газеты. ISSAKO — название имения моего деда в Лифляндской губернии». Оно было продано приблизительно в 1906 г.» [Ivask]. Я сердечно благодарен Р. Д. Тименчику, приславшему мне копию этой записки.

⁷ В записке для Г. П. Струве Иваск заметил: «Позднее Ник. Авдеевич Оцуп упрекнул меня в том, что я не упомянул его статьи, но тогда, в Гамбурге, я не имел возможности ее перечитать» [Ivask].

⁸ Термином «модернизм» Иваск не пользуется, а слово «модернист» называет «совсем уж несуразным».

творчества духа, но она была также на службе родины, России. <...> До высот Блока никто из его современников не поднимался. Но, конечно, в рамки только эстетики не укладывается также творчество других поэтов его поколения <...> Они все и их читатели <...> жили или пытались жить творческой, т. е. единственно достойной жизнью, они свободно осмысливали и свободно строили свою жизнь.

В Серебряный век было также реабилитировано «право» молиться, был преодолен (восходящий ко временам Вольтера) предрассудок, что думающий человек не может быть религиозен.

<...> Нельзя не упомянуть также о болезнях, пороках Серебряного века. Эстетством грешили скорее низы, но декадентством, болезненным упоением гибелью, роком отмечено и искусство верхов. Есть тонкий духовный (и поэтому особенно соблазнительный) яд и в блоковской поэзии, например, в таких его как будто невинных, но на самом деле странно кошунственных стихах, как: «В голубой далекой спальне...».

Также за мечтаниями о тысячелетнем царстве святых <...> о Новом Иерусалиме, в вещаниях о Дионисе (Вяч. Иванов), о Христе и Антихристе (Мережковский) чувствовалось иногда известное духовное легкомыслие, иногда даже безответственность и распушенность. Для светских же богословов духовное преобразование мира (общества, космоса) заслоняло реальность личного духовного преобразования.

Но судить будем <...> не по худшему, а по лучшему, и, стараясь понять самую сущность явления.

При всех своих пороках и болезнях Серебряный век был отмечен творческим размахом большого стиля и горением духа [Иваск 1949b: 11].

После революции, — заключает Иваск, — добрая половина лучших представителей Серебряного века оказалась в эмиграции, где «Серебряный век как-то продолжался и даже продолжается». Некоторое время длился он и в советских условиях, пока культура там пользовалась относительной свободой. Не только Вольфила и «Записки мечтателей», но и Серапионовы братья, критики-формалисты, поэты-имажинисты, даже Маяковский «целиком определялись еще культурой Серебряного века». Однако в начале 1930-х гг. в СССР наступил ледниковый период, и эпоха, которой коснулось ледяное дыхание революции, преждевременно закончилась. Ее лебединой песней, по Иваску, был неожиданно появившийся в 1940 г. сборник стихов Ахматовой «Из шести книг» [Там же: 12]⁹.

⁹ Иваск не упоминает о публикации в 1945 г. в «Ленинградском альманахе» тех фрагментов «Поэмы без героя», где встречается выражение «серебряный век». Вероятно, эта публикация осталась ему неизвестной.

Сейчас суждения Иваска кажутся банальными, но в конце 1940-х гг. они были еще не затасканы и должны были произвести сильное впечатление на новое поколение читателей, особенно на эмигрантов второй волны, выучеников советских школ и вузов, открывавших тогда для себя недавнее прошлое русской культуры, о котором они имели самое смутное представление. Именно они были адресатом статьи в «Посеве», о чем сам Иваск писал в записке для Г. П. Струве: «Моя статья популярная — о дореволюционной культуре; написана для новой эмиграции» (см. прим. 7 и 8). Нет никакого сомнения в том, что в рецензии на набоковский «Дар» Хомяков отталкивался именно от статьи Иваска, напечатанной в журнале, который он сам редактировал.

Осенью 1949 г. Иваск переехал из Германии в США и начал сотрудничать с «Новым журналом», где продолжил при каждом удобном случае поминать Серебряный век. Так, в статье «О послевоенной эмигрантской поэзии» (1950) он делает это трижды. Обсуждая новые стихи Анны Присмановой, которая, по его словам, «пытается приспособить для своих целей трехсложные некрасовские размеры и переделывает на свой лад (*остранняет*, как сказали бы формалисты школы Виктора Шкловского) некрасовский язык», Иваск замечает:

Эти попытки вполне закономерны после каждой большой поэтической эпохи. Ведь за нами Серебряный век русской поэзии, и давно уже чувствуется, что мы в каком-то лирическом тупике. По-видимому, поэзия должна стать более прозаической, и по языку, и по темам [Иваск 1950а: 204].

При этом он признает, что «благодаря традициям (все слабеющим) Серебряного века, эмигрантские поэты обычно достигают общеобязательного культурного опыта» и хвалит Ольгу Анстей, поэта из «бывших советских», за то, что она «почти владеет культурой стиха Серебряного века» [Там же: 213, 209]. В следующем номере «Нового журнала» Иваск рецензирует поэтический сборник Дмитрия Кленовского и опять не обходится без упоминания о Серебряном веке:

Кленовский вырос в Царском Селе, знал Гумилева, начал писать стихи более тридцати лет назад, печатался редко, и вот, наконец, выпустил книгу итогов. Стихи — прекрасные. В них слышатся отголоски столь рано оборавшегося Серебряного века русской поэзии. Но голос у Кленовского — свой: тихий, мелодический, слегка надтреснутый [Иваск 1950b: 297].

К этому времени определение русской предреволюционной культуры как Серебряного века уже было знакомо не только русским, но и франкоязычным читателям, интересующимся Россией, ибо так называлась глава («L'Âge

d'argent”) в книге Владимира Вейдле “Russie absente et presente” («Россия отсутствующая и присутствующая»), вышедшей в Париже в 1949 г., одновременно со статьей Иваска. В ней Вейдле расширил и конкретизировал свое описание Серебряного века из эссе «Три России», упомянув многие его достижения и культурные институции: «Мир искусства», МХТ, театр Мейерхольда, балет Дягилева; поэзию символистов двух поколений, акмеистов, Ходасевича, Бунина; прозу Андрея Белого, Сологуба, Ремизова, Кузмина, Зайцева; музыку Скрябина и Стравинского; выставки икон и нового искусства. Серебряный век, — писал Вейдле, — был отмечен очень высоким уровнем культуры, новыми эстетическими идеями и художественными формами, новым отношением к культурному наследию — возрождением Пушкина, переоценкой Баратынского и Тютчева, нетрадиционными прочтениями Гоголя и Достоевского, интересом к церковной архитектуре и иконописи и, главное, стремлением к сближению с Западом. Его затопили волны социальных потрясений, но участь Серебряного века не была мгновенной: в слабой спорадической форме он дотянул в СССР примерно до 1930 г., а среди эмигрантов еще длится [Weidlé 1949: 140–146].

В 1952 г. в США был издан перевод книги Вейдле [Weidlé 1952]¹⁰, который получил недурную прессу. Симптоматично, что, по крайней мере, два американских рецензента подхватили у Вейдле выражение «Серебряный век», см.: [Rosenfeld: 3; Meisel: 313]. Таким образом, тщаниями Тхоржевского, Иваска и Вейдле значение выражения нормализовалось не к концу, а к началу 1950-х гг., когда оно получило статус историко-литературного и историко-культурного термина и прочно вошло в обиход эмигрантской критики и западной славистики¹¹.

Как мы знаем из книги Ронена, далеко не все знатоки русской литературы нашли этот термин удачным [Ronen: 4, 93–94; Ронен: 32–33, 122–124]. Самым его непримиримым противником (если, конечно, не считать

¹⁰ В том же 1952 г. в нью-йоркском издательстве имени Чехова вышел в свет сборник статей Вейдле «Вечерний день. Отклики и очерки на западные темы». В нем было напечатано эссе «Островитяне», представлявшее собой переработку его старой статьи «Об английской литературе» [Вейдле 1930]. Если в газетной статье Вейдле писал об искаженном восприятии английской литературы в России начала XX в., ссылаясь на бальмонтовские переводы Шелли и «смешное превознесение Уайльда невежественными поклонниками», то в книге ограничился одной фразой: «В серебряный век нашей литературы, накануне революции, английские влияния у нас не первенствовали» [Вейдле 1952: 77].

¹¹ В “Russian Review”, главном американском славистическом журнале того времени, его впервые употребил Л. Страховский в статье о Борисе Зайцеве: “... Zaitsev is an outstanding representative of that silver age of Russian literature which formed a real renaissance in the decade before the Revolution of 1917” [Strakhovskiy 1953: 95].

самого автора “The Fallacy of the Silver Age in the Twentieth-Century of Russian Literature”) был Г. П. Струве, который в 1955 г. в рецензии на первую книгу мемуаров Сергея Маковского писал:

С. К. Маковский — едва ли не последний из могикиан — после смерти в 1949 г. Вячеслава Иванова — того периода русской литературы, который с недавних пор стало принято называть «серебряным веком». Не знаю, кто первый пустил в оборот это наименование (едва ли не Ю. П. Иваск в «Гранях» или в «Посеве»), но оно, к сожалению, как будто привилось и пустило корни. Мне оно все же кажется неправильным, и я предпочитаю выражение «серебряный век» употреблять в его традиционном применении (например, в прекрасной английской «Истории русской литературы» кн. Д. П. Святополк-Мирского) к тому периоду в истории русской поэзии, который характеризуется именами А. Н. Майкова, гр. А. К. Толстого и т. д. О блестящем же периоде в истории не только русской поэзии, но и русского искусства, и русской духовной культуры вообще, начавшемся в конце 90-х годов и продолжавшемся до революции, следует говорить как об эпохе Русского Ренессанса или как о втором «золотом веке» (если первым считать ни с чем не сравнимую пушкинскую пору, русский «ампир») [Струве: 208–209].

Ронен цитирует близкое по смыслу вступление Струве к его англоязычной статье “The Cultural Renaissance”, написанной пятнадцать лет спустя:

In speaking of Russian literature of the first decade and a half of the present century, it has become usual to refer to the Silver Age. I do not know who was the first to use this appellation, on whom the blame for launching it falls, but it came to be used even by some leading representatives of that very literature — for example, by the late Sergei Makovsky, the founder and editor of that important and excellent periodical, *Apollon*, and even by the last great poet of that age, Anna Akhmatova (1889–1966).

I regard this usage as very unfortunate and never tire of pointing this out when I deal with this period of Russian literature in my lectures and writings I greatly prefer the designation of the late Prince Dmitry Svyatopolk-Mirsky (D. S. Mirsky), who also belonged to this period — namely, “the Second Golden Age of Russian Poetry”. This description certainly fits the poetry of this period <...> for an overall description of it I should prefer such a term as *Renaissance*. It was indeed a Russian cultural renaissance, encompassing all the areas of cultural and spiritual life — arts, letters, philosophy, religious, social, and political thought; a period of great richness, variety and vitality [Struve: 179–181; Ronen: 4; Ронен: 33].

[Говоря о русской литературе первых полутора десятилетий нашего века, стало принято называть это время Серебряным веком. Не знаю, кто первый употребил такое наименование и кого винить за то, что оно было пущено в оборот, но только им стали пользоваться даже и некоторые ведущие представители этой

самой литературы — например, покойный Сергей Маковский, основатель и редактор «Аполлона», превосходного, игравшего тогда важную роль журнала, и даже последний великий поэт той эпохи — Анна Ахматова (1889–1966).

Мне это выражение представляется крайне неудачным, и когда в лекциях и в печати я касаюсь этого периода, то не устаю повторять, что предпочитаю наименование, данное ему покойным князем Дмитрием Святополком-Мирским, тоже принадлежавшим к этой эпохе, — «Второй Золотой век русской поэзии». Безусловно, это определение хорошо соответствует поэзии того времени, <...> [но] для описания эпохи в целом я предпочитаю термин *Ренессанс*. Это был воистину русский культурный ренессанс, охватывавший все области культурной и духовной жизни — искусство, литературу, философию, религиозную, общественную и политическую мысль; период большого богатства, разнообразия и жизненной силы.]

Неясно, почему на этот раз Струве не упомянул Иваска — по забывчивости, по зловредности или потому, что не захотел ввязываться в споры о приоритете, поскольку Н. Оцуп в конце жизни успел подготовить к печати новую редакцию своей статьи 1932 г., добавив к ней несколько страниц, переназвав ее «Серебряный век русской поэзии» и заявив в начале: «Пишущий эти строки предложил это название для характеристики модернистической русской литературы» [Оцуп 1961: 127]. Зато Струве снова вспомнил С. Маковского, а в примечании к процитированному пассажиру посетовал, что тот дал второй книге своих мемуаров название «На Парнасе Серебряного века». Ирония здесь заключается в том, что Маковский наверняка читал рецензию Струве на свои «Портреты современников», в которой он был назван «едва ли не последним из могижан <...> того периода русской литературы, который <...> принято называть “серебряным веком”», и, скорее всего, именно из нее взял для названия своей книги понравившееся ему выражение, хотя по ошибке старческой памяти и приписал его Бердяеву. Так что можно с уверенностью утверждать, что выражением «Серебряный век» мы обязаны не только Вейдле, Тхоржевскому, Иваску и Маковскому, но и невольно примкнувшему к ним Струве.

Из вышеизложенного следует, что в увлекательной книге Омри Ронена прослежена и описана отнюдь не история, а лишь предыстория выражения. Непомерно большое значение Ронен придает статье Н. Оцупа 1932 г. в «Числах», которая, по его словам, «подказала забывчивому старику Маковскому удачное заглавие для мемуаров (1962) и вдохновила лирические излияния о “серебряном веке русской поэзии” Страховского (1959) и многих других критиков в эмиграции» [Ronen: 52; Ронен: 84]. На самом деле путаная статья Оцупа едва ли могла кому-нибудь что-то подсказать или

кого-то вдохновить, потому что речь в ней, вопреки позднейшим утверждениям автора, шла вовсе не о «модернистической русской литературе», а о двух типах творческого сознания, сосуществующих в каждую историческую эпоху. В художниках «золотого века», по его типологии, выражает себя некая стихия, как у Микеланджело, Данте, Пушкина, Тютчева или Блока; художники же «серебряного века» «предоставлены только своим силам. За них ничто уже не действует, не говорит»; они труженики, а не стихийные гении. В поэзии, согласно Оцупу, «серебряный век» представляют такие поэты, как Баратынский, Бодлер, Анненский. Только в поздней редакции статьи — или, вернее, только на добавленных к ней страницах, которые, судя по всему, были написаны уже в самом конце 1950-х гг., — Оцуп, вслед за Тхоржевским, Иваском и Вейдле, но не упоминая их, безуспешно попытался применить дихотомию «золотой век/серебряный век» к историческому описанию двух периодов русской литературы, пушкинского и модернистского.

Как кажется, в 1930-е гг. на статью Оцупа не обратили внимания, и она не вызвала никаких откликов. Показательно, что в рецензиях на соответствующий номер «Чисел» трех столпов эмигрантской критики — Ходасевича в «Возрождении» (1933. № 2774. 5 января), Адамовича в «Последних новостях» (1933. № 4320. 19 января) и П. Пильского в «Сегодня» (1932. № 362. 31 декабря) — статья вообще не упоминается. Затем ее совершенно забыли, и у Ю. Иваска были все основания писать в 1971 г. Г. П. Струве: «Выражение стало “ходким” после моей статьи, а Оцупа тогда <в 1940-е годы. — А. Д.> не помнили» [Ivask].

В том, что выражение стало «ходким» не в 1920–30-е гг., когда оно несколько раз встречалось в разных значениях и контекстах, а только после войны, нет ничего удивительного. Эпохи и периоды, как правило, получают название спустя некоторое (иногда длительное) время после своего завершения, когда ретроспективно, с достаточно большой дистанции, начинает осознаваться их уникальность, целостность и отграниченность. Так, случилось, например, с термином «Ренессанс» («Возрождение»). Обсуждая резкие перемены в западноевропейской культуре XIV–XVI веков, историки, критики, философы Просвещения и романтизма много писали о возрождении (всегда со строчной буквы) в Европе античного наследия и литературы, о возрождении наук и искусств при Медичи в Италии и т. п., но сам термин как название культурно-исторической эпохи входит в обиход только в середине XIX в., после появления седьмого тома «Истории Франции» Ж. Мишле, озаглавленного «Renaissance» (1855), и книги Я. Буркхардта «Культура Возрождения в Италии» («Die Kultur der Renaissance in Italien», 1860). Вступление к труду Мишле начинается так:

Приятное слово «Ренессанс» для любителя прекрасного означает лишь возникновение нового искусства и свободный полет фантазии. Для эрудита это возобновление занятий античностью; для юристов — наступление дня, начавшего освещать разношерстный хаос наших старых обычаев [Michelet: 10].

Подобным узким представлениям Мишле противопоставляет свое широкое понимание Ренессанса (с большой буквы) как великой эпохи (“l’ère de la Renaissance”), главным содержанием которой были, по его знаменитой формуле, «открытие мира, открытие человека» (“La découverte du monde, la découverte de l’homme”) [Там же: 11]. Буркхардт также считал Ренессанс целостным и завершенным периодом в истории культуры (Kulturepoche), который наложил отпечаток не только на государственные институты, религию, искусство и науку, но и на социальное бытие людей [Burkhardt: 223]. И хотя впоследствии многие идеи Мишле и Буркхардта (и, в том числе, сама идея Ренессанса как уникальной единой эпохи) были оспорены, а некоторые — опровергнуты, сам термин настолько плотно врос в понятийный аппарат всех гуманитарных наук и всеобщую культурную память, что какая-либо рефлексия по поводу его семантики и прагматики уже бессмысленна.

Примерно то же самое, — но только, разумеется, в миниатюре, — произошло и с выражением «серебряный век». Оно смогло стать тем, что мы сегодня называем мемом, только тогда, когда для этого сложились необходимые условия: когда сама эпоха ушла в относительно далекое прошлое и уже не могла оставаться безымянной; когда у плохо ее знающих эмигрантов второй волны и новых поколений советских интеллигентов она начала вызывать повышенный интерес как антитеза соцреализму; когда исследования предреволюционной культуры заняли центральное место в гуманитарных науках, вследствие чего возникла потребность в удобном хронониме. Критики термина призывают отказаться от него, потому что, по их мнению, он умаляет значение русского модернизма, подразумевая регресс по отношению к «золотому веку» пушкинской эпохи. Однако нельзя не заметить, что по мере его распространения он все меньше и меньше ассоциировался с традиционным противопоставлением идеальному «золотому» веку, пока окончательно не потерял связь с символической системой четырех металлов. В современном словоупотреблении «серебряный век» с точки зрения семантики — это такая же мелиоративная метафора со стертым значением, как обычные в русской поэзии после Фета «серебряные звуки», «серебряные звоны», «серебряные голоса» или «серебряные дни», и потому имеет полное право на существование.

Литература

- Андреев: *Тверской П.* [Н. Андреев]. Всерьез или нарочно // Грани. 1951. № 11.
- Ахматова: *Ахматова А.* Поэма без героя / Вступит. ст. Р. Тименчика; сост. и примеч. Р. Тименчика при участии В. Мордерер. М., 1989.
- Бунин: *Бунин И.* Панорама // Русские новости. 1946. № 68. 30 авг.
- Вейдле 1930: *Вейдле В.* Об английской литературе // Возрождение. 1930. № 1724. 20 февр.
- Вейдле 1937: *Вейдле В.* Три России // Современные записки. 1937. № 65.
- Вейдле 1952: *Вейдле В.* Вечерний день. Отклики и очерки на западные темы. Нью-Йорк, 1952.
- Вейдле 1956: *Вейдле В.* Задача России. Нью-Йорк, 1956.
- Иезуитова: *Иезуитова Л.* Что называли «золотым» и «серебряным веком» в культурной России XIX – начала XX века // Гумилевские чтения: Материалы международной конференции филологов-славистов. СПб., 1996.
- Иваск 1949а: *Исако Ю.* Серебряный век // Посев. 1949. № 11. 13 марта.
- Иваск 1949б: *Исако Ю.* Серебряный век // Посев. 1949. № 12. 20 марта.
- Иваск 1950а: *Иваск Ю.* О послевоенной эмигрантской поэзии // Новый журнал. 1950. № 23.
- Иваск 1950б: *Иваск Ю.* [Рец. на кн.]: Д. Кленовский. След жизни. 1950; Владимир Варшавский. Семь лет. Париж, 1950 // Новый журнал. 1950. № 24.
- И. Л.: *И. Л.* Чествование Амфитеатрова во Флоренции // Возрождение. № 1080. 1928, 17 мая.
- АС: Литературный современник. Журнал литературы и критики. Мюнхен, 1952. № 3.
- Маковский: *Маковский С.* На Парнасе «Серебряного века». Мюнхен, 1962.
- Оцуп 1932: *Оцуп Н.* Серебряный век // Числа. 1932. Кн. 7/8.
- Оцуп 1961: *Оцуп Н.* Современники. Париж, 1961.
- Ронен: *Ронен О.* Серебряный век как умысел и вымысел. М., 2000. Изд. 2-е, испр.
- Соловьев: *Соловьев Вл.* Собр. соч. СПб., 1903. Т. 8.
- Струве: *Струве Г.* Летописец русского Ренессанса // Грани. 1955. № 25. [Рец. на кн.: Сергей Маковский. Портреты современников. Нью-Йорк: Изд.-во им. Чехова, 1955].
- Тименчик: *Тименчик Р.* Подземные классики: Иннокентий Анненский. Николай Гумилев. М.; Иерусалим, 2012.
- Тхоржевский: *Тхоржевский И.* Русская литература. Париж, 1950. Изд. 2-е, испр. и доп.
- Ширияев: *Ширияев Б.* Излом и вывих [Рец. на кн.: Марина Цветаева. Проза. Изд.-во им. Чехова] // Возрождение. 1954. № 32 (март–апрель).
- Amfiteatroff: *Amfiteatroff A.* L'Italia nella poesia russa classica // Le opere e i giorni: Rassegna mensile di politica, lettere, arti, etc. 1930. Vol. IX. № 11.

Burkhardt: *Burkhardt, J.* Die Kultur der Renaissance in Italien. Hamburg, 2013.

Ivask: *Ivask, J.* Correspondence 1970–71 // Gleb Struve Papers 1810–1985. Hoover Institution Archives. Stanford University. Box 91. Folder 4.

Meisel: *Meisel, J. H.* Stalinism in Retrospect // The Quarterly Review. A Journal of University Perspectives. Vol. LIX, No. 10. 1952, December 6.

Michelet: *Michelet, J.* Histoire de France au seizième siècle. Renaissance. Paris, 1855.

Ronen: *Ronen, O.* The Fallacy of the Silver Age in Twentieth-Century Russian Literature. Amsterdam, 1997.

Rosenfeld: *Rosenfeld, I.* Cultures in Conflict // The New York Times Book Review. 1952. September 14.

Strakhovsky 1953: *Strakhovsky, L.* Boris Zaitsev — the Humanist // The Russian Review. 1953. Vol. 12. No. 2.

Strakhovsky 1959: *Strakhovsky, L.* The Silver Age of Russian Poetry: Symbolism and Acmeism // Canadian Slavonic Papers. 1959. Vol. IV.

Struve: *Struve, G.* The Cultural Renaissance // Russia under the Last Tsar / Ed. by T. G. Stavrou. Minneapolis; University of Minnesota Press, 1969.

Weidlé 1949: *Weidlé, W.* Russie absente et presente. Paris, 1949.

Weidlé 1952: *Weidlé, W.* Russia: Absent and Present / Translated by A. Gordon Smith. N. Y., 1952.

«АХИ» В ПОЭЗИИ РУССКОГО МОДЕРНИЗМА: К ОПИСАНИЮ СТИЛИСТИЧЕСКИХ КОННОТАЦИЙ

ГЕННАДИЙ ОБАТНИН

В качестве удобного текста, сразу задающего несколько тем для обсуждения, возьмем второе восьмистишие Анны Ахматовой из ее цикла о Блоке (1944–1960):

И в памяти черной пошарив, найдешь
До самого локтя перчатки,
И ночь Петербурга. И в сумраке лож
Тот запах и душный и сладкий.
И ветер с залива. А там, между строк,
Минуя и ахи и охи,
Тебе улыбнется презрительно Блок —
Трагический тенор эпохи.

Все ключевые места этого текста можно считать истолкованными¹, и ахматовская строка, которая из-за зияний также представляет собой своего рода кантилену², обращает нас к той разновидности эмоциональности, которая подразумевается словосочетанием *ахи* и *охи*. Ассоциация начальных звуков

¹ К нему дважды обращался Р. Д. Тименчик [Тименчик 1972; Тименчик 2014: I, 221–222; II, 322], и уже в первой из его работ была найдена пояснительная цитата из статьи А. Беленсона, где Блок назывался «королем поэтических теноров», дополненная в книге цитатой из М. Зенкевича с тем же сравнением. Загадочный фрагмент о строках, между которыми презрительно улыбается Блок, здесь интерпретируется как отклик Ахматовой на полученные ею незадолго до написания стихотворения мемуары Е. Тагер, где по памяти приводилось письмо Блока к поэтессе со строками о нехорошем влиянии на нее «современных поэтов», которые Ахматова отнесла на свой счет. В. В. Мусатов считал эти строки поздним откликом на эпистолярный отзыв Блока о поэме Ахматовой «У самого моря», см.: [Мусатов: 173].

² Возможно, поэтесса помнила восхитившую А. Пушкина строку К. Батюшкова «Любви и очи и ланиты» из его элегии «К другу» (1815).

псевдонима поэтессы, в основу которого положено татарское имя³, с занимающим нас междометием играет при этом важную роль. Эта ассоциация не раз использовалась в литературе, например, в шуточных стихах, несколько раз публиковавшихся под именем О. Мандельштама, но записанных в альбом поэтессы Вас. Гиппиусом: «Ах! матовый ангел на льду голубом / Ахматовой Анне пишу я в альбом»⁴, ср. также в цветаевском стихотворении «Анне Ахматовой» (1916): «Ахматова! Это имя — огромный вздох».

В еще одном случае псевдоним поэтессы не столь отчетливо живописуется звуками. Мы имеем в виду фрагмент из поэмы В. Хлебникова «Жуть лесная», который также послужил предметом внимания Р. Д. Тименчика, предположившего, что междометие *ах* в поэзии десятых годов стало «знаком-индексом» Ахматовой [Тименчик 1972: 79]. Вокруг строк Хлебникова «Воздушный обморок и ах / Турчанка обморока шали», где описан скандал с дракой пьяного К. Бальмонта в «Бродячей собаке», с тех пор накопилась некоторая литература, где среди прочего была подмечена связь наименования героини турчанкой с именем, служащим внутренней формой псевдонима поэтессы⁵.

В порядке подтверждения анаграмматической связи междометия *ах* и Ахматовой Р. Д. Тименчик упоминает также заметку под названием «Поэтическое ах» из «Журнала журналов» за 1916. Это фрагмент неподписанного, то есть, видимо, принадлежавшего перу редактора журнала (И. М. Василевского Не-Буквы) ироничного обзора «Поэты и стихи». Городецкий здесь называется «лукоморствующим поэтом» за свое стихотворение, патристически прославляющее русскую молодежь, и автор разбирает также опубликованное в «Русской мысли» стихотворение Ахматовой «Широк и желт вечерний свет...», в котором никаких ахов нет. Название заметки

³ Ср. ее собственную оценку его в стихотворении «Имя» из цикла «Вереница четверостиший»: «Татарское, дремучее, / Пришло из никуда, / К любой беде липучее, / Само оно — беда».

⁴ Обоснование атрибуции см. в комментариях А. Д. Михайлова и П. М. Нерлера к изданию: [Мандельштам: 593].

⁵ В примечаниях к третьему тому Собрания сочинений Хлебникова скупо поясняется: «об Анне Ахматовой» [Хлебников: 452]; А. Л. Соболев прямо относит это к общему месту [Соболев: 227]. В работе М. Мейлаха указано, что намек на Ахматову отметил уже Н. Харджиев в первой публикации, а само выражение трактуется как изафетическая конструкция, когда одно существительное определяет другое. Со своей стороны отметим, что транскрипция рукописи текста, сделанная уже Харджиевым при первой публикации в 1940 г. (см.: [Мейлах: 849]), демонстрирует, что флексия там не дописана, и даже сам публикатор думал, что следует читать «турчанки обморока»; было даже «обморока ах», а потом «турчанк<и> [на плечах] обморока шали». В таком случае достаточно поставить между тремя последними словами запятые, чтобы строка стала ясной: *ах турчанки, ах обморока, ах шали*.

представляет собой резюме его содержания: настоящий возлюбленный перволичного женского нарратора, к которому стихотворение обращено, *ах*, *опоздал на десять лет* [Поэты и стихи: 6]. Таким образом, с помощью одного междометия, понятого как вздох сожаления, критик полагал описать, в общем-то, все, что хотела сказать поэтесса своим текстом.

Это возвращает нас к поздней Ахматовой и трактовке ее стихотворения: *ахи и охи*, на которые презрительно улыбается Блок, относятся к стереотипному описанию женской манеры речи. Даже использование одиночных ахов в такой роли не редкость в поэзии начала века. У Вячеслава Иванова мифологические героини не раз ахают. Например, в стихотворении «Гелиады» это междометие уснащает речь женщин-гелиад, как и в стихотворении «Певец в лабиринте», где Ариадна кокетливо говорит: «(Ах, забвенье лишь отрадно!)», а Пандора в его же трагедии «Прометей» тоже кокетничает: «... Меня дарами / Осыпали все боги: ах, на что / Сокровища понадобились мне?». То же происходит в ряде стихотворений Блока, где речь ведется от лица женского персонажа, например, Офелии или просто возлюбленной, как в стихотворении «Мой любимый, мой князь, мой жених...», речи девочки в стихотворении «У моря» или реплики девочки в «Балаганчике», или в репликах женщины в стихотворении «Тени на стене». Видимо, ассоциацией с женщиной мотивировано использование аха в стихотворении «Сны»: «О заморской, о царевне, / О царевне... ах...» (1912). Дважды *ах* появляется в речи той женщины, от лица которой написано стихотворение «Петербургские сумерки, снежные...» (1914), причем во второй раз оно входит в конструкцию, которая воспринимается как устойчивый пример манерной женской речи: «ах, какой неотвязный!». В «Вольных мыслях», цикле, где мотив морского ветра играет существенную роль в смыслообразовании (напомним про «ветер с залива» в стихотворении Ахматовой), использован единичный, но весьма значимый *ах*, где рассказчик предвкушает, как девушка, которую он наблюдает и которой дает имя Текла, прогонит своего пошлого ухажера: «...И задумчиво глядит / В клубящийся туман... ах, как прогонит!...» (когда этого не происходит, она из античной Теклы превращается в простую Фёклу), ср. иронично-женское «ах, бедняжка» про скользящего на ветру прохожего в «Двенадцати» (о случаях, когда использование междометия сигнализирует о несобственно-прямой речи, см.: [Шаронов 2010: 92]). Стоит упомянуть также мандельштамовскую строку: «Слышу легкий театральный шорох / И девическое “ах”» из стихотворения

«В Петербурге мы сойдемся снова», где, как и в ахматовском стихотворении, междометие ассоциируется с театром и темнотой его зрительного зала, а также с реакцией на представление.

Дистанцированное использование *ахи* как стилистического приема, конечно, заметнее в мужской поэзии, но не надо думать, что женщины не в курсе того, как их представляют. Обращение М. Цветаевой из ее стихов к Блоку: «Имя твое — ах, нельзя!» — преувеличенный девический испуг от разгадки тайны его имени или от связанных с ним собственных ассоциаций. Приведем также пример бытового характера, где и скопление тире, и *ах* использованы в качестве стилистических приемов взволнованной женской речи. Это письмо М. М. Шкапской, известной своими смелыми поэтическими экскурсами в женскую психофизиологию, к С. А. Толстой по поводу разговора последней с ее будущим мужем Есениным, которому она отказала в любви из-за романа с Пильняком:

Я точно вижу Вас и С<ергея> в этой утренней комнате, и ах, Соня, милая, как дорога мне вся эта противоречивость человеческая — «обещала верность другому» — а сама вся в огненном кольце; — пьяница и скандалист — и потом милая улыбка и взмах золотой головой: «Обещалась — так нужно держаться» [Шкапская: 137].

И. А. Шаронов пишет о двух режимах использования междометий, речевом или стандартном, и «повествовательном»⁶. В качестве знака второго он видит перемещение аха внутрь предложения, где порой он появляется в обрамлении тире, выступая в таком случае как вводное слово [Шаронов 2010: 90]. Вот пример из поэмы Сергея Соловьева «Любовь поэта»:

Нет, я верю, этого не будет,
 Бог меня так больно не обидит.
 Кто тебя — ах! — кто, как я, полюбит,
 И моя малютка это видит.

В газелле Кузмина:

Опять со мной топаза глаз, розовый рот
 И стрелы — ах! — златых ресниц! Снова с тобой!!

У Алексея Скалдина в стихотворении «Пан» эта же конструкция попадает на конец стиха:

⁶ В этой связи уместным будет привести пример из стихотворения Льва Лосева «Грамматика есть бог ума...», за сообщение которого мы благодарны Г. А. Левинтону: «На перегное душ и книг / сам по себе живет язык, / и он переживет столетья. / В нем нашего — всего лишь вздох, / какой-то ах, какой-то ох, / два-три случайных междометья» [Лосев: 115].

Внемлите мне и ей. Но жалостная — ах! —
Лишь радует ребенка.

И сразу же эта находка появляется у его друга Юрия Верховского в стихотворении «Караульщик» (1917):

Блещут слезы, слезы — ах! —
На твоих щеках?

Задолго до утверждения женской поэзии чрезмерная эмоциональность составляла в глазах читателей одну из характеристик нового искусства. Уже в ранних, написанных до брюсовских «Русских символистов», пародиях на Мережковского с помощью ахов высмеивались манерность и «фразерство» декадентства в эмоциональных дефинициях («Ты режься кусаешь сердце... / Мне ужасно больно... ах!», В. М. Дорошевич), или преувеличенность значения обыденных событий: «Молния где-то сверкнула, / Гром загремел в небесах, / Кошка с окошка прыгнула, / Где-то вдруг крикнули “ах”!» (Н. А. Соколов, цит. по: [Хворостьянова: 187, 195]). Показательна в этом смысле рецензия Акима Волинского на сборник Бальмонта «В безбрежности»:

В тоскливом размышлении о собственной судьбе, о значении человеческой жизни, о превратности обстоятельств, поэт изливает свои чувства в тирадах, уснащаемых сентиментальным, в достаточной мере устарелым междометием ах:

Ах, только бы знать, что могу я молиться...
Ах, только бы в мыслях, в желаниях слиться...
Ах, не понял я, не понял, что с тоскливою душою...
Ах, не понял я, не понял, что родимая печаль...
Ах, мне хотелось бы немножко отдохнуть...
Ах, как странно мне, совсем теряю силы... [Волинский: 390]

На самом деле Волинский цитирует всего по две строчки из трех расположенных недалеко друг от друга стихотворений Бальмонта: «Ах, только бы знать, что могу я молиться...», «Из-под северного неба» и «Больной» [Бальмонт 1896: 134, 143, 144, 146, 147]. Любопытно, что в первых двух из упомянутых Волинским стихотворений поэт, возможно, прислушавшись к мнению критика, при перепечатке в своем первом собрании сочинений в 1905 г. *ахи* заменил на *о* и *да* [Бальмонт 1905: 123, 125, 126, 127], оставив первоначальный текст лишь в последнем случае, где междометие мотивировано речью страдающего больного (т. е. персонажа). Для Волинского «тайна поэтического впечатления в искренности поэтического чувства,

в простоте и ясности стихотворных выражений» [Вольнский: 385], и поэтому поэзия Бальмонта служила для него постоянным объектом язвительной критики. Об «устарелом» характере *ахов* свидетельствует, как нам кажется, и следующая цитата из «Охранной грамоты» Б. Пастернака, из того ее эпизода, где герой приезжает в Марбург на поезде: «Вконец потрясенный, я лежал на его <окна> широком ребре, зашептываясь до самозабвенья коротким восклицанием восторга, теперь устаревшим» [Пастернак: 168].

Замечание из «Охранной грамоты» бросает отсвет на фрагмент из мемуаров М. С. Альтмана, где Иванов объясняет своему ученику, что такое дольник, называя его по обычаю того времени паузником:

В так называемых «паузниках» мы имеем дело не с ритмической константой паузы, а с паузой как ритмическим жестом. (Здесь В. привел как образцы свои стихи «Аттика и Галилея» как пример ритмических пауз и [...] <купюра публикаторов. — Г. О.> как примеры паузы — ритмические жесты. При чтении на каждой паузе он говорил «ах» — и я впервые постиг — «ах!», как это действительно красиво) [Альтман: 19].

Стихотворение при публикации было оформлено с графическими паузами (расширенными пробелами в середине каждого стиха). Логичным было бы предположить, что именно их Иванов заполнял *ахами* («Двух Дев небесных <ах!> я видел страны: / Эфир твой, Аттика, <ах!> твой затвор, Галилея!» и т. д.), оставляя пока за рамками рассмотрения, что именно он понимал под ритмическими паузами и что вслед за Андреем Белым называл ритмическими жестами. Для нас сейчас существеннее выбор Ивановым именно междометия *ах* для своей декламации, когда можно было бы использовать любое другое односложное слово. Прежде всего, теме стихотворения, в основе которого лежит сопоставление двух богинь, Афины и Богородицы, приличествует именно восторженное поэтическое *ах*. Кроме того, как показал Н. В. Котрелев, поток топонимов, с помощью которых поэт описывает посещенные им две страны, в точности соответствует впечатлениям Иванова от жизни в Афинах и от путешествия на равнину Эздрелон (совр. Израель) и гору Кармил на Пасху 1901 года [Котрелев: 397–409]. Можно предположить, что его *ахи* при воспоминании о далеких от Баку, где он читает свое стихотворение, Эздрелоне и Ликабеге (холм в центре Афин) в чем-то сродни пастернаковскому восклицанию восторга при въезде в Марбург. Стоит также добавить, что бытовое поведение Иванова, его манера одеваться и учтивость, как в мемуарах, так и в посвященных ему стихах не раз

описывались как старомодные. Например, у Андрея Белого в стихотворении «Вячеславу Иванову»: «Ты мне давно, давно знаком <...> длиннопо-лым сюртуком / (Добычей, вероятно, моли)».

Не исключено, что именно этим объясняется естественность появления *ахов* в наиболее идеологически важных ивановских текстах, которые он сам не раз цитировал в своих статьях. Например, в стихотворении «Персть»:

Ах! по Земле, по цветоносной, много
Светлых полян для кущ святых:
Много полян ждут ваших уст приникших
И с дифирамбом дружных ног!

в стихотворении «Вожатый»:

«Ах, благостно груди стеснённой
Открылась ширь полян!
О, жаркий дух благовонный!
Елей живучих ран!..»

в стихотворении «Красота»:

Вижу вас, божественные дали,
Умбрских гор синеющий кристалл!
Ах! там сон мой боги оправдали:
Въяве там он путнику предстал...

Столь же серьезно *ах* в стихотворении «Гость»:

Ах, душа разлукою болеет —
И не ведает, по ком тоскует!

В стихотворении «Темь», где развивается ницшевская мысль о темноте солнца, которая легла в основу идеи трагедии Иванова «Тантал»:

И страждет Свет, своим светясь гореньем.
Ах, дара нет
Тому, кто — дар! И кто осветит — Свет?

Добавим к этому, что Иванов всерьез использовал и устаревавшее междометие *Чу!*, которому в поэзии русского модерна была уготована стилизаторская роль (например, у С. Соловьева; о других устаревших междометиях см.: [Шаронов 2008: 21]). Не будем также забывать и о том, что возвращение в поэтический язык забытых слов являлось частью эстетической программы архаизма.

С «устарелостью» связан и такой комплекс характеристик *ахов* в поэзии модернизма, как литературность, принадлежность к сентиментальному

стилю и манерность, связанная с определенным поведением, предписанным куртуазной культурой, которая составила основу для европейского и русского буржуазного сентиментализма. Драмы Владимира Лукина упрекали в использовании народного *а* вместо литературного *ах*, поскольку использование просторечий входило в программу «предложения на наши нравы». Имя одного из любовников героини романа Михаила Чулкова «Пригожая повариха, или Похождения развратной женщины», Ахаль, является отглагольным существительным (ср. современное *хахаль*⁷, одноморфемные междометия вообще легко становятся основой для дальнейшего словообразования, см. [Шаронов 2008: 33]) и обозначает одну из поведенческих матриц такой культуры: влюбленному положено ахать (ср. имена Светон и Свидаль из того же текста).

Манерность порой может быть одета в женскую одежду, как в стихотворении Иванова «Фантазии», написанном сафической строфой:

Поступью чужой ты на ложе всходишь;
 Но скользит с главы многоцветный пэплос:
 Гневен, он бежит... ах! чем ты нежнее,
 Он неудержней!..

В стихотворении Блока «Как растет тревога к ночи...» (1913) междометие появляется после строки, демонстрирующей свою литературность с помощью ритмико-синтаксической проекции на пушкинский «Дар напрасный, дар случайный...» (1828):

Гость бессонный, пол скрипучий?
 Ах, не всё ли мне равно!

Можно указать на два типа синтаксического использования этого междометия, когда его литературность ощущается острее. Одно из них, сочетание *Но, ах!*, находим в блоковском переводе из Байрона (1905): «Но, ах! уже мечты бывалой нет со мной...», или в его же позднейшем переводе шуточного политического стихотворения Гейне (1921). Однако оно есть и в оригинальных стихах Блока, причем уже в достаточно ранних, например, в стихотворении 1901 г. «Не жди последнего ответа...»:

Всё ближе — чайные сильнее,
 Но, ах! — волненья не снести...

⁷ Поскольку при редупликации ахов получается звукоподражание смеху (*хохоту*), слово *охоноюшки* есть, а *ахаханоюшки* не существует. Примеры на два неслиянных аха см. у Панкратия Сумарокова: «Ах! батюшка, ах, ах!..» (1808) или в «Двенадцати» Блока: «Ах, ах, пади!..».

В читательском восприятии оно ассоциируется с лирикой XVIII века, что подтверждается данными Национального корпуса русского языка (далее НКРЯ, www.ruscorpora.ru). Из представленных там 212 примеров больше половины извлечено из поэзии XVIII века, причем равным образом у стилистически противопоставленных авторов. Так, в оде на восшествие Елизаветы Ломоносов сетовал на смерть Петра I: «Но ах, жестокая судьбина!», Сумароков размышлял в «Часе смерти»: «Но, ах, возможно ли исчезнуть и восстать?», в «Анакреонтических стихах А. А. Петрову» Карамзина фраза «Но, ах! мне надлежало ...» повторяется трижды, задавая тематическое членение текста. Появляется это сочетание и у Жуковского, однако все же в XIX в. *но, ах!* использовалось в основном в сатирической и комической поэзии, например, в ранней поэме Виктора Буренина «Педефил и Педемах», но особенно у Алексея Толстого. После этого оно всплывает у Блока, который, кстати, влияние поэзии Толстого на Леонида Семенова специально отметил в своей рецензии на его сборник [Блок: 176]. Появляется оно и у Кузмина в «Канопских песенках», подцикле «Александрийских песен», где дважды занимает по целой строке из речи девушки. Кузмин его использовал также в стихотворении, вложенном в уста героя стилизаторского рассказа С. Ауслендера «Вечер у господина де Севираж» («Но ах! недолго той любви нежной / Мы собирали сладкие плоды»).

Второй случай — уже упомянутое выше перемещение междометия из привычной и самой распространенной позиции в начале предложения в его середину. Начало этому в русской поэзии положил, видимо, В. К. Тредиаковский, который поставил *ах* в середину строки уже в элегии на смерть Петра I, где Марс просит императора вернуться из-за гроба: «Возвратись моя радость, Марсова защита: / Марс, не Марс без тебя есмь, ах! но волокита», а потом в полупереводной оде на сдачу Гданьска: «Ах! Гданск, ах! на что ты дерзаешь?» (не отсюда ли у Тютчева: «Души его, ах! не встревожит?»). Г. А. Гуковский в своем известном учебнике считал, что «[о]собенно пленяло Тредиаковского свободное место междометия в латинской фразе» [Гуковский: 69]. Однако стандартное *ах* в начале предложения было в той цитате из Овидия, которую Ломоносов привел в «Письме о правилах российского стихотворства» («Ah pudet, et Getico scrips!»). Беглый поиск по ресурсам с полнотекстовым представлением античной литературы добавил к Овидию имена Катутла, Плавта, Вергилия⁸, Теренция и Проперция,

⁸ Например, в первой «Эклоге» (I, 15) Вергилия междометие и в самом деле находится внутри строки, причем С. Шервинский воспользовался для его передачи знакомым нам приемом:

и, разумеется, эта практика нашла свое продолжение в латинской литературе Средних веков⁹.

Не исключено, что *ах* вообще имеет заимствованную природу, память о которой дает ему дополнительную стилистическую окраску. В таком случае это отличает его от его наиболее частых его спутников, фольклорного *ох* и библейско-церковного *увы*, которые мы находим уже в виршах Антония Подольского (см.: «Ох, увы, таковым недугом одержимым!» или «Ох, увы, окаянное наше тело!» [Виршевая поэзия: 31, 49]). Недаром в словаре М. Фасмера, который с некоторым сомнением возводил *ах* к междометию *ахти*, известному уже с XVII в., в качестве пояснения приводится пример из родного языка составителя, немецкое *ach* и производный от него глагол *ächzen* [Фасмер: 97]. Отметим, что создание дистанции, своего рода взгляд извне, присущ прототипическим междометиям изначально, уже на уровне фонетики. В самом деле, при произнесении реального эмоционального выкрика человек использует так называемые диффузные звуки (Л. Щерба), которые в междометиях, как и в любом ином звукоподражании, передаются регулярными фонетическими средствами. Поэтому петухи, коровы, кошки кукарекают, мычат и мяукают в разных языках по-разному, и одно междометие на протяжении своей истории может означать разные эмоции, как это произошло с популярным сейчас *wow!*, которым в середине прошлого столетия в Англии обозначали ощущение внезапной боли. То же происходит с *ахами* и *охами*: первые лишь весьма условно обозначают звук быстрого вдоха (особенно на русском, с его жестким щелевым [х]), а вторые, соответственно, — выдоха. Можно сказать, что, ахая, мы на самом деле «делаем “ах”». Приходит на память трактовка Л. Щербой *аха* в пушкинской строке «Татьяна — ах! а он реветь» как глагольной формы от *ахнуть*, НКРЯ предложил подобное использование у В. Казина: «И со страстью жадной / Я взглянула на тебя и — ах!» (о том, что на письме междометия не обязательно имитируют реальный звук, а могут просто обозначать эмоциональное состояние см. [Шаронов 2010: 92]). Кроме того, существуют также знакомые всем звуки, для которых в языке не существует устойчивого междометия или звукоподражания (см. [Шаронов 2008: 26–27]). В рассказе

«В частом орешнике здесь она только что скинула двойню, / Стада надежду, и – ах! – на голом оставила камне» (речь идет о козе).

⁹ Не исключено, что в шуточном стихотворении упомянутого Беленсона под любовными вздохами тоже подразумеваются *ахи*: «Исполнен церемонной грации, / С улыбкой важной богдыхана / Я декламировал Горация / Китайке благоуханной. // Дремали мандарины строгие, — / Так видно принято в Пекине, / Любовный вздох при каждом слове я / Лукаво добавлял к латыни» [Беленсон: 41].

Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Голова Медузы» один из проходных персонажей, англичанин, которому положено скучать, неоднократно издает звук, обозначенный писательницей как *Аэу!*, являющийся, очевидно, окказиональным звукоподражанием зевку, который мы привыкли узнавать по глагольному описанию («англичанин зевнул») [Зиновьева-Аннибал: 195].

Будучи междометием, *ах*, в отличие от других служебных частей речи, ничем не управляет и ничем не управляется, но входит в ряд словосочетаний различной устойчивости. К концу позапрошлого века устаревало лишь одинокое *ах*, в то время как в словосочетаниях, вроде *ах ты*, *ах да*, *ах черт* или *ах вон оно что* междометие до сих пор активно используется (ср. в «Двенадцати» Блока: «Ах ты, Катя, моя Катя толстоморденькая...», а также в стилизациях просторечий у Никитина, Городецкого, Дрожжина). По данным онлайн-ресурса Collocations Colligations Corpora (<http://cosoco.cosuco.ru/>), позволяющего изучать сочетаемость слов (коллокации) в современном русском языке, *ах* чаще всего выступает с местоимениями: *ты*, *это*, *вы*, *я*, *он*, *мне*, *вам*, *что* и *она*; частицами: *да*, *вот*, *ну*, *нет*, *это*, *ужель*, *вон*, *лучше*, *не*; наконец, с союзами: *как*, *если*, *да*, *чтоб*, *что*, *кабы*, *когда*, *и*, *но*, *зато* и *а* (слова расположены по уменьшению частотности). По мнению В. В. Морковкина, *ах* сочетается со словами *какой*, *как* и *сколько*, *да*, *ты* (*вы*), а также с бранными словами [Морковкин: 31–32], ср.: [Рогожникова: 23]. Для сравнения скажем, что для *ох* самым распространенным по сочетаемости местоимением будет *как*, частицей — *уж* и союзом — *и*.

Впрочем, коллокативные словосочетания с отчетливо устаревшим звучанием, вроде *ах*, *оставьте* могут быть отнесены к языковым цитатам или «коммуникативным фрагментам» [Гаспаров: 109, 117 и далее]. Они также отсылают к определенной стилистике, но не к конкретному прецеденту. В статье Л. Д. Троцкого 1923 г., направленной против формалистов, стилистическая архаичность словосочетания использована, чтобы подчеркнуть ложное новаторство своих оппонентов: «Но тогда — накидывается на нас философ формализма — дело идет всего-навсего о новой форме “в области репортажа, а не в области поэтического языка”? Ах, убил!.. Если угодно, поэзия и есть репортаж, только особого большого стиля» [Троцкий]. То же можно сказать про междометные сочетания, как, например, *увы* и *ах*. Оно ассоциируется с комическим или сатирическим стилем или характеризует сказовую манеру изложения: например, в рассказе Тургенева «Бригадир» (1847) или в качестве финальных слов в рассказе Чехова «Персона» (1885–1886: «Гонорар — увы и ах!»). Логично его появление в ситуации дистанцированного использования в качестве знаков сентиментальности:

Не будет вздохов, восклицаний,
 Не будет там «увы» и «ах» —
 И мука долгих ожиданий
 Не засквозит в сухих строках (М. Кузмин).

С нашими наблюдениями в целом согласуются те поневоле приблизительные статистические данные по использованию *ахов* поэтами-символистами, которые можно получить из НКРЯ. У предавшего свои *ахи* Бальмонта их всего 12 на 1004 документов (1,2%), и из них 10 — в начале предложения. Существенно отличается от него Сологуб (22 случая на 18 из 572 текстов, 3,85%), близок к нему результат Иванова с 41 *ахом* на 36 стихотворений при общем их числе в 1180 документов (3,47%)¹⁰. С ивановскими сопоставимы данные по презиравшему *ахи* и *охи* Блоку: 39 случаев на 30 стихотворений из 1359 обработанных текстов (2,87%). Ожидаемым образом рекордсменом выступает Михаил Кузмин: 93 *аха* на 831 документ (11,19%)¹¹. Уточнение, обработка и истолкование этих и других данных еще ожидает своих работников.

Литература

Альтман: Альтман М. Разговоры с Вячеславом Ивановым. СПб., 1995.

Бальмонт 1896: Бальмонт К. В безбрежности. М., 1896.

Бальмонт 1905: Бальмонт К. Собрание стихотворений. М., 1905.

¹⁰ По словарю словоформ, составленному по четырехтомному собранию сочинений Иванова (https://rvb.ru/ivanov/1_critical/1_brussels/word_index/toc_index.html), эта цифра еще выше (46).

¹¹ Недаром даже внешний облик поэта связался с этим междометием в обращенном к нему стихотворении М. Цветаевой: «Страх и укор, ах и аминь...». Отметим возникающую здесь внутреннюю рифму *страх*: *ах*, которая, видимо, в силу смысловой связи рифмуемых слов, является одной из самых распространенных на это междометие после слов в падежных формах, вроде *лезах, глазах, в сердцах* и т. п. Она была уже у А. Сумарокова, ее находим и в русском стихотворении Р.-М. Рильке «Я так устал от тяжбы больных дней...»: «<<...> теперь молчанье свое слышу я — / оно растет как в ночи страх / темнеет как последний *ах* / забытого умершего ребенка» (имеется в виду «последний вздох»?). Сологуб дал усеченный ее вариант в своих знаменитых «Чертовых качелях»: «Взлечу я выше ели, / И лбом о землю трах. / Качай же, чёрт, качели, / Всё выше, выше... ах!». Оставляем пока за рамками рассмотрения тему распределения *ахов* по силлабо-тоническим размерам, хотя его первый результат предсказуем: *ахов* существенно больше в двусложниках. В периоды наибольшей популярности *аха* в литературном языке русская поэзия и писалась в основном ямбами и хореем, однако другой причиной может быть и разная природа ритмического разнообразия этих двух групп размеров: в двусложниках, предпочитающих пиррихии, односложные слова нужнее.

- Беленсон: *Беленсон А.* Забавные стишки. СПб., 1914.
- Блок: *Блок А.* [Рец.] Леонид Семенов. Собрание стихотворений. С.-Петербург. 1905. Издание «Содружество» // Блок А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. VII.
- Виршевая поэзия: *Виршевая поэзия* (первая половина XVII века). М., 1980.
- Вольнский: *Вольнский А.* Борьба за идеализм: Критические статьи. СПб., 1900.
- Гаспаров: *Гаспаров Б.* Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования. М., 1996.
- Гуковский: *Гуковский Г.* Русская литература XVIII века. М., 2003.
- Зиновьева-Аннибал: *Зиновьева-Аннибал Л.* Тридцать три уroda: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М., 1999.
- Котрелев: *Котрелев Н.* Вячеслав Иванов. «Аттика и Галилея» (из материала к комментарию на корпус лирики) // Scripta Gregoriana. М., 2003.
- Лосев: *Лосев Л.* Стихи. СПб., 2012.
- Мандельштам: *Мандельштам О.* Сочинения: В 2 т. М., 1990. Т. I.
- Мейлах: *Мейлах М.* Турчанка обморока: Пример ирано-славянской грамматической интерференции в поэтическом языке Хлебникова // Роман Якобсон. Тексты, документы, исследования. М., 1999.
- Морковкин: *Словарь структурных слов русского языка* / Под ред. проф. В. Морковкина. М., 1997.
- Мусатов: *Мусатов В.* «В то время я гостила на земле ...»: Лирика Анны Ахматовой. М., 2016.
- Пастернак: *Пастернак Б.* Охранная грамота // Пастернак Б. Полн. собр. соч. с прилож.: В 11 т. М., 2004. Т. III.
- Рогожникова: *Рогожникова Р.* Словарь эквивалентов слова: Наречие, служебные, модальные единства. М., 1991.
- Поэты и стихи: [Б. п.] Поэты и стихи // Журнал журналов. 1916. № 4.
- Соболев: *Соболев А.* Хроника одного скандала // Соболев А. Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар. М., 2013 (Летейская библиотека, II).
- Тименчик 1972: *Тименчик Р.* «Анаграммы» у Ахматовой // Материалы XXVII научной студенческой конференции. Тарту, 1972.
- Тименчик 2014: *Тименчик Р.* Последний поэт: Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Иерусалим, 2014. Т. I–II.
- Троцкий: *Троцкий Л.* Формальная школа поэзии и марксизм // Троцкий Л. Литература и революция. М., 1923.
- Фасмер: *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. М., 1964. Т. I.
- Хворостьянова: *Хворостьянова Е.* Пародии на Д. Мережковского в русской юмористической журналистике 1880-х – 1890-х гг. // Литературный факт. 2017. № 3.

Хлебников: *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 2002. Т. III.

Шаронов 2008: *Шаронов И.* Междометия в речи, тексте и словаре. М., 2008.

Шаронов 2010: *Шаронов И.* Вводные употребления междометий и звукоподражательных слов в художественных текстах // Поэтика и фоностилистика. Бриковский сборник. М., 2010. Вып. 1.

Шкапская: Переписка Марии Михайловны Шкапской и Софьи Андреевны Толстой 1923–1928: «Женщины par excellence» / Публ. С. Субботина // Наше наследие. 2002. № 62–63.

РУСАЛКА В РУССКОЙ ПОЭЗИИ НАЧАЛА XX ВЕКА (предварительные замечания)

АЛЕКСАНДР СОБОЛЕВ

Среди сонма мифологических существ, населяющих стихи русского модернизма, русалки, несомненно, занимают первое место по частоте упоминаний, опережая практически всех персонифицированных действующих лиц — кроме Пушкина, Блока и нескольких монархов. Сплошной просмотр нескольких тысяч русских стихотворных сборников начала XX в., предпринятый по другому поводу, позволил выявить больше ста стихотворений, монографически посвященных русалкам; кроме того, зафиксировано сопоставимое число упоминаний соприродных и родственных им существ (нимфы, ундины, nereиды, наяды, сирены и др.¹). В качестве объекта рифмованного описания русалки отличаются от реально существовавших лиц не только онтологическим статусом (для стихов как раз не принципиальным), а прежде всего феноменальной вариативностью внешности и образа действия. Вариативность же эта, в свою очередь, проистекает от изобилия разносторонних влияний, одновременно (и в разной степени) воздействующих на формирование их синтетического облика. С одной стороны, это фольклорные источники, которые, в свою очередь, могут оказаться доступными поэту и, так сказать, естественным путем — в изустной передаче, и в уже опубликованном виде². С другой — масштабный корпус текстов о русалках русских и евро-

¹ Как правило, для поэзии начала века эти имена практически синонимичны; редкий обратный пример — в стихотворении А. Хинчина, где встречаются представители двух подвидов: «Небес пустынная равнина / Зарею искрилась багровой; / Среди снегов тайги суровой / Заснула светлая Ундины; // Толпою бледные русалки / вокруг красавицы собрались; / Они безрадостно шептались, / Печально-бледны, как фиалки» [Хинчин: 55].

² Ср. характерный пример с демонстративной инкорпорацией в текст поэмы Хлебникова обширных цитат из «Сказаний русского народа» Сахарова: «Русалки (держат в руке учебник Сахарова и поют по нему)» [Хлебников: IV, 271].

пейских писателей, среди которых выделяются эффективностью вклада Пушкин («Русалка»-пьеса, «Русалка»-стихотворение и «Яныш-королевич» из «Песен западных славян»), Лермонтов («Русалка» и «Морская царевна»), Гоголь («Майская ночь или Утопленница»), Жуковский («Рыбак»), Андерсен («Русалочка») и Гауптман («Потонувший колокол»); особняком стоят обширные вариации на тему мифа о Лорелее. С третьей — музыкально-театральные источники — от серии опер про дунайско-днепровскую русалку начала XIX в. до «Русалки» Даргомыжского³. С четвертой — довольно консервативная традиция изображения русалок в русской живописи конца XIX – начала XX в.⁴, например, у Крамского или Маковского⁵.

Невзирая на сочетанное воздействие перечисленных (и оставшихся за пределами это краткого реестра) источников, внешность и *modus operandi* русалок, какими они рисуются из стихов начала XX века, обладают рядом

³ См. исключительно удачный обзор темы: [Булкина 2006; 2007].

⁴ Отдельным интересом обладают два попавшихся нам подробных портрета воображаемой русалки, отчетливо фиксирующих визуальное представление о ней. Первый — развернутая метафора из путевых заметок А. Голенищева-Кутузова: «Это сновидение — была Венеция. И, как русалка, сверкающая при луне мраморно-розовым телом своим, с извивающимися по спине, по плечам и по груди змеями волнистых волос, предстала она передо мной, по поясу в воде, во всем обаянии своей чародейственно-неувядаемой молодости и прелести. Она помянула меня к себе, она опрокинула стан, смешивая зеленые волны кудрей своих с серебристою рябью вод; она с блаженной улыбкой раскрыла мне объятия, — и я кинулся в них, как молодость кидается на призыв первой, вешней любви — и волшебница увлекла меня с собою в свои сказочные чертоги, рассыпала передо мной несметные сокровища, пела любовные песни, баюкала на волнах и, ласкаясь ко мне, говорила: “Позабудь все прошедшее, разлюби, что раньше любил, прежним обетам и клятвам твоим — измени; любви меня одну...”» [Голенищев-Кутузов: 65–67]. Второй (довольно экзотический) — инструкция для изготовления костюма русалочки в видах инсценировки андерсеновской сказки: «Костюмы русалок могут быть зеленые или белые. У всякой девочки найдется белое платье или просто белая юбка. На эти белые платья должны быть нашиты зеленые водоросли. Юбка должна заканчиваться хвостом с раздвоением на конце, как у рыб. Хвост может быть сделан из мешка, простыни, юбки, словом из чего-нибудь белого, что должно составить одно целое с юбкой. На хвост нашиваются зеленые чешуйки из бумаги, или чешуя рисуется синим карандашом. <...> Волосы у русалок могут быть сделаны (если нет своих длинных) из тонко нарезанных полосок зеленой бумаги <...> и прикрепляются к голове шнурком или веревкой. У каждой русалки на голове должен быть веночек из белых водяных лилий, сделанных из бумаги, а у русалочки веночек из ярко-красных бумажных цветов и красный цветочек в руке» [Губин: 4].

⁵ Одна из них припомнилась поэту-моряку, описывавшему гибель канонерской лодки «Русалка», затонувшей при переходе из Ревеля в Гельсингфорс: «За мониторчиком спешит / Плывет двухбашенная лодка, / Совсем игривая молодка, / Ее и имя говорит — / «Русалочка» извольте знать... / Ну как ее не почитать / За стан, за чудо-красоту, / За взгляд, за дивную мечту, / Когда художник там известный / Нарисовал этюд известный / «Русалки»... Лунная там ночь / И первый был бы я не прочь / Попасть в тот дивный сонм русалок / Погибнуть страстью опьяненным / И красотой опьяненным / И свет мне был тогда бы жалок» [Аврамов: 179–180].

особенностей, не возводимых прямо к общему прототипу. При этом наблюдается любопытный эффект: у многочисленных сочинителей, находящихся на самом краю литературной Ойкумены и заведомо незнакомых с текстами друг друга, русалки будут получаться весьма сходными между собой по внешности, обычаям и поведению. Это обстоятельство (гораздо более характерное для народного творчества, чем для авторской литературы) позволяет нам, в качестве разового эксперимента, воспользоваться архаичным для сегодняшнего дня инструментарием фольклориста, выведя из комплекса отобранных текстов родовые и характерные черты типичной русской русалки начала XX в.

Относительно происхождения русалок литературные и фольклорные источники, в общем, единодушны: это женщины, умершие неестественной смертью, самоубийцы, прежде всего — утопленницы. Ученик уфимской гимназии, напечатавший за инициалами С. П. в школьном журнале в 1913 г. стихотворение «Русалка», описывает историю своей героини: «Я смертною девой когда-то была, / Блестала своей красотой, / Красавицей первой меж всеми слыла. / Никто не равнялся со мной. / И юношу я полюбила, и он / Меня всей душою любил / И, бурною лаской моей опьянен / Мне страстные речи твердил. / Но он надругался над чистой душой / И клятвы нарушил свои, / Другую он назвал своею женой, / Я бросилась в эти струи. / И стала русалкой. Ночную порой / Мы хором поем при луне / Играем с речной шаловливой струей / И плещемся в сонной волне» [С. П.: 75–76]. Сходное происхождение у русалок И. Рукавишниковой («Под речным высоким берегом, / Утонув, жила в воде / Рыба-дева не нашедшая / Счастья прочного нигде» [Рукавишников: 54]), П. Лучанского («А вот здесь и заросль. Весь в нее пади: / Тут я затонула, тут мне гроб найди» [Лучанский 1900: 88]⁶), Одоевцевой («Над водой луна уснула, / Светляки горят в траве, / Здесь когда-то утонула / Я, с венком на голове» [Одоевцева: 13]) и А. Хоминского («И, желая покончить ту долю свою, / Я пошла и исчезла в волнах» [Хоминский: 87]). Самоубийством и последующим превращением в русалку угрожает героиня стихотворения Есенина: «Ах, пойду я к реке под горою, / Кинусь с берега в черную прорубь. // Не отыщет никто мои кости, / Я русалкой вернуся весною» [Есенин: IV, 122]. Несуицидального онтогенеза русалка у Вяч. Иванова: «Дочь лесника незабудки рвала в осоке / В Троицын день; / Веночки плела над рекой и купалась в реке / В Троицын день... /

⁶ В поздней редакции стихотворения [Лучанский 1911: 39–41] героиня успевает скормить собакам плод беззаконной любви; вероятно, этот эпизод был в свое время опущен сумской цензурой (или, наоборот, дописан позднее).

И бледной русалкой всплыла в бирюзовом венке» [Иванов 1911: 128]. Значительно реже русалками становятся жертвы покушений: «Я царская дочь. / В безлунную ночь / Я брошена мачехой в воду. / И стала с тех пор / Русалкой: — и взор / Мой любит речную природу» [Серебряков: 57].

В этом отношении литература и фольклор вполне сходны (см.: [Зеленин: 148–150]); радикальные различия начинаются, когда речь заходит о внешности русалок⁷. Центральным вопросом здесь представляется дилемма о хвосте: «Мне больше ног моих не надо, / Пусть превратятся в рыбий хвост! / Плыву, и радостна прохлада, / Белеет тускло дальний мост» [Ахматова: I, 51]. Фольклорная русалка, как правило, бесхвоста (особняком стоят так называемые мемомзины / мелюзгины и фараонки, имеющие по преимуществу книжное происхождение и обладающие хвостом и способностью к чарующему пению, см.: [Зеленин: 148, 182–183, 217]); напротив, у литературной хвост хоть и не часто, но регулярно появляется: «Спутаны все волоса / В тине хвост блестящий. / Раздаются голоса / Из прибрежной чащи» [Гречанинов: 74], «Чего-то ждешь, кого-то жалко, / О чем-то грезишь странным сном, / И если вдруг плеснется сом, / Ты мнишь: “Ударил русалка / Своим чешуйчатым хвостом”» [Будищев: 346–347]. Парадоксальным образом в 1920-е гг. хвост в описании русалок встречается значительно чаще: «Иди, обитательница омутов, / женщина с рыбьим хвостом, / теперь навеки тебе готов / и хлеб, / и муж, / и дом» [Корнилов: 92]; «Покойница лежала / Бледная и строгая. / Солнце разливалось / Над серебряным хвостом. / Ораторы сменяли / Друг друга. / И потом / Двинулась процессия / Траурной дорогою» [Светлов: 163]⁸. В прозе и графике начала XX века русалочий хвост регулярно появляется в юмористическом контексте: «Она была точно такого типа, как рисуют художники: белое мраморное тело, гибкие стройные руки и красивые плечи, по которым разметались волосы удивительного, странного, зеленоватого цвета. Вместо ног у нее был длинный чешуйчатый хвост, раздвоенный на конце, как у рыбы. Признаться ли? Эта часть тела не произвела на меня приятного впечатления» [Аверченко: 154].

Физическая невозможность соединения человека и русалки, сатирически обыгранная в карикатуре, которую рассматривает профессор Пнин [Набоков 2004: 57–58 (пер. С. Ильина)] (и которая, конечно, обязана быть спроецированной на его скучную любовную биографию), становится темой

⁷ Попутно стоит отметить, что в фольклоре русалки зачастую бывают безобразны [Зеленин: 173, 176, 177]; в литературе же они почти без исключения привлекательны.

⁸ В стихотворении И. Сельвинского «Моя знакомая русалка» хирург отказывается ампутировать русалке ласты: «Твои конечности вполне здоровы. / Ты превосходно плаваешь. И вдруг / отрезать их? Сменить их на протезы? / Не вижу смысла. Глупо. Просто глупо» [Сельвинский: 167].

раннего стихотворения Гиппиус, описывающего бесплотную любовь лирического героя и обитательницы пруда: «И радость меж нею и мной родилась, / Безмерна, светла, как бездонность; / Со сладко-горячею грустью спелась, / И стало ей имя — влюбленность. // Я — зверь для русалки, я с тленьем в крови. / И мне она кажется зверем... / Тем жгучей влюбленность: мы силу любви / Одной невозможностью мерим. // О, слишком — увы — много плоти на мне! / На ней — может быть — слишком мало... / И вот, мы горим в непонятном огне / Любви, никогда не бывалой» [Гиппиус: 511].

По подсчетам Д. К. Зеленина, фольклорные русалки примерно в половине случаев русые, а в половине — обладают зелеными волосами; он предполагает, что масть первоначально связана с мимикрией, так что светлый цвет волос сигнализирует о жизни в лесу, а зеленый — в воде [Зеленин: 184]. Напротив, литературные русалки почти всегда зеленоволосые — русая встречается лишь у Поплавского («Там, среди отверженных Иисусом, / Юный Гамлет грезит у пруда, / И над ним, лаская волос русый, / Ждет Русалка Страшного Суда» [Поплавский: 272]) и у Тихона Львова (см. ниже). Обратные же примеры довольно многочисленны, ср., например, у Сологуба («Подыметесь нагая / Из сонной глади вод / И запоем, играя / Зеленою косой» [Сологуб: П.1, 262–263]) или Блока («Низко ходят туманные полосы, / Пронизали тень камыша. / На зеленые длинные волосы / Упадают листья, шурша» [Блок: II, 19]). Крайне редко цвет волос в описании русалки не называется вовсе: «Выжимая, отряхая / Волны шелковых кудрей, / Чаровница молодая / Внемлет шепоту лучей...» [Чечуев: 381]: «Плывет к нему, в волнах купает / Свою роскошную косу / По белому ее лицу / Сиянье месяца сверкает» [Шатковский: 37]. Иногда он не называется прямо, но подразумевается из сопоставления: «Я рыбки серебристой проворней и белей / Морской травы зеленой коса моя длинней / Уста мои алеют, как дорогой коралл, / Таких очей умильных ты в грезях не видал!» [Милорадович: 173].

Регулярно цвет волос объясняется вплетенными в них травами⁹: «Как жалко, жалко... жалко! / Вернется ли русалка? / Глаза — затона зелень, / коса — змеинки трав...» [Семенов: 115]; «Распустились волны волос, / В них зеленые травы впелися. / А в бездонных глазах жемчуг слез, / То русалки у пруда сошлись...» [Мономахова: 37]; «И зрит пред собою он деву-красу / Морские гирлянды впелися в косу» [Стибор-Ляховский: 13]; «Целовал ее бледные плечи, / Волоса, что с травой спелись. / Говорил тревожные

⁹ Вариант — запутавшейся ряской («Изумрудною зеленью ряски / Наши косы полны» [Кондратьев: 395]).

речи, / Шептал: “проснись, проснись” ...» [Гофман: 114]¹⁰. Иногда украшения подобного рода призваны оттенить природный цвет волос: «Я недаром видал, как из темных волос / Выбирала обрывки ты трав. / В них узорчатых раковин много впелось, / К кольцам кос твоих страстно припав ...» [Там же: 106].

Кстати, венки из цветов и трав весьма характерны и для фольклорной [Зеленин: 185], и для литературной русалки: «Перевив косы-кудри венками / Из купавниц — красавиц речных, / Мы толпою идем берегами, / Топчем зелень ковров луговых» [Коринфский: 61]; «И плетем венки из лилий в серебристо-синей пыли. / Мы, невесты лунной ночи, рады шелестам лесным» [Буддеев: 85]; «В одежде прозрачной из лилий и трав, / С венками из желтых и синих купав, / Сплетались, сходились и белым плечом / К плечу прижимались, играя лучом...» [Гончаренко: 113]; «В белых лилиях сверкают / Капельки росы. / И алмазы заплетают / В сеть моей косы» [Усов: 168]. В раннем стихотворении Гумилева этот венок превращается в ожерелье: «На русалке горит ожерелье / И рубины греховно-красны, / Это странно-печальные сны / Мирowego, больного похмелья» [Гумилев: 76]¹¹. В единственном известном нам тексте венок водружается не на русалку, а на ее жертву (о чем подробнее впереди): «И надев на главу его красный венок / Из кораллов, окрашенных кровью, / Говорим мы ему на прощанье: дружок, / Спи, обманутый злою любовью» [Виноградский: 22]¹².

В фольклоре цвету глаз русалок внимания почти не уделяется — лишь единожды сообщается, что голубые глаза встречаются весьма редко [Зеленин: 179]. Напротив, в поэзии, в соответствии с устоявшимся каноном словесного портрета, глаза русалок упоминаются многократно — и почти всегда они зеленого цвета¹³: «В глазах сияют изумруды, / А в золотистых волосах / Ил из покинутой запруды / Синеет в солнечных лучах» [Львов: 16]; «У ней русалочьи глаза / В них изумруд и бирюза» [Афанасьев: 120]; «А пьяные вечно стрекозы, / Жуки и лесные фиалки / Заботливо смотрят сквозь слезы / В зеленые очи русалки» [Эдиет: 24]; «И коварным огнем зеленеющих глаз / Он <образ> поэта манит и ласкает, / И чарует его, и

¹⁰ По поводу этого и смежных стихотворений Гофмана см. любопытную работу: [Черепанова].

¹¹ Из пестрого набора русалочьих символик и взаимных проекций у Гумилева и Ахматовой назовем: «Вспоминая Ахматову, как поэтессу, Гумилев говорил, что она писала стихи про русалок и что-то полудетское под Бальмонта» [Гильдебрандт-Арбенина: 129–130].

¹² Ср., впрочем, сходное обещание: «Они им кудри убирают / Жемчужной нитью вокруг чела, / Целуют пламенно в уста, / В лазурных ложах их качают» [Шатковский: 38].

¹³ Ср., кстати, обратный случай: описывая З. Н. Гиппиус, П. П. Перцов говорит: «Высокая стройная блондинка с длинными золотистыми волосами и изумрудными глазами русалки» [Перцов: 89].

приводит в экстаз... / И поэт от любви замирает» [Струве: 20]; «И томно бирюзовые горят глаза, / И звонко рассыпаются в туманах голоса» [Борис: 9]¹⁴; «Но нежный изумруд был весь ее покров, / И нежен цвет очей зеленых» [Бальмонт: I, 148]; «И пред людьми русалка виновата — / Зеленоглазая в морской траве!» [Мандельштам: I, 287]; «В глазах у нее, ускользя, играет волна, / В зеленых глазах у нее глубина — холодна» [Бальмонт: II, 265]. Исключительно редко глаза бывают другого цвета — черные («Хочу услышать смех печальный / Русалки бледной, черноокой» [Полак: 63]; «И шатаюсь, как сонный, весь день он стонал — / Все мерещилась дева ночей, / Где он ни был, везде его сопровождал / Сладострастный блеск черных очей» [Хоминский: 90]), разных оттенков синего («У нее глаза такие / Голубые, как мои» [Одоевцева: 13]; «А девушка просила, умоляла, / она глядела синими глазами, / где смешивались страх и стыд» [Сельвинский: 167]; «Станом гибкая да смелая... / Темно-синие глаза... / Грудь открыта, ручка белая, / И до пояса коса!» [Кошкарров: 22]) или вообще без прямых цветовых характеристик: «Русалка, месяца лучами — / Невеста в день венца, / Молчанья полными глазами, / Краснея, смотрит на певца. / Глаза ночей. Они зовут и улетают / Туда, в отчизну лебедей, / И одуванчиком сияют / В кругах измененных бровей, / И нежно, нежно умоляют» [Хлебников: III, 207]¹⁵.

Как правило, русалки обходятся вовсе без одежды. В фольклорных источниках подчеркивается белизна или бледность их тел, вплоть до прозрачности; иногда (в редких случаях) они одеты в белые развевающиеся сорочки; исключительно редко — в лохмотья [Зеленин: 163, 185]. И нагота, и белые одежды одинаково часто встречаются и в поэзии: «И стебли лилий с косой сплетая, / Сама, как стебель, она бледна. / В тумане ночи, как призрак тая, / Она приносит изломы дня» [Нечаева: 18]; «Так при свете холодной луны / Собираются в полночь русалки. / В белоснежных одеждах они, / Так прекрасны, печальны и жалки» [Мономахова: 38]; «В полусвете — в полумраке / Призрачно бела — / Звездоокая русалка / В заводи всплыла» [Лучанский 1911: 39]; «И так была красива русалка в наготе, / Что он поверил сказке, поверил он мечте, / Поверил он больному созданию души. / “Опомнися”, — напрасно шептали камыши» [Кальян: 45]; «И чудится — толпа русалок, / Простоволосых и нагих, / Выходит на берег отлогий / Из-под навеса ив густых» [Белоусов: 253]; «Выйди, белая русалка, / К лодке,

¹⁴ В каталогах РНБ и РГБ этот сборник атрибутирован Борису Сергеевичу Ирину (Бурштыну, 1893–1964); других подтверждений этому у нас нет: собственно, мы вообще немного знаем о его досмоленской биографии. Кстати сказать, цитируемое стихотворение посвящено Марии Даниловне Либерсон, основательнице известного «Кружка одиноких».

¹⁵ См., кстати, весьма любопытные наблюдения над образом русалок у Хлебникова: [Lönnqvist].

дремлющей у вод!» [Клюев: 93]; «Когда на камнях волос чешет / Русалочий прозрачный пол» [Хлебников: III, 206]; «А тело белей, чем у девы земли / И, если б ты, юноша, знал, / Как страстны и жгучи лобзанья мои, / Ты тотчас меня бы обнял!» [Аэль: 4]; «Посмотри как призывно красив / Тонких ног белоснежный извив, / Как трепещут и млеют уста, / Как улыбка светла и чиста» [Полак: 64]; «И к русалке стремится он, хочет сорвать / Он прозрачную ткань покрывала» [Струве: 20]; «И просыпаются, и улыбаются / Над влагой пенною русалки белые, / В зеленом сумраке светло купаются / Печально странные — коварно смелые» [Полак: 62]. В единственном известном нам отличающемся случае их одежды охарактеризованы как «чадры-пелены» [Барский, Лучанский: 60], при этом цвет их не уточняется.

В фольклорных источниках связь русалок с другими мифологическими существами описана не слишком подробно. Безусловно, они ассоциированы с лешими, причем в некоторых мифах русалка — жена лешего, лешачиха. Естественно, они непосредственно связаны с водяными — иногда состоят с ними в родственных отношениях, иногда в подчиненных [Зеленин: 145, 150, 169]. В литературе же, напротив, их симбиоз с разного рода мелкими демонами представлен весьма широко. Связано это, вероятно, с многократно фиксируемым в модернизме стремлением сконфигурировать полноценную неомифологическую картину мира. Виднее всего это в классическом романе Кондратьева «На берегах Ярыни», структуре которого посвящена специальная монография [Топоров], но отдельные менее ажурные конструкции такого рода есть и у других авторов. Один из самых впечатляющих (и густонаселенных) примеров — описание шабаша нечистой силы у Георгия Гарнич: «Духи туч сошлись на раду, / Космы разметав волос... / Оловянной мутью взгляда / Смотрит месяц, бел и кос... / Из реки, корявым ногтем / Манит звезды водяной, / Волн излом чернеет дегтем / Чешуится под луной... / Из болота, тупоморды, / Черти кажут мох рогов, / Тихостройные аккорды / Шлют русалки с берегов...» [Гарнич: 43]. Далее подробно описывается фантасмагорическая картина коллективного веселья, в которой солирует оживающий мертвец: «Кудри липкие от гною / Труп когтями причесал, / Шляпой бархатной большою / Набок череп увенчал, / Тлена прах смочив слезами / Шаг направил в темный лес — / Закивал ему рогами / На болоте юркий бес; / Ведьма ласку предложила / Хлопнув по плечу метлой, / А русалка поманила / Грудью круто-налитой» [Там же: 45–46].

Сопоставимое многоголосье — в темной «Русалке» Хлебникова, известной также под заглавием «Поэт» («Как осень изменяет сад...»), где помимо множества людей, не всегда различаемых между собой, действуют «леший сонный», черти («Плясали черти очарованно / Как призрак с

призраком прикованные»), ведьма, «человек-верблюд» и мн. др. [Хлебников: III, 196–209]. Похоже у Заболоцкого: «Толстозадые русалки / Улетают прямо в небо, / Руки крепкие, как палки, / Груды круглые, как репа. / Ведьма, сев на треугольник, / Превращается в дымок. / С лешачихами покойник / Стройно пляшет кекуок» [Заболоцкий: 155–156]. У Гиппиус русалки помещены в ряд других мелких демонов, населяющих мир: «Мы, озерные, речные, лесные, / Долинные, пустынные, / Подземные и наземные, / Великие и малые, / Мохнатые и голые, / Все друг дружке о себе знать дадим!» [Гиппиус: 483]. Коллективное времяпрепровождение нечисти (где русалки не названы, но, судя по перечислению локусов, подразумеваются) описано у А. В. Андропова: «Они скрывались в чащу леса / И выбегали из кустов; / Их жизнь, как сказочная пьеса / Казалась праздником духов. / Здесь камыши они манили / Своей таинственной игрой, / Там воды сонные дразнили / У берегов большой толпой» [Андронов: 34–35]. Доверчивость героя стихотворения Виктора Кальяна, погибшего от руки русалки, характеризуется через широту его мифологических воззрений: «Он верил и в русалок, и в леших, водяных, / В маляток-гномов верил, в прекрасных фей лесных. / Хотел бы их увидеть и с ними говорить, / О сказочной их жизни хотел бы он спросить» [Кальян: 44].

В более традиционный ряд помещает русалок Варвара Статеева: «Мохнатый леший знает: когда погаснет день, / Начнет по соснам ползать изменчивая тень. // Он сядет в можжевельник, дыханье затаив; / Скривится рот багровый, бессильно похотлив. // А в сумрачном сиянии, под желтою луной / Зелеными струями заплачет водяной. // Взметнет покровы тины и муть стоячих вод; // Тоскующих русалок он кликнет в хоровод» [Статеева: 78–79]. Сходный набор — у С. Н. Кошкарлова, посвятившего отдельную поэму соперничеству нечисти; среди главных действующих лиц — водяной («Глядь, а сквозь кусты прибрежные / Смотрит Дедко-Водяник! / Белый... белый... смотрит рыбою... / Безобразен, страшен, груб... / Прыгнул вдруг — и в заводь глыбою / Повалился, словно дуб!» [Кошкарлов: 22–23]) и леший («Безобразное, корявое / Все лицо у старика... / Толстый нос, глаза лукавые, / И громадные рога! / Шеи нет, спина горбатая, / На хребте торчат сучки, / Тело бурое, косматое / Руки цепки, как крючки» [Там же: 24]). Сюжет поэмы состоит в том, что водяной и леший объединяются, чтобы при помощи русалок заманить в озеро мимоезжего молодца, который, в свою очередь, оказывается одной породы с заговорщиками: «Прыгнул дед — и встал как вкопанный, — / Смотрит... молодец исчез! / А взамен его весь встрепанный — / Пересмешник Хитрый Бес! / Семенит

кривыми ножками, / Безобразный мерзкий вид! / Водяного колет рожками, / Весь от радости дрожит!» [Кошкар: 28–29].

Леший (в отличие от фольклора) довольно редко сопровождает русалку в стихах; ср., впрочем: «Леший слушает смеясь, / Как она поет резвясь» [Гущик: 25]. Напротив, водяной — постоянный ее спутник: «А в омуте глубоком / Сверкнет огромным оком Ревнивый водяной...» [Сологуб: II.1, 263]; «Влюбленный водяной из-под коряг не сводит / С печальной девушки пылающих очей» [Радимов: 73]; «Станем жемчуг по дну собирать, / Водяного ласкать воеводу, / Целовать старика, миловать» [Коринфский: 63]. В редких случаях (и явно под влиянием литературных источников) водяной сливается с морским царем: «Вдали, лаская волны / Костлявою рукой, / Прислушивался к песне / Сам дедушка морской» [Жуковский: 8]. Редкому свидетелю удалось запечатлеть кульминационный момент: «Пляшет все морское царство, / Небывалый праздник им: / Их красавица-русалка / Повенчалась с водяным» [Лукашин: 53].

Значительно реже пару русалке составляют иные мифологические существа. У И. Евсеева-Сидорова русалки пляшут с фавнами: «Серебрятся воды, / А у скал отлогих / Бродят хороводы / Фавнов круторогих... // Из-за темных балок / С песнями подкралась / К ним толпа русалок, — / Поиграть собралась» [Евсеев-Сидоров: 24]. Нетипичные спутники приданы русалкам в пьесе А. Небельсона: эльфы, гномы и существо по имени «Жорж-Светлячок» [Небельсон]. Загадочен собеседник русалки у Мандельштама: «И в лабиринте влажного распева / Такая душная стрекочет мгла, / Как будто в гости водяная дева / К часовщику подземному пришла» [Мандельштам: I, 149]¹⁶. В книге кишиневского поэта, скрывшегося за псевдонимом «Аполлон Стэла», в компании с русалками оказывается Вечный Жид: «О Агасфер, мы все тебя / Давно уж ждем! — Пойдем сюда! / И нимфы резвою толпой / Благоухающей тропой / Идут, и пляшут и поют, / И грешника с собой ведут» [Стэла: 16].

У этого же автора есть исключительно редкий для литературы, но классический для народных представлений мотив. В отличие от литературной русалки, обычно живущей в водной стихии, ее фольклорный прототип имеет гораздо более широкий ареал обитания: русалок встречают на кладбищах, в полях, в лесах и т. д.; в последнем случае обычное их времяпрепровождение

¹⁶ В. Я. Мордерер, к которой мы обратились за консультацией по поводу этого героя, предположила, что соседство стрекота и часовщика отсылает читателя к «Стальной цикаде» И. Ф. Анненского и, следовательно, речь здесь идет о Cicadidae. Энтомологически это небезупречно (под землей живут личинки, а стрекочут взрослые особи), но с филологической точки зрения представляется весьма убедительным.

дение — раскачиваться на ветвях деревьев [Зеленин: 146, 159, 167]. Один из типичных зачинов их диалога со случайным путником — приглашение присоединиться к этому занятию: «Человек, человек, ходи колыхаться» [Зеленин: 171] (отметим в скобках, что пушкинская «русалка на ветвях» представляет собой прямое следование фольклорному канону). В поэзии начала века, напротив, случаи выхода русалок за пределы озерно-речных локусов единичны: «Проснулись нимфы на ветвях / С улыбкой чудной на устах, / И руки к небу простерли, / В благоговеньи замерли» [Стэла: 15]; «Белее пены озера встает одна / Русалка молчаливая с ласкающего дна. / Вдали от смеха шумного в больных мечтах, / Сидит она у берега на ивовых ветвях» [Борис: 10]; «По саду бегают русалка, / И листья падают с осин» [Клычков: I, 250]. У Хлебникова русалок можно заметить в саду: «Между вишен и черешен / Наш мелькает образ грешен. / Иногда глаза проколет / Нам рыбачья острога, / А ручей несет и холит, / И несет сквозь берега» [Хлебников: IV, 273]¹⁷.

Сведения об обыденной жизни русалки довольно противоречивы, но очевидно, что литературный ее подвид практически не встречается при дневном свете (исключения единичны, напр.: «Плывет и песни напевает. / И солнце яркое играет / На персях и косе златой / Няяды этой молодой» [Марков: 104]¹⁸). Напротив, ее сугубо ночная природа подчеркивается особенными отношениями, которые связывают ее с луной (реже — месяцем): «Я, царевна певучей реки, / Тихой ночью легла в тростники... / И призыва, и тайны полна, / Заглянула мне в сердце Луна» [Пожарова: 419]; «Мы солнца смертельно-горячего / не знаем, не видели; / но мы знаем его отражение, — / мы тихую знаем луну» [Гиппиус: 482]; «Простирает к луне белоснежные руки, / Смехом страсти безумно кричит, / И лицо ее млеет истомою муки, / И любви песнь страстнее звучит» [Хоминский: 87] (ср. характеристику песни русалки как «лунной» [Семилуцкая: 55]); «На небе луна / Истомой полна, / Глядит и любит меня мною» [Серебряков: 57]; «Боязливо, чуть ступая, / Из холодной глубины / Вышла дева молодая / При мерцании луны» [Певзнер: 8]; «Было весело нам при двурогой луне, / При недвижной ночной тишине» [Черкасов: 86]; «Улыбаяся и плавно, / Месяц движется над ней, / И русалка шепчет: “Славно / Под сиянием лучей...”» [Чечуев: 380]; «Ясный месяц над бездною моря сиял, / Красотою меня он увлек, приласкал... / Он из бездны меня на скалу вызывал, / Мои бледные

¹⁷ Ср., впрочем: «Росистыми лугами, / Визжа и хохоча, мы бегали» [Кондратьев: 455].

¹⁸ Ср., кстати, прозаический этюд о русалке, мечтавшей увидеть солнце и погибшей, когда ее мечта сбылась [Янов].

плечи и грудь целовал» [Шебеков: 38–39]; «Подымаясь вверх, луна бледнела / И погибшей сказки было жалко ... / Песню ночи сладострастно пела / В камышах зеленая русалка» [Иванов Г.: 349]; «Живем мы, русалки, глубоко в реках / Играем и плещем волной, / Глядим мы как звезды горят в небесах, / Любуемся полной луной» [Виноградский: 19]; «Русалочка купалась / Вся облита луной, / И в лад тихонько пела / С катящейся волной» [Жуковский: 8]; «Но гневно багровая всходит Луна / Но час наступает ... С глубокого дна // Над пенистой зыбью взволнованных вод / Веселых русалок растет хоровод» [Полак: 135]; «Где омут чернел — / Там в объятиях сна / Русалка в траве водяной. / И лес зашумел, / И проснулась она, / Играть захотела с луной» [Хронусов: 19]; «Гляжу — и, сияя в извилистой мгле, / русалка плавает на сосновом стволе. / Ладони простерла и ловит луну: / качнется, качнется и канет ко дну» [Набоков 2002: 116]; «А вслед ей пьяная русалка / Росою плещет на луну. / И я, как страстная фиалка, / Хочу любить, любить весну» [Есенин: IV, 50]¹⁹; «До тебя я была холодна и бледна. / Я с глубокого, тихого, темного дна. / Нет, помедли. Сейчас загорится для нас / Молодая Луна. Вот, ты видишь? Зажглась!» [Бальмонт: I, 402–403].

У Павла Васильева, раннего самарского футуриста (не путать с советским поэтом!), есть обратное сопоставление: «Я не выношу усмешки луны, / Этой небесной русалки. / Сколько душ загубила она, / Эта холодная тварь» [Васильев: 1]. В стихотворении ученика киевской гимназии вид луны вызывает в памяти лирического героя русалочий сюжет (причем довольно экзотический: о встрече русалки и короля): «Когда над тихою равниной / Я вижу белый серп луны, / Когда над водною глубиной / Я слышу слабый всплеск волны, / Тогда — я знаю — как мечтанье / Русалка на берег плавает. / Я слышу сердца трепетанье, / И душу что-то мне гнетет» [Клейнер: 6].

Насколько русалки чувствительны к сменам дня и ночи, настолько разнится их поведение в разные времена года. В фольклоре вопросам их зимовки уделяется значительное внимание, хотя единого мнения по этому поводу нет: известно, что озьявшие русалки приходят в дома, бани или овины или уходят в подземное царство [Зеленин: 168, 170]. В литературе упоминания об их зимнем времяпрепровождении весьма редки. Так, экземпляр, описанный Тихоном Львовым, впадает в спячку («Едва же с севера повеет / Мороза злобная струя, / Как бы душа оцепенеет / В застывшей красоте

¹⁹ Ср. исключительно редкий мотив пьяной русалки, которая потом встретится только у Пастернака: «Как лешие, земля, вода и воля / Сквозь суюлоку вешалок и шуб / За голою русалкой алкоголя / Врываются, ища губами губ» [Пастернак: II, 10].

ея» [Львов: 16]), от которой пробуждается только весной: «Вся влажная ... И тело разминая, / От зимней спячки пробудясь, / Русалка вылезла нагая, / В кустах прибрежных притаюсь» [Там же: 15]. В сопоставимом анабиозе пребывает и русалка у И. Рукавишников: «А русалка подо льдом / Коротала зиму долгую / Жаркой думой об одном» [Рукавишников: 55]. В стихотворении участника гимназического журнала, подписавшегося «Коко Кочергин», на дне реки зимует целая стайка русалок: «Нам холодно на дне речном: / Объято все здесь зимним сном. / А наверху — там пенье, пляски, / А наверху — веснянки ласки» [Кочергин: 33].

И фольклорные, и литературные источники довольно подробно и весьма сходно рисуют подводные обиталища русалок. Как правило, это дворец, обставленный с гипертрофированной роскошью; в фольклоре он обычно хрустальный [Зеленин: 164, 189]; в литературе — золотой, алмазный или без уточнения строительного материала: «Мы все время проводим теперь во дворце, / Там под заводью темной в конце. / Стало грустно и дедушка начал ворчать, / И на всем увяданья печать» [Черкасов: 86]; «Русалка на реке ночную песнь заводит / О золотых дворцах подводных королей. / У мельничных колес шумит и колобродит / Утопленниц толпа и призрачных теней» [Радимов: 73]; «Под водой, во дворце, там свои чудеса; / У меня лихих слуг — целый ряд; / Не прельщают меня уж вдали небеса / И земные цветы не манят» [Хоминский: 88]; «Поем мы о том, как на дне у царя / Чудный замок волшебный стоит, / И как розовым блеском златая заря / В его окнах хрустальных горит» [Виноградский: 21]; «Привольно в чертоге подводном моем, / Он блещет волшебной красой: / Отделаны стены его жемчугом, / Повсюду янтарь золотой» [Аэль: 4]; «Мой терем из алмаза на золотых столбах, / В нем стены перламутра в восточных бирюзах, / Сапфировый гигантский столиственный цветок / Собою украшает хрустальный потолок, / Бьют в чаши из рубинов гремучие струи / И на полу узорном сверкают янтари. / Из раковин открытых катятся жемчуга / Так щедро, что в их зерна уйдет твоя нога» [Милорадович: 173–174].

Основное время русалки проводят на поверхности воды или на берегу, занимаясь по преимуществу танцами и пением [Зеленин: 191]. Аналогично и в литературе: «И русалка с томным взглядом, / Отдаваясь знойным чарам, / Золотым запястьем звякнув, / Замирает в вихре танца» [Богомолов: 16]; «Спит город в объятьях Морфея, / Уставши от мелких забот. / Одни мы, по воздуху рея, / Ведем у реки хоровод» [Порошин: 18]; «Мы тешимся игрою / И пляскою ночной / И плещемся водою / Веселою гурьбой. / И песен жгучих звуки / Разносятся вокруг ... / Поем мы страсти муки, / Собравшись в тесный круг ...» [Садовский: 29]; «Ближе, ближе — громче крики, / Вижу

девственные лики, / Вижу пляски, / Поле ряски» [Гушик: 26]; «И пляски безудержны их и звонкий смех, / То плещутся, то брызжутся средь ласковых утех» [Борис: 9]; «В воде любяся собой, / Поет русалка под луной. / Несутся грустно звуки / Томления и муки» [Сологуб: I, 14]; «В омутах русалки плещут, / Пляшут по ночам они, / И сквозь мглу их очи блещут, / Как болотные огни» [Сологуб: I, 424].

Звонкий смех — и даже хохот — весьма характерны для русалок народных преданий [Зеленин: 156–157] и в меньшей степени для поэзии; впрочем, ср.: «В темный омут русалочий хохот зовет, / И маячат из росной травы светялки» [Карпов: 987]; «Русалка с звонким хохотком, / Таким хрустально-чистым» [Бальмонт: II, 247]. Связано это, вероятно, с тем, что коммуникативные практики русалок в фольклоре весьма разнообразны и часто бессловесны: они заманивают движущимися огоньками, раскачивают рыбацьи лодки, путают сети etc. [Зеленин: 199, 202, 204]. Действия их практически всегда вредоносны, за редким, почти невольным исключением (в частности, там, где танцевали русалки, лучше растет хлеб). Поэтические русалки также нещедры на добрые дела — лишь в единственном случае они участвуют в рыбалке: «Рыбачьи лишь песни услышим на дне: / Мы в сети к ним гоним уж рыбок. / И весело плещут хвостами оне / При виде русалки улыбок» [Виноградский: 20]. Особняком стоит тяжеловесная политическая сатира Небельсона из Омска: в ней русалки тайно помогают рыбакам чистить их сети, а организатор забастовочного движения светячок насылает на них вражеских насекомых: «И с криком “всякий труд долой” / Они пустились все стрелой / К сетям, развешанным для сушки, / И так старались зверушки, / Что через час иль полтора / Прогрызлась не одна дыра» [Небельсон: 25].

Зато, в отличие от практически бессловесной фольклорной, литературная русалка почти всегда предпочитает прямой диалог, будучи, впрочем, довольно разборчива в собеседниках. Русалки в основном представляют опасность для молодых мужчин²⁰; причем почти никогда не охотятся за ними безадресно (ср., впрочем: «Но, видя проходящих парней, / Вечеровой порой, в тиши, / Еще нежней, еще коварней / Смеялась, зыбля камыши» [Брюсов: I, 503]): некоторые социальные и ролевые категории обладают для них повышенной виктимной привлекательностью:

²⁰ У женщин есть гарантированный способ защититься от русалки: «Русалка бросается на дивчину, спрашивает у ней: “попынь или петрушка?” Если та ответит “попынь”, русалка убежит; если же “петрушка”, — водяная красавица зашекочет до смерти земную и увлечет ее в реку» [Зеленин: 162]. Этот шиболет упоминает Блок в «Поэзии заговоров и заклинаний» [Блок 1962: 37–38].

Король, рыцарь или боярин. «Здравствуй, — дева повторяет, / Не узнали ты меня. / Рыцарь с жадностью взирает / На все прелести ея» [Кальчишин: 29]; сюжет заканчивается смертью рыцаря: «Ее стан полувоздушный / Своей мощною рукой / Обнял рыцарь сей послушный / И сокрылся под водой» [Там же: 31]; «Я видел, как король прекрасный / К русалке на берег спешил» [Клейнер: 6]; «Лишь выйдет Ундина на берег высокий, / Навстречу ей витязь придет черноокий» [Милич: 26]. Для этого варианта русалочьего сюжета типичная концовка — возвращение домой коня без всадника: «Только утро забрежжило, конь прибежал / И трясет головою сердито, / У боярского терема громко заржал / И колотит в ворота копытом» [Блок: IV, 84]; «Лишь конь одинокий копытами бьет, / И гривую машет, и весело ржет» [Фофанов: 258].

Рыбак. «Рыбак младой оставил сети; / Его чаруют перси эти, / А дева чудная плывет, / Поет, к себе его зовет» [Марков: 104]; «Когда рыбак закончил, русалку увидал; / Русалка вдруг запела, — он ей теперь внимал. / И голос мелодичный, как арфы звук летел. / Чаруя, завлекая, в его душе звенел» [Кальян: 45]; «Берегися рыбак, если молод, — / Не плыви к нам на песни, глупец» [Коринфский: 62]; «Рыбак любовью загорелся, / Он стал сильней грести веслом» [Шатковский: 37].

Следующие жертвы представлены единичными случаями: например, охотники («Пропоемте над рекою, / И, чаруя красотою, / Песней страстною, живую / Заманим к себе ловцов» [Головина: 9]) или экипаж корабля («Все кругом затанцовало, / Буря воет и поет; / Пароход наш с экипажем / Водяной на дно зовет» [Лукашин: 53]). Крайне редки случаи, когда встреча с русалкой не оказывается для смертного фатальной: так, например, в стихотворении Б. Богомолова русалка танцует под звуки свирели, на которой играет юный цыган — и заканчивается стихотворение идиллической картиной: «Тонким пальчиком щекочет / Персик щек ее румяный / И косматую царевну / Он целует и ласкает» [Богомолов: 17], а в импрессионистическом этюде Н. Е. Янкова русалка уговаривает лесничего построить ей домик у заводи: «Лесничий морщится — та улыбается, / И так русалочка к нему ласкается. / Тербит бороду, деля на полосы, / И гладит пальцами седые волосы...» [Янков: 2].

Главное оружие фольклорной русалки — щекотка. Лишь изредка, в единичных сюжетах она умерщвляет свою жертву другим способом — например, открутив ей голову и просто утащив на дно [Зеленин: 147–149]. Напротив, поэтическая русалка использует щекотку чрезвычайно редко — лишь в одном стихотворении Н. Минаева герой опасается: «Иль русалки, мелодичным пенъем / Затуманивая нам сознание, / Нас заманят в озеро глухое, /

Чтобы там зашекотать со смехом» [Минаев: 272]. Единственное разысканное стихотворение, написанное от лица жертвы, подвергшейся щекотке, принадлежит перу Бальмонта: «Я захлебнулся, чуть дышу, / Они меня щекочут, / Как лягушонок, я пляшу, / А им-то что, хохочут» [Бальмонт: II, 247]. Чуть чаще русалки по примеру вампиров выпивают кровь своих жертв: «А когда все уснуло, во мгле утопая, / И луна стала бледно сиять, / Ненасытная кровью русалка ночная / Задрожала от страсти опять» [Хоминский: 91]; «Мы напьемся дикой страсти в нашем царстве лунной власти / К телу мертвому приникнув влажной ласковостью губ» [Буддеев: 85]. В подавляющем же большинстве случаев они увлекают жертву на дно: «В забвеньи каком-то он кинулся к ней! / И вдруг его скрыла волна ...» [Аэль: 5]; «И челнок, врезаясь в тину, / Тонет в страшную пучину» [Гущик: 26]; «Рыбак весло свое бросает, / И быстро в волны он прыгнул, / В журчащей бездне утонул, — / И месяц струйки озаряет ...» [Шатковский: 38]; «В объятья русалки рыбак заключен. / Замолк под водою отчаянный стон» [Угрюмов: 3].

Отдельная группа сюжетов, практически отсутствующая в фольклоре, но широко распространенная в литературе, связана с причинением людьми вреда русалке. Иногда подразумевается неперсонифицированная опасность, исходящая от человеческого рода: «И русалки знают, / Как мы, люди, злы, — / Вдалеке блуждают, / Под защитой мглы. / Нечисть вся боится / Человечьих глаз, / И спешит укрыться, — / Сглазим мы как раз» [Сологуб: II, 2, 77]. Чаще речь идет о вольном или невольном пленении русалки с извлечением ее из природной стихии. В стихотворении В. Ратманова две русалки прячутся в воде, опасаясь подняться на поверхность, пока одна из них все-таки не решается — и в этот момент ее хватает притаившийся рыцарь: «А потом звонкий крик вдруг раздался, как стон, по реке: / Как в клещах белый стан был у витязя крепко в руке. / И вдоль берега пыль поклубилась потом от копыт, / Да песок глубоко у ветлы был следами изрыт» [Ратманов: 20]. Герой стихотворения Павла Плохова похищает русалку (нериду) в момент любовного свидания: «Я взглянул и мягко дрогнул сумрак ночи голубой. / “Мой желанный! мой любимый! как отрадно мне с тобой” / “Мой желанный! мой любимый!” нет постой меня ласкать. / И за сеть волос лучистых я рукою быстрой хвать. / Полудева! Полурыба! Не из важных духов я! / Не огнем желаний тщетных зажжена душа моя. / Если любишь, будь со мною, ласку дерзкую возьми, / И, узнавши власть поэта, издевайся над людьми. / И красавицу морскую я целую в лунной мгле, / Бросив чуждую стихию, тороплюсь к родной земле. / И упрямую добычу прочь от пенных брызг влеку, / Внемая шорох, свист и шелест вод, бегущих по песку» [Плохов: 121]. В поэме Хлебникова русалка случайно попадает в сети к рыбакам:

«Вышел к сетям — мать владычица! / Что-то в сетях тупо тычется. / Изловили ли сома, / Да таких здесь не видать! / Или спятил я с ума! / А глаза уж смотрят слабо. / Вышел парень: / “Водяная бьется баба!” / И сюда со мной бегом, / Развязаться бы с грехом» [Хлебников: IV, 71]²¹.

Нечасто, но регулярно встречается и сюжет с добровольным изгнанием русалки. Самый масштабный пример такого рода — пьеса Гиппиус «Святая кровь», сюжет которой состоит в желании Русалочки стать человеком, чтобы обрести бессмертную душу — почти в полном соответствии со сказкой Андерсена. При этом русалка, извергнутая из привычной стихии, заведомо обречена — как минимум на меланхолию: «Неумолимый гений / Русалку перенес / Из царства снов и теней / В мир суеты и слез. / Но в безответных взорах / Все тот же тихий лес, / Весенней ночи шорох, / Румяный край небес» [Садовской: 472]²².

Для мифологии русского модернизма чрезвычайно важен сюжет о смерти всего волшебного: не случайно Вяч. Иванов, характеризуя переживаемый обществом момент, припоминает предание о смерти великого Пана [Иванов 1909: 95]. В жестоком рациональном мире участь некогда бессмертных существ заведомо решена — отсюда возникает регулярно повторяющаяся тема бездомности, одряхления и смерти мелких демонов, своим исчезновением подчеркивающих полноту человеческой богооставленности: «Горе! Умерли русалки, / Удалились короли, / Я, беспомощный и жалкий, / Стал властителем земли» [Гумилев: I, 64]. Это определило одно из принципиальных решений русалочьей темы — начиная от хрестоматийного «У пруда русалку кликаю, / А русалка умерла» [Ахматова: I, 56] — до грозного пророчества Юрия Верховского, отправленного из Петрограда в Баку в 1923 г.²³:

Когда-то юною и ласковой наядой
Русалка невяская, поднявшись над волной,

²¹ В свое время среди бумаг Хлебникова обнаружили открытку с воспроизведением картины Беклина «Рыбалка двух леших» [Хлебников: IV, 355], где изображены два несколько озадаченных демона с необычным уловом, что могло послужить источником сюжета.

²² По мотивам предъявленных выше соотвествий трудно не удивиться тому, что подавляющее большинство мотивов, обстоятельств и поворотов сюжета, которые при поверхностном знакомстве с литературой кажутся изобретением и достоянием писателей «первого ряда», находят себе прямые и независимые параллели в текстах безвестных сочинителей. Впрочем, это представляется темой отдельной рефлексии, далеко выходящей за рамки нашей скромной заметки.

²³ Отправляя «Невскую русалку» Вяч. Иванову, Верховский присовокуплял: «Кажется, в свое время я не переслал тебе этих стихов, дорогой Вячеслав. Они тебе посвящаются, потому что когда-то, давно, давно, когда я изобразил невяскую русалку в духе не то Беклина, не то Маковского, ты заговорил о ней совсем иначе, а после я слишком много раз чувствовал Неву совсем по-другому — да, верно, и раньше отчасти» (Римский архив Иванова).

Мой ранний робкий пыл нежданной наградой
Пленила, так мила под майскою луной.

Года прошли — и вот, полуночью осенней,
В туманном мареве, в бессильном полусне,
В болезненной игре зеленоватых теней
Русалок хмурый сонм явился ясно мне.

О, напряженные, страдальческие лица!
Вон клочок полуседой к худой груди прилип.
И рвется эта грудь в какой-то звук излиться,
И ищут руки струн. Но слышен только хрип.

И ныне страшно мне: вот только лед застынет
Корою тонкою под первым снегом, вдруг —
Вдруг черная вода прорвется, и нахлынет
И трупы поплывут утопленниц-старух [Верховский: 517].

Литература

- Аверченко: *Аверченко А.* Собр. соч.: В 13 т. М., 2012. Т. 4.
- Аврамов: *Аврамов Е.* Море и берег. Стихотворения и рассказы. СПб., 1913.
- Андронов: *Андронов А.* Каприз женщины. Стихотворения. М., 1916.
- Афанасьев: *Афанасьев А.* Стихотворения. СПб., 1914.
- Ахматова: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1998–2005.
- Аэль: *Аэль <Лазарев-Грузинский А.>*. Стихотворения. М., 1909.
- Бальмонт: *Бальмонт К.* Собр. соч.: В 7 т. М., 2010.
- Барский, Лучанский: *Барский Л., Лучанский П.* Завязь. СПб., 1908.
- Белоусов: *Белоусов И.* «Давно на западе последний...» // Круговая чаша. Русская поэзия «серебряного века». Конец XIX – первая треть XX вв. Антология / Сост. В. Кудрявцев. Т. 1. Рудня-Смоленск, 2005.
- Блок: *Блок А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997–...
- Блок 1962: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5.
- Богомолов: *Богомолов Б.* Стихи. Пб., 1913.
- Борис: *Борис Б.* Стихи. Пг., 1916.
- Брюсов: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973–1975.
- Будищев: *Будищев А.* <Подборка стихотворений> // Поэты 1880–1890-х годов. Л., 1972.
- Булдеев: *Булдеев А.* Потерянный Эдем. Стихи. М., 1910.

- Булкина 2006: Булкина И. «Днепровские русалки» и «киевские богатыри». Статья 1 // *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia X: «Век нынешний и век минувший»: культурная рефлексия прошедшей эпохи: В 2 ч. Тарту, 2006. Ч. 1.*
- Булкина 2007: Булкина И. «Днепровские русалки» и «киевские богатыри». Статья 2 // Пушкинские чтения в Тарту 4: Пушкинская эпоха: Проблемы рефлексии и комментария: Материалы международной конференции. Тарту, 2007.
- Васильев: Васильев П. Футурэзы. Оливковая папка стихопроз. Кн. 10. Ростов-на-Дону, 1915.
- Верховский: Верховский Ю. Струны. Собр. соч. / Сост., подгот. текста, статья и коммент. В. Калмыковой. М., 2008.
- Виноградский: Виноградский Н. Стихотворения. Владивосток, 1915. Вып. 1.
- Гарнич: Гарнич Г. Слезные венцы. Пг., 1914.
- Гильдебрандт-Арбенина: Гильдебрандт-Арбенина О. Девочка, катящая серсо... Мемуарные записи. Дневники. М., 2007.
- Гиппиус: Гиппиус З. Собр. соч.: В 15 т. М., 2001. Т. 2.
- Голенищев-Кутузов: Голенищев-Кутузов А. Даль зовет. Из воспоминаний скитальца. СПб., 1907.
- Головина: Стихотворения Марии Феодоровны Головиной. Пг., 1915.
- Гончаренко: Гончаренко Ю. Вечерние огни. Стихи. СПб., 1907.
- Гофман: Гофман В. Книга вступлений. Лирика. 1902–1904. М., 1904.
- Гречанинов: Гречанинов В. Стихотворения. 1903–1912. М., 1912.
- Губин: Губин М. «Русалочка». Инсценировка сказки Андерсена в 4-х действ. М., 1922.
- Гумилев: Гумилев Н. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1998. Т. 1.
- Гуцик: Гуцик В. Сборник стихотворений. СПб., 1913.
- Евсеев-Сидоров: Евсеев-Сидоров И. Зарницы. Стихотворения / Предисл. Б. Богомолова. Пб., 1914.
- Есенин: Есенин С. Полн. собр. соч.: В 7 т. М., 1995–2005.
- Жуковский: Жуковский А. Молитвы любви и молитвы печали. Пг., 1915.
- Заболоцкий: Заболоцкий Н. Столбцы / Изд. подгот. Н. Заболоцкий, И. Лоцилов. М., 2016.
- Зеленин: Зеленин Д. Избранные труды. Очерки русской мифологии. Умершие неестественною смертью и русалки. М., 1995.
- Иванов 1909: Иванов Вяч. По звездам. СПб., 1909.
- Иванов 1911: Иванов Вяч. *Cor ardens*. Часть первая. М., 1911.
- Иванов Г.: Иванов Г. Стихотворения / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. А. Арьева. СПб., 2005.

- Кальчишин: *Кальчишин Д.* Стихотворения. Дубно, 1898.
- Кальян: Стихотворения Виктора Константиновича Кальян. М., 1914.
- Карпов: *Карпов П.* Звездочет // Нива. 1913. № 50.
- Клейнер: *Клейнер С.*, уч. VI кл. Русалка // Луч. Ученический журнал Киевской 4-й гимназии. 1917. № 2.
- Кондратьев: *Кондратьев А.* На берегах Ярыни / Сост. Е. Витковский, А. Степанов. М., 2018. Т. 1.
- Корнилов: *Корнилов Б.* Стихотворения и поэмы. Л., 1966.
- Кочергин: *Кочергин Коко.* Веснянки // Зори. Сборник, издаваемый учениками киевской 5-й гимназии. 1910. № 2.
- Кошкаров: *Кошкаров С.* В родном просторе. М., 1913.
- Клычков: *Клычков С.* Собр. соч.: В 2 т. М., 2000.
- Клюев: *Клюев Н.* Сердце единорога. Стихотворения и поэмы. СПб., 1999.
- Коринфский: *Коринфский А.* Тени жизни. Стихотворения. СПб., 1910.
- Лукашин: *Лукашин С.* Стихотворения. Издание 2-е, пересмотренное дополненное <sic>. Орехово-Зуево, 1918.
- Лучанский 1900: *Лучанский П.* Стихотворения. Сумы, 1900.
- Лучанский 1911: *Лучанский П.* Цветы души моей (немые песни). СПб., 1911.
- Львов: *Львов Т.* В часы досуга. М., 1914.
- Мандельштам: *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2009–2011.
- Марков: *Марков А.* Стихотворения и рисунки. Посмертное издание. СПб., 1895.
- Милич: *Милич Е.* Легенды, сказания и вымыслы. СПб., 1911.
- Милорадович: *Милорадович А.* Сказки, переводы и стихотворения. М., 1904.
- Минаев: *Минаев Н.* Нежнее неба / Подгот. А. Соболев. М., 2013.
- Мономахова: *Мономахова Н.* Мои песни. Петропавловск на Камчатке, 1915.
- Набоков 2002: *Набоков В.* Стихотворения / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. М. Маликовой. СПб., 2002.
- Набоков 2004: *Набоков В.* Собр. соч. американского периода. СПб., 2004. Т. 3.
- Небельсон: *Небельсон А.* Волшебный сон. Пьеса в одном действии с прологом. Омск, 1913.
- Нечаева: *Нечаева С.* Нежность. М., 1914.
- Одоевцева: *Одоевцева И.* Контрапункт. Стихи. Париж, 1951.
- Пастернак: *Пастернак Б.* Полн. собр. соч. с приложениями: В 11 т. М., 2003–2005.
- Певзнер: *Певзнер С.* Стихотворения. М., 1894.

- Перцов: *Перцов П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 гг. / Сост. и коммент. А. Лаврова. М., 2002.
- Плохов: *Плохов П.* Сквозь тьму (макет невышедшего сборника) // ГАРФ. Ф. 116. Оп. 2. Ед. хр. 3750.
- Пожарова: *Пожарова М.* В лунном царстве (песня русалки) // Родник. 1909. № 10.
- Полак: *Полак П.* Вечер. Книга стихов. М., 1911.
- Поплавский: *Поплавский Б.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 1: Стихотворения / Сост., вступит. ст., коммент. Е. Менегальдо. М., 2009.
- Порошин: *Порошин А.* Палевые зори. Стихи. Ташкент, 1911.
- Радимов: *Радимов П.* Полевые псалмы. Стихи, 1912 г. Казань, 1912.
- Ратманов: *Ратманов В.* Юные годы. Стихи и проза. 1892–1902. М., 1903.
- Рукавишников: *Рукавишников И.* Стихотворения. Книга третья. СПб., [1904].
- С. П.: *С. П.* (VII кл.). Русалка («Над самой рекой, при сияньи луны ...») // Мозаика. Периодический сборник, издаваемый учениками VIII класса Уфимской мужской (правительственной) гимназии. 1913. № 3.
- Садовский: *Садовский Т.* Стихотворения. Тобольск, 1916.
- Садовской: *Садовской Б.* Морозные узоры. Стихотворения и письма / Сост., послесл., коммент. Т. Анчуговой. М., 2010.
- Светлов: *Светлов М.* Стихотворения и поэмы. Л., 1966.
- Сельвинский: *Сельвинский И.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1971. Т. 1.
- Семилуцкая: *Семилуцкая <Горчаковская> А.* Смена волн. Стихи 1909–1912 г. <СПб., 1912>. Т. 1.
- Семенов: *Семенов В.* <Цикл стихотворений> // Голдин В. Поэзия конца XIX – начала XX столетий в периодических изданиях Урала. Книга вторая. Екатеринбург, 2006.
- Серебряков: *Серебряков В.* Стихотворения. 1887–1895. СПб., 1895.
- Сологуб: *Сологуб Ф.* Полн. собр. стихотв. и поэм: В 3 т. / Изд. подгот. М. Павлова и Т. Мисникевич. СПб., 2012–...
- Статеева: *Статеева В.* У лесных озер // Иркутские вечера. Стихи. Альманах первый. Иркутск, 1916.
- Стибор-Ляховский: *Стибор-Ляховский Н.* Поэмы. Книга первая. Издание первое <sic!>. Симбирск, 1914.
- Струве: *Струве А.* Пластические этюды. Стихотворения для «Танцев под слово». М., 1913.
- Стэлл: *Стэлл А.* Жизнь и мечты. Кишинев, 1900.
- Топоров: *Топоров В.* Неомифологизм в русской литературе начала XX века: Роман А. А. Кондратьева «На берегах Ярыни». <Trento, 1990.>

- Угрюмов: *Угрюмов А.* Русалка // Русская мысль. 1958. № 1239. 17 июля.
- Усов: *Усов Д.* «Мы сведены почти на нет...» / Сост., вступит. ст., подгот. текста, коммент. Т. Нешумовой. М., 2010. Т. 1.
- Фофанов: *Фофанов К.* Иллюзии. СПб., 1900.
- Хинчин: Стихотворения А. Хинчина. Калуга, 1910.
- Хлебников: *Хлебников В.* Собр. соч.: В 6 т. М., 2000–2006.
- Хоминский: *Хоминский А.* Возлюбленная псу. Полн. собр. соч. / Сост. и послесл. А. Соболева. М., 2013.
- Хронусов: *Хронусов Г.* Звуки молодости. Стихотворения. Саратов, 1906.
- Шатковский: Человек он был... Стихотворения, статьи и переписка Федора Михайловича Шатковского. М., 1913.
- Черепанова: *Черепанова Н.* «Остров русалок» В. В. Гофмана как лирический цикл // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2011. № 3.
- Черкасов: *Черкасов А.* Стихотворения. Екатеринбург, 1906. Т. 1.
- Чечуев: *Чечуев М.* Муза моряка. Стихотворения. СПб., 1898.
- Шебеков: *Шебеков П.* Сказки жизни. Стихи. Томск, 1910.
- Эдиет: *Эдиет П.* Полуночные ветры. Первая книга стихов. Пб., 1913.
- Янков: *Янков Н.* Лесная девушка // Свободный журнал. 1917. № 1.
- Янов: *Янов Л.-Э.* О русалке, увидевшей солнце. Греза-поэма // Утро жизни. 1908. № 10.
- Lönnqvist: *Lönnqvist, B.* К значению дня рождения у авангардных поэтов // Культура русского модернизма. М., 1993.

Я. П. ПОЛОНСКИЙ И ПОЭТЫ РУБЕЖА XIX И XX ВЕКОВ¹

ЛЕВ СОБОЛЕВ

В январском выпуске «Литературных приложений к “Ниве”» за 1894 г. Я. Полонский напечатал прозаическую пьесу «Чужие роли». Сюжет пьесы незамысловат: помещик Наваров и его жена Мальвина Карловна хотят выдать дочь за богатого молодого князя Шалова; князь приезжает с приятелем Андреем Петровичем Сидоровым, они меняются именами; дочь Люба влюбляется в г-на Сидорова (т. е. настоящего князя), а соседка-кузина, подруга Любы, Евгения Архарова — в настоящего Сидорова, который выдает себя за князя. В конце IV действия этой комедии все разъясняется к общему удовольствию. Но нас сейчас интересует Максим Сергеевич Плодомазов — сосед Наваровых, молодой человек 24-х лет. Вот авторская характеристика из списка действующих лиц: «Иногда мрачно задумывается и глядит исподлобья, иногда, напротив, мил и весел. Очень высокого мнения о себе как о поэте, вообще же фатоват, бесхарактерен, доверчив и непостоянен» [ЧР: 4]. Как говорит одна из барышень (Еня, Евгения), «пишет галиматью и верит в славу» [Там же: 18]. Вот его стихи:

Люди — жуки, те, что любят навоз,
Сколько над ними мы пролили слез!
Синие ангелы с неба глядят,
Их жесткокрылые знать не хотят.
Эти жуки — не жуки, а невежды,
Те, что лобзая зеленой надежды
Липкие складки, ползут ей вослед...
Плачь ты над ними, безумный поэт!

¹ Благодарю К. А. Кумпан, М. М. Павлову, А. Л. Соболеву и Т. Н. Эйдельман за помощь в работе над этой статьей.

Всё, что нам свято — пророческий свет.
 Радуга — вечного неба привет.
 Вечность — навеки сомкнутые вежды [ЧР: 42–43].

На скептические реплики собравшихся Плодомазов отвечает: «Это, действительно, символика, требующая особенного, напряженного внимания. Да, декаденты и не рассчитывают на то, чтоб все их поняли» [Там же: 43]. И читает еще одно стихотворение:

Пусть муза прячет свой красный позор!
 Здравого смысла плешивый бугор
 Лавры покроют наверное
 Сердце лукавое и легковерное.
 Видишь дупло: там слепая сова
 Учит, как надо любить, соловьиное
 Сердце клюет, ислеклававши мышинное,
 Желтых собак, наших тощих страстей
 Вой раздается в мгле серых степей.
 Там и певец наших сладких надежд.
 Нет у него прежних царских одежд...
 Благословляю святые заплаты,
 Старые раны, Цирцеи любовь,
 Губы вампира, засохшую кровь,
 Стоку стихов открываются шляузы
 Мельница мелет... Несчастный, не плачь!
 Будет мука, и на жертвенник музыки
 Ты положи вместо лавра — калач [Там же].

Один из слушателей иронически замечает, что Плодомазов и парижских декадентов заткнет за пояс, на что наш поэт замечает с обидой:

Французских декадентов переводят, подражают им, хвалят. А я мои стихи посылал в журналы, и никакого ответа. Одна только «Неделя» удостоила отвечать, что стихи Пл-ва не могут быть напечатаны. Вот вам и справедливость! [Там же: 44]

Вообще, эта комедия откликается на злобу дня: так, в словах Наварова: «Ведь пишут недаром теперешние умники, что гений — это безумие; что всё, что сделано на земле великого, сделано сумасшедшими» [Там же: 77], — легко заметить отклик на появление книги М. Нордау «Вырождение» (книжка вышла в конце 1893 г.), а размышление Сидорова, не пойти ли в огородники к девушке, в которую влюблен, — имеет характерную мотивировку: «начитался-де графа Льва Толстого и хочу в земле копать, землю рыть» [Там же: 55].

С. И. Уманец, знакомый Полонского (сын его московского приятеля, сам добрый знакомый и корреспондент поэта), прислал ему несколько своих переводов из книги М. Метерлинка «Теплицы». 13 июля 1893 г. Полонский отправил Уманцу «образчики» своей «новой поэзии». Два из них во многом совпадают со стихами Плодомазова о людях-жуках и музее; еще одно, под заглавием «Послание», процитирую:

Пестрая шкурка почтовых листов,
 Мыслей кавычки и точки,
 Чувств и страстей моих алые почки
 Да отразятся в зеркале зрачков
 Дальнего друга!.. Я стал декадентом,
 Желтой собакой с парнасским патентом!
 Львы и шакалы — Парижа сыны,
 Любят в пурпурных заплатах штаны;
 Эти штаны у ветошника взяты, —
 Ключья порфир превратились в заплаты,
 Напомяная засохшую кровь,
 Губы вампира — и фурий любовь!.. [Уманец: 153]

«Так легко написались эти полные глубочайшего смысла стихотворения, — заключает Полонский свои пародии, — что, вероятно, я сделаю успехи, и как декадента вы меня прославите и переведете стихи мои на французский, испанский и персидский язык!» [Там же: 153–154].

24 декабря 1893 г. поэт пишет Уманцу: «<...> мои упражнения в декадентских стихах мнегодились и, немного переработанные, перешли в мою комедию “Чужие роли”. Комедию эту в оттиске пришло к Вам в двадцатых числах января будущего 1894 года» [Там же: 160–161]. Далее Уманец сообщает, что Полонский «сам читал свою пьесу в одну из своих “пятниц” многочисленным друзьям и знакомым», а в примечании говорится, что комедия впервые была исполнена 5 ноября 1898 г. (после смерти поэта) в зале Павловой кружком любителей и имела успех» [Там же: 161]².

Переводы С. Уманца, опубликованные во «Всемирной иллюстрации» и «Живописном обозрении», не дают поводов для таких пародий. Как справедливо заметил А. В. Лавров, «<...> в большинстве этих переводов образный строй Метерлинка адаптировался до расхожей поэтической фразеоло-

² 16 февраля 1894 г. Полонский, посылая «Чужие роли» М. Г. Савиной, писал: «Сам я к Вам уже не приеду, постараюсь хоть руку протянуть Вам — и не пустую руку, а с последним плодом моей старческой, — усталой, но всё еще не совсем угмонившейся фантазии. — Будьте так милы, примите от меня сию комедию “Чужие роли”, писанную мной без всяких претензий блистать на сцене» [РГАЛИ. Ф. 853. Оп. 2. Ед. хр. 1018. Л. 4–4 об.].

гии, употребительной в России последней трети XIX века» [Лавров: 112]. А. В. Лавров цитирует стихотворение «Тоска» в переводе Уманца; это справедливо и для прочих переводов: «Жалобный моря прибой, / Шепот зеленой волны, / Плачущей пеной стальной, — / Дум безотрадных полны...» («Хандра» [ЖО: 302]). Таковы же переводы В. Н. Ладыженского³.

По-видимому, Полонский был знаком с оригинальными стихами Метерлинка и Малларме — еще до появления брюсовских переводов из Метерлинка, вызвавших известные пародии Вл. Соловьева, у него мы встречаем и «зеленую надежду», и «желтых собак, наших тощих страстей»⁴.

³ Приведу для примера один, напечатанный в журнале «Мир Божий» (1893. № 1):

Из Мориса Мэтерлинка

Ты знаешь, я, Творец, бессилен пред тобой, —
Ты видишь, я пою, исполнен умиленья,
Цветы печальные земли моей родной,
Неполной радости бегущие мгновенья...
И если скорбь и мрак царят в душе моей,
И если я борюсь с тоской моей глубокой,
Ты сумрак разгони лучом любви своей
В душе, уставшей жить и в мире одинокой.
Так вянет на земле земная красота,
Так подо льдом трава зимою умирает,
Но свой глагол скорей пошли в мои уста:
Животворящий — он всё в мире оживляет!

⁴ Вот подстрочный перевод стихотворения Метерлинка «Надоедливые (Утомленные) охоты», которое, в переводе Брюсова, вызвало пародию В. С. Соловьева:

Сегодня моя душа больна,
Моя душа больна отсутствиями,
В моей душе болят молчания,
И мои глаза освещают их тоской
Я смутно предчувствую/ ощущаю неподвижные охоты
Под синими хлыстами воспоминания,
И тайные псы желаний
Проходят вдоль утомленных/ докучливых/ надоедливых троп
Сквозь вялые/ тепловатые леса
Я вижу своры моих мечтаний
И по направлению к белым оленям лжи
Желтые стрелы сожалений.
Боже мой, мои желания обессилены/ запыхались,
Бессильные желания моих глаз
Затуманили слишком синие дыхания
Луны, которой переполнена моя душа
(перевод Т. Н. Эйдельман).

Вот подстрочный перевод стихотворения Метерлинка “Tentations” («Искушения»):

О сине-зеленые искушения
 Посреди умственных теней,
 С их растительным пламенем
 И их извержениями семян,
 Темными на темных стеблях.
 При свете луны зла,
 Разворачивая осеннее беспокойство
 Их роскошных предсказаний,
 Они печально покрыли
 Своими слизистыми объятьями
 И своими реализовавшимися лихорадками
 Луну их зеленого инея
 И их кощунственного роста,
 Приоткрыв свои тайные желания,
 Унылые, как сожаления
 Больных на снегу.

Во тьме их траура
 Я вижу, как перепутываются раны
 Синих мечей моего сластолюбия
 С красной плотью гордыни.

Господи, земные мечты
 Умрут ли когда-нибудь в моем сердце!
 Господь, пусть твоя слава
 Осветит дурную теплицу

И забвение, которое я тщетно ищу,
 Мертвые листья их лихорадок,
 Звезду между их губами
 И утробу греха!⁵

В «Книжках “Недели”» появилось стихотворение Полонского «Декадент»⁶; приведу несколько характерных строк:

— Неужель он сам не чувствует,
 Что от бреда недалек <... >

⁵ Перевод Т. Н. Эйдельман.

⁶ Сохранился автограф, датированный апрелем 1895 г. — тексты значительно различаются; в частности, в автографе речь идет от первого лица: «Я, певец неясной муки, / Сам неясен, как намек, / На болотный огонек, / Идеал смешав с пороком, / Я порой гляжу пророком, / Поражаю новизной» [РГАЛИ. Ф. 403. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 1–2].

Или мы с кончиной века
 Так изверились во всем,
 Что без веры в человека
 Всё нам стало нипочем! <...>
 Дайте новый нам обман!..
 Но такой, чтоб был неясен, —
 Декадента дайте! — Он
 И в безумии прекрасен,
 И для сердца неопасен,
 И загадочен, как сон [КН: 119–120].

В письме к редактору «Русской мысли» В. М. Лаврову (октябрь 1897) Полонский замечает: «<...> на меня глядят как на одного из последних могокан, потому что я не декадент и не символист в том *смысле слова*, в каком слово это прилагается к некоторым из числа новомодных поэтов нашего времени» [РМ: 137].

Что вызвало неприятие старого поэта? На первый взгляд, ответ очевиден: непривычная смелость новых стихотворцев. В автографе читаем:

Пускай сурово
 Молча смотрят на меня,
 И на все мои затеи
 Старой школы чародеи,
 Не поймут они, что я
 Вижу звуки, слышу краски,
 Чую запахи богинь,
 Муз и граций <...>
 [РГАЛИ. Ф. 403. Оп. 2. Ед. хр. 4. Л. 1].

И в издевательских рецензиях Вл. Соловьева на брусювских «Русских символистов» прежде всего подчеркнуто отсутствие смысла в московских сборниках.

Но ни Соловьева, ни Полонского нельзя упрекнуть в отсутствии читательской чуткости — достаточно вспомнить их реакцию на стихи Фета, поэтическую дерзость которого едва ли превзошли новые поэты⁷.

⁷ Один из множества примеров: отмечая «очень смелые обороты речи» в стихотворении Фета «Опавший лист дрожит от нашего движенья...», Полонский пишет: «Но эта смелость твоей Музы мне нравится. — Мне даже завидно, что твоя Муза смелее моей» (письмо от 20 января 1891 г. [АН 103: I, 881]). Но тому же Фету Полонский пишет (19–20 декабря 1890 г.): «<...> для меня высота поэтического искусства — это такая простота и ясность, чтобы каждая полуграмотная девчонка понимала их, — таковы лучшие стихотворения Пушкина и Лермонтова... и, добавлю, лучшие стихотворения Фета» [Там же: 861]. Любопытное соответствие находим в розановском некрологе Полонскому: упоминая поэму «Кузнечик»

Впрочем, «лирическая дерзость» Фета имела свои пределы: отзываясь в письме к Страхову (23 марта 1873 г.) на поэму К. К. Случевского «Три женщины», Фет признается, что «ничего не понял»: «Из Петербурга выгнали, а в Швейцарию прибежала сумасшедшая, у которой мать в большом платке. Ну видно, холодно ей, что ли. Это её дело. Но я-то чем могу помочь?» [ЛН 103: II, 271]. Напомню, что Случевского символисты ставили, как правило, выше Полонского и видели в нем «поэта противоречий» [Брюсов 1990: 122–124]⁸.

Может быть, дело в том, что младшие современники Полонского

Так изверились во всем,
Что без веры в человека
Всё [им] стало нипочем?

Скорее всего, так и есть, хотя и любимый Полонским Фет от «тьмы и тяжести бытия» уходил в «дрожащие напевы», видя лишь в искусстве спасение от темной стороны земной жизни⁹. В красоте искали спасения от грязи и низости молодые поэты, но Полонский в стихотворении «Декадент» чутко уловил недопустимую для него черту:

Потерявшие дорогу
Легковесные умы,
И добру, и злу, и Богу
Точно так же служим мы,
Как и дьяволу <...>¹⁰ [КН: 120].

Итак, прихотливая субъективность модернистов и их мироощущение (ведь декадентство получило свое название от французского «упадок») оказались глубоко чуждыми Полонскому, хотя тематически он, казалось бы,

музыкант», Розанов замечает: «<...> самый образованный человек забудется за ее несравненно красотой, и почти с тем же ощущением побежит по ее строкам нисколько не понимающий ее аллегории простолюдин, или почти простолюдин (случалось наблюдать): скульптурность и живопись вымысла, как равно неподражаемая прелесть стиха, увлечет и его» [Розанов: 284].

⁸ Характерно и определение Бальмонта (в статье «О русских поэтах», представляющей отрывки из оксфордских лекций): «Случевский, поэт-философ, с демонической душой» [Бальмонт: 347].

⁹ См. об этом статью Вл. Соловьева «Поэзия Я. П. Полонского» [Соловьев: 318–341].

¹⁰ Ср. у М. О. Меньшикова в некрологе Полонскому: «Он телом похож был на мощи, но до последнего вздоха жил великими очарованиями, был влюблен в природу, был весь полон божества и сострадания к людям. А молодежь уже успела во всем извратиться, во всем усомниться и сказать ей нечего, решительно нечего. А ведь сколько талантливых и искусных между ними!» [Меньшиков: 489].

предсказывал излюбленные темы нового искусства — назову его стихотворения «Двойник», «Сумасшедший», «Миазм».

П. Перцов вспоминает о том, как Полонский относился к тогдашним «предтечам символизма»:

Он явно не любил Мережковского, ни как поэта, ни лично, несмотря на постоянный энтузиазм Мережковского к его стихам. А З. Н. Гиппиус внушала ему прямо что-то вроде трепета, смешанного с брезгливостью. Он остался также чужд первым стихам Сологуба и Бальмонта (не говоря уже о Брюсове), которые он еще захватил. В Бальмонте он признавал, впрочем, внешний талант, но вся манера его была для него чуждой; а московские сборники «Русских символистов» (под редакцией Брюсова) вызывали в нем просто отвращение [Перцов: 113–114]¹¹.

16 октября 1893 в журнале «Всемирная иллюстрация» Д. С. Мережковский напечатал стихотворение «Не надо желаний...»:

Не надо желаний,	Привет вам, привет,
Не надо боязни,	Священные грезы
Не надо страстей!	Великих безумцев —
Один только нужен	О том, что когда-то
Восторг беспредельный,	И было, и будет,
Глубокий, бесстрастный,	О том, чего нет!
Как небо — в сияньи	Отец мой Небесный,
Вечерней зари.	Тебя я прославлю
Одно лишь прекрасно —	За то, что от сильных,
Что кажется людям	Разумных и гордых
Преступным, безумным	Ты все это скрыл, —
И страшным, как смерть!	Открыл только детям,
	Мечтателям жалким
	И слабым, как я! [ВИ: 285]

На следующий день (17 октября) Полонский отправил ему письмо:

Сейчас прочел Ваше удивительное стихотворение <...> «Не надо желаний». Какой я отсталый человек по сравнению с Вами, дорогой Дмитрий Сергеевич! <...>. Никак не могу отделаться от желаний — хоть убейте! <...>. Стих «не

¹¹ Любопытную иллюстрацию этого неприятия оставил Вс. Рождественский в книге «Страницы жизни»: «Старик букинист Николай Петрович, слушая наши беседы, неодобрительно покачивал лысой бугристой головой и повторял, чуть шепелявя: “А по мне сказать, всё это выдумки и игривость воображения. Яков Петрович Полонский, вот в этом самом кресле сидя, когда кто при нем начинал речь о “преодолении Пушкина” или о каких-нибудь новых явлениях в поэзии, изволил стучать палкой и кричать довольно громко-с: “Пушкин неповторим! И его нам вполне достаточно!”» [Рождественский: 144].

надо страстей» ближе всего подходит к моей старости, из чего я заключаю, что Вы уже состарились <...>. Бедные женщины! Во что они превратятся, если все — и они и молодые люди — будут бесстрастны и холодны, — придется им довольствоваться нашей похотью или развратом <...> Завидую Вам! Недалек от Вас Отец Небесный, и только он — отец декадентов — может дать людям тот бесстрастный и холодный, как вечерняя заря, восторг, от которого никому ни тепло, ни холодно. Если Вы так счастливы, что испытали на себе этот восторг или встречали на своем веку людей, дошедших до такого восторга, ради Бога, покажите мне: это такой феномен, перед которым я паду ниц и расплачусь (цит. по: [Мережковский: 886–887]).

При этом в сборнике Мережковского «Символы» (1892) нет текстов, которые могли бы пародироваться в стихах Плодомазова или в стихотворении «Декадент».

В статье о Полонском Мережковский настойчиво подчеркивает желание покойного поэта «схватить и отразить существующее, действительное, важное и насущное» [МИ: 2], но, словно вопреки воле поэта, в его нездешних глазах — «детских, светлых и холодных» — обитал «волшебный дух», «Дух глубокого, тихого и страшного Лесного Родника», «неведомый повелитель», навевающий поэту его волшебные сказки. «И смерть разбудила его» — он вернулся «к невозможному, несуществующему и более действительному, чем всё, что есть» [Там же: 2–3].

Брюсов (с некоторыми оговорками) ставил Полонского невысоко (например, по сравнению с Фетом):

Неровный талант был у Я. П. Полонского. Порой ему удавались чисто-лирические пьесы (напр., «Зари догорающей пламя...»), порой — реалистические картины жизни («Сбежавшая больная», «Однажды в ночь глубокую...» и др.), порой — тенденционные стихи (напр., «Микроб»), порой — целые поэмы из жизни природы («Кузнечик-Музыкант»). Но часто на такие же темы он писал растянуто, вяло, бесцветно (напр., поэма «Собаки»); попытка рисовать типы в стихах оказалась ему не под силу (поэма «Мими»). Из числа названных поэтов <А. Н. Майков, А. А. Фет, А. К. Толстой> Полонский ближе других подходил к движению 60-х годов; поэтому был более других ценим в те годы. Другие подвергались жестоким нападкам критики и сатирических листовок эпохи [Брюсов 1919: Л. 28–28 об.].

5 января 1896 г. он писал П. Перцову:

здесь, в моем новом обиталище <Брюсов лежал в больнице. — Л. С.>, нашел я первые номера «Звезды» за этот год и там несколько стихотворений Полонского. О, Аполлон Дальномечущий! Что это за стихи! Подобие им я знаю только одно: то несчастное стихотворение кн. Кутушева, которое Вы избрали

для своей Мол<одой> Поэзии. Вы писали мне, что Полонск<ий> «видимо разрушается». Где там! Жестоко говорить это о «заслуженном» литераторе, но он просто выжил из ума.

... дичь

Ты порешь. Кто ее не порет.

Это стихи г. Я. Полонского! Подумайте! (Сравните еще его стихи англичанке или американке в одном из перв. №№ Рус<ского> Обзор<ения>, которые могут соперничать с виршами Чаева, появляющимися в том же журнале) [Брюсов 1927: 61]¹².

В альманахе «Северные цветы на 1901 год» Брюсов напечатал свои «Истины», среди которых была и следующая (под номером VII):

<...> Внешние чувства красноречивы. Выражая их, находишь как бы подсказанные слова, говоришь хорошо и убедительно. Глубинные чувства — безмолвны; о них-то сказано: «мысль изреченная есть ложь». Внешние чувства — достояния внешней поэзии, изображающей чувствования и страсти так, как они *будто бы* происходят, как они и действительно переживаются, поскольку люди подчиняются указке, книжке, трафарету. Таковы драмы Шекспира, где всё упрощено и логично; такова у нас лирика А. Толстого, А. Майкова, Я. Полонского; такова вся французская поэзия до последних времен. Поэт, осмеливающийся заглянуть в глубь души, видит бездны и ужасы. У нас отваживались на это Тютчев, Достоевский, Фет... [Брюсов 1901: 195].

Характерен и короткий отзыв Брюсова на сборник «Родная поэзия. Сборник лучших стихотворений русских поэтов», составленный И. В. Скворцовым (СПб., 1905):

Пересматривая такие хрестоматии, всегда бываешь поражен одним фактом. У нас *умели* писать стихи, знали тайну стихотворного языка в XVIII в. и в начале XIX, — а потом разучились, утратили эту тайну. Даже второстепенные поэты пушкинского времени понимали, что такое стих, в чем его сила. А в 50-х, 60-х и 70-х годах ясное сознание этого таилось лишь в Фете и Тютчеве. Даже такие сильные художники, как Майков, Полонский и Некрасов, знали о «тайне» стиха лишь смутно, «по слухам». А Миллер, Розенгейм, Яхонтов, Михай-

¹² Брюсов читал стихотворение Полонского «Совет», напечатанное во втором номере журнала «Звезда» за 1895 г. (а не в 1896, как сказано в письме); стихотворение начинается строками: «Конечно, друг мой, дребедень / Ты порешь, — кто ее не порет?!» [Звезда: 26]. П. Перцов писал Брюсову (6 декабря 1895 г.): «Сегодня петербургская литература справляла “75-летний юбилей жизни” Полонского. Масса публики, в которой беспрестанно натывается на “знаменитостей” вроде Велички, Коринфского или Сигмы. Юбиляр, видимо, разрушается. Его сверстник, Майков, куда бодрее его» [ОР РГБ. Ф. 386. К. 98. Ед. хр. 5. Л. 20 об.].

Стихотворение «англичанке или американке» — «Восторженное недоумение» с подзаголовком «Посв. Американке, леди Пальмер» [РО: 90–92].

лов, Жадовская, Вейнберг, Плещеев, Пальмин, Фруг, даже Мей, даже Апухтин и особенно пришедший позже Надсон — не знали даже азбуки своего искусства! Только с деятельности Д. Мережковского и Н. Минского, а особенно с появления наших «декадентов» и «символистов» начинает воскресать забытое учение о стихе [Брюсов 1990: 217; впервые: Весы. 1906. № 10].

Для следующего выпуска («Северные цветы на 1902 год») Брюсов купил у Н. Н. Черногубова (исследователя жизни и творчества Фета и владельца его архива) среди прочих материалов стихотворение Полонского «На Воробьевском флигеле» («Полонский здесь не без привета...») [ЛН 98: II, 64]; стихотворение было напечатано в «Северных цветах» на 1902 год, и там же можно было прочесть статью А. Л. Волинского «Современная русская поэзия», где о нашем поэте говорилось:

Полонский тоже очень яркий, живой и сочный талант, но неровный и не столь тонкий, как талант Фета. Он откликался на всё, что происходило в русской жизни, не углубляя своей личной, всегда вдохновенной лирики, в которой была его настоящая сила. Среди своих товарищей по искусству Полонский являлся как бы не вполне оригинальным поэтом по своим мотивам, которые он ловил со всех сторон, не всегда доводя их в своей переработке до нужного совершенства. Иногда в нем чувствуется что-то резонерское, мелодраматическое и декламаторское, даже в лучших его стихотворениях, а особенно в более крупных его вещах. <...> В нем было что-то от Пушкина, от его простоты и доброты, от его детского смеха, но как бы в отяжеленном виде — без божественной пушкинской светлости и пушкинского ума [СЦ: 232–233].

К. Д. Бальмонт в 1897 г. был приглашен читать лекции о русской литературе в Оксфорде (читал по-французски). В «Северном вестнике» за 1897 г. печатались отчеты об этих лекциях; в августовском номере можно было прочесть отзыв Бальмонта о Полонском:

<...> он постоянно портит свои лучшие стихотворения какой-нибудь резкой, грубой чертой, он ухитрился даже написать несколько томов стихотворений, которые должны быть трогательно глубоки, а в действительности вызывают у образованных читателей смех, но в то же время он создал несколько произведений настолько самобытных, что они являются украшением русской поэзии <далее упоминается «Кузнечик-музыкант»> [СВ: 120].

Интересно, что Блок видел в ранних стихах Бальмонта «отголоски» и Фета, и Полонского [Блок: 547]¹³; Полонского Блок упомянул и в первой главе «Возмездия», и в «Матерьялах для поэмы». Текстуальные переключки между Полонским и Блоком отмечены во множестве разных по до-

¹³ Рецензия на: «К. Д. Бальмонт. Собрание стихов»; впервые: Вопросы жизни. 1905. № 3.

стоинству работ; быть может, самое важное их сходжение — суждение о роли разумного начала в творчестве. «Нельзя позволять логическому уму впутываться в тот бессознательный анализ, который сопровождает акт каждого творчества», — пишет Полонский Фету 18 февраля 1891 г. [ЛН 103: I, 892], — примеров противопоставления ума и творческой интуиции в статьях и письмах Полонского множество. «Фет был умным человеком и хорошим философом, а Полонский не отличался большим умом и философом никогда не был», — пишет Блок в статье «О лирике», доказывая «общее место» (по его собственному выражению), что истинный поэт может быть каким угодно («зол и добр, труслив и благороден») [Блок: 134].

Полонский не дожил до первых публикаций Блока. Возможно, если бы это произошло, запись «из старой тетради» поэта (так озаглавлена публикация 1917 г.) сократилась бы до двух последних слов: «<...> дай Бог дожить мне до такой минуты, когда новая лира, новый голос заставит меня сказать — Ныне отпускаеши» [НА: 196].

Литература

РГАЛИ. Ф. 403. Оп. 2. Ед. хр. 4.

РГАЛИ. Ф. 853. Оп. 2. Ед. хр. 1018.

ОР РГБ. Ф. 386. К. 40. Ед. хр. 5.

ОР РГБ. Ф. 386. К. 98. Ед. хр. 5.

Бальмонт: *Бальмонт К.* Собр. соч.: В 7 т. М., 2010. Т. 6.

Блок: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960–1962. Т. 5.

Брюсов 1901: *Брюсов В.* Истины // Северные цветы на 1901 год, собранные издательством «Скорпион». СПб., 1901.

Брюсов 1919: *Брюсов В.* Десять лекций по истории русской литературы. <1919>.

Брюсов 1927: *Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову (К истории раннего символизма).* М., 1927.

Брюсов 1990: *Брюсов В.* Среди стихов. 1894–1924. Манифесты, статьи, рецензии / Сост. Н. Богомоллов и Н. Котрелев; вступит. ст. и коммент. Н. Богомоллова. М., 1990.

ВИ: Всемирная иллюстрация. 1893. № 1291.

ЖО: Живописное обозрение. 1895. № 16.

Звезда: Звезда. 1895. № 2.

КН: Книжки «Недели». 1896. № 2.

Лавров: *Лавров А.* Символисты и другие: Статьи. Разыскания. Публикации. М., 2015.

ЛН 98: Литературное наследство. Т. 98: Валерий Брюсов и его корреспонденты. Кн. 1–2. М., 1991, 1994.

ЛН 103: Литературное наследство. Т. 103: А. А. Фет и его литературное окружение. Кн. 1–2. М., 2008, 2011.

Меньшиков: *Меньшиков М.* Критические очерки: В 2 т. СПб., 1902. Т. II.

Мережковский: *Мережковский Д.* Стихотворения и поэмы / Вступит. ст., сост., подгот. текста и примеч. К. Кумпан. СПб., 2000.

МИ: Мир искусства. 1899. № 1–2.

НА: Невский альманах. Вып. II. Из прошлого. Пг., 1917.

Перцов: *Перцов П.* Литературные воспоминания. 1890–1902 / Вступит. ст., сост., подгот. текста и коммент. А. Лаврова. М., 2002.

РМ: Русская мысль. 1902. № 10.

РО: Русское обозрение. 1895. № 1.

Рождественский: *Рождественский Вс.* Страницы жизни. Л., 1962.

Розанов: *Розанов В.* Литературные очерки. Сб. ст. СПб., 1899.

СВ: Северный вестник. 1897. № 8.

Соловьев: *Соловьев Вл.* Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / Сост., вступит. ст. и коммент. Н. Котрелева. М., 1990.

СЦ: Северные цветы на 1902 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». М., 1902.

Уманец: *Уманец С.* Памяти Я. П. Полонского // Исторический вестник. 1899. № 1.

ЧР: Чужие роли. Комедия-водевиль в 4-х действиях Я. П. Полонского // Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива». 1894. № 1. Стб. 3–90.

«НЕТРОНУТОЕ ТЕЛО» У Г. БАХМАНА, В. БРЮСОВА И А. БЛОКА: ЭВОЛЮЦИЯ ФОРМУЛЫ

АЛЕКСАНДР СОБОЛЕВ, МОНИКА СПИВАК

В драме А. А. Блока «Король на площади» (1906), почти в финале, главная героиня, Дочь Зодчего, «низким грудным голосом» (как указано в ремарках) обращается к окаменевшему правителю с пламенной речью:

Король! Грядущее в руках моих <...> Я не хочу убивать тебя. <...> Я могу больше, чем угасать свет. Если ты угаснешь, угаснет и вон та узкая полоса зари. Я возвращу тебе прежнюю силу и отдам тебе прежнюю власть [Блок 2014: 57].

Далее — здесь уже «голос становится ярче и тревожнее, как в последний раз вспыхнувший костер» — она выступает с весьма решительным предложением:

Вот — я отдам тебе мое **нетронутое тело**, Король! Бери его, чтобы от юности моей вспыхнула юность в твоём древнем разуме [Там же].

Король, как известно, предложением Дочери Зодчего не воспользовался, и все закончилось плохо: произошло крушение мира.

*

Впрочем, использовать несколько двусмысленное определение «нетронутый» Блок начал еще в 1902 г., задолго до того, как обратился к драме «Король на площади».

Например, в стихотворении «Брожу в стенах монастыря...», где «безрадостный и темный инок» вдруг обнаруживает, что:

Один и тот же снег — белей / **Нетронутой и вечной ризы** [Блок 1997: 108] (стихотворение 11 июня 1902 г.).

Или — в стихотворении «Безмолвный призрак в терему...», в котором описано, как преданный раб на протяжении всей жизни выполняет «один Завет»: «Завет служенья Непостижной». Здесь речь идет непосредственно о служении Ей — с заглавной буквы:

Безмолвный призрак в терему,
 Я — черный раб проклятой крови.
 Я соблюдаю полутьму
В Ее нетронутым алькове.
 Я стерегу Ее ключи
 И с Ней присутствую, незримый,
 Когда скрещаются мечи
 За красоту Недостижимой [Блок 1997: 128]
 (стихотворение 18 октября 1902 г.).

А в стихотворении «Жрец», написанном в том же 1902 г., появляется то самое «нетронутое тело», которое позже героиня драмы «Король на площади» предложит Королю.

В первой строфе к служителю культа по своей воле и с определенными и весьма откровенными намерениями («в огнях стыда») приходит гостья:

Там — в синевах — была звезда.
 Я шел на башню — ждать светила.
 И в синий мрак, в огнях стыда,
 На башню девушка входила.
 Внизу белели города
 И дол вздыхающего Нила.

Далее, на фоне ночных звезд и в ожидании восхода солнца на башне происходит некое совместное действие, которое характеризуется героем как страстное и в то же время как необыкновенно чистое, непорочное и целомудренное:

И ночь текла — влажней мечты,
 Вся убеленная от счастья.
 Мы жгли во славу чистоты,
 Во славу непорочной страсти
 Костры надзвездной красоты
 И целомудренные страсти.

Завершается вся эта драматическая история весьма загадочным образом:

И я, недвижно бледнолиц,
 Когда заря едва бледнела,

Сносил в покрывах багряниц

Ее нетронутое тело.

И древний Нил, слуга цариц,

Свершал таинственное дело [Блок 1999: 128]

(стихотворение 17 ноября 1902 г.).

Не вполне понятно, мертва девушка или просто недвижима, а также — в чем состоит таинственное дело древнего Нила (поглотить девушку, оплодотворить ее или свершить что-то иное). Важно, что ее тело после проведенной на башне страстной ночи с жрецом оказалось нетронутым.

Несомненно, напрашивается сравнение блоковского «Жреца» со стихотворением Владимира Соловьева «Нильская дельта» (1898), завершающимся следующим утверждением:

Не Изида трехвенечная

Ту весну им приведет,

А нетронутая, вечная

«**Дева Радужных Ворот**» [Соловьев 1974: 122].

У обоих поэтов действие происходит на берегах таинственного Нила, у обоих божественное соединяется с эротическим, а в центре — культ женского начала, вечного и нетронутого... Однако Соловьев все же остановился на «нетронутой Деве» в целом, не посягнув непосредственно на тело, что сделал Блок.

*

«Нетронутость» в русской литературе, да и вообще в русском языке, — тема, явно выходящая за рамки данной статьи. Отметим лишь самое необходимое.

Согласно В. В. Виноградову, слово «трогать» обрело в языке А. П. Сумарокова «переносное значение «приводить кого-нибудь в сильное чувство» под влиянием французского *toucher*. В его трагедии «Гамлет» Гертруда, уличенная своим сыном в убийстве первого своего мужа, говорит, обращаясь к живому своему супругу:

Вы все свидетели моих безбожных дел:

Того противна дня, как ты на трон восшел,

Тех пагубных минут, как честь я потеряла

И на супружню смерть *не тронута* взирала.

Не тронута здесь должно значить: «без жалости, без всякого душевного волнения, бесстрастно» («не растроганная»)» [Виноградов: 810].

Допущенная Сумароковым в 1748 г. «досадная двусмысленность» была раскритикована современниками, но «привилась» в языке и «зажила своею жизнью» (первые шаги этой новой жизни прослежены М. А. Амелиным) [Амелин: 39].

Не чувствует он при разборе слов оных, <...> что гнусное нечто по употреблению означают и соединяют, как то: <...> тронуть его вместо привести в жалость, за Французское *toucher*, толь странно и смешно, что невозможно словом изобразить. Вы можете тотчас почувствовать неблагопристойность сего слова на нашем языке из околичности. <...> Кто из наших не примет сего стиха в следующем разуме, именно ж, что у Гертруды супруг скончался, не познав ее никогда в рассуждении брачного права и супруговой должности? Однако ж Автор мыслил не то: ему хотелось изобразить, что она нимало не печалилась об его смерти, —

негодовал в 1750 г. В. К. Тредиаковский [Тредиаковский: 450]. Еще ранее сумароковское словоупотребление высмеял М. В. Ломоносов, «каламбурно вложив в выражение “не тронута” народный смысл: “не потерявшая девства”» [Виноградов: 810]. Дабы скомпрометировать противника, он повторил его же фразу, подобрав ту единственно-возможную и весьма пикантную ситуацию, в которой выражение из русского «Гамлета» имело, на его взгляд, смысл:

Женился Стил, старик без мочи,
 На Стелле, что в пятнадцать лет,
 И, не дождавшись первой ночи,
 Закашлявшись, оставил свет.
 Тут Стелла бедная вздыхала,
Что на супружню смерть не тронута взирала (1748)
 [Ломоносов: 211].

В XIX и XX вв. слово прочно укоренилось и в поэзии, и в прозе. «Нетронутыми» стали снега, леса и пашни, а также еда и питье:

С малиной и клубникою **подносы**
Нетронуты стоят, и разговор
 Чуть вяжется...
 (Мей Л. А. «Деревня», 1849 – конец 1850-х) [Мей: 97].

Или:

Боюсь любви, бегу святынь,
 Чуждаюсь кроткого бессилья,
 Люблю подъемлющие крылья
И снег нетронутый вершин
 (Минский Н. М. «Холодные слова», 1896)
 [Ранние символисты: 192].

Или:

Над нетронутым компотом

Я грушу за табльдотом <...>

(Саша Черный. «Из Финляндии», 1910) [Черный: 199].

И многое другое, вплоть до хрестоматийного гумилевского стихотворения «Память» (1920), в котором «святой Георгий тронул дважды **пудею нетронутою грудь**» отважного «избранника свободы» (Гумилев Н. С. «Память», 1920) [Гумилев: 92].

Для нас прежде всего принципиально, что за «нетронутостью» прочно закрепилось и то значение, двусмысленность которого зафиксировали Третьяковский и Ломоносов: как нетронутость мужчиной, а также временем (тлением, разложением), то есть применительно к особе девственной и юной. При этом комизм словоупотребления, вызвавший некогда столь острую реакцию современников Сумарокова, совсем перестал ощущаться, стерся. И уже вполне серьезно стала воспеваться «нетронутость» тех, кто был объектом восхищения, желания, сострадания или поклонения:

Прощай, Марианна! Прощай, моя чистая, **нетронутая!** (Тургенев И. С. «Новь», 1876) [Тургенев: 380].

Или:

И нетронутое с отпечатанными буквами мыло, и полотенца, и сама она — все это было одинаково чисто, свежо, **нетронуто**, приятно (Толстой Л.Н. «Воскресение», 1899) [Толстой: 52].

Или:

Ты была нетронутой и ясной,

Как душа хрустальная твоя

(Лохвицкая М. А. «Цветок на могилу», 1902–1902)

[Лохвицкая 1904: 20].

Воспевалась нетронутость как реального образа, так и метафорического:

Ты вся мне кажешься **нетронутым цветком,**

Едва лелеемым, стыдливо и любовно,

Полувлюбленным ветерком

(Бальмонт К. Д. «Ты вся мне кажешься какой-то тайной сладкой...», 1902/3) [Бальмонт 1903: 124].

Или:

Спите, полумертвые увядшие цветы,

Так и не узнавшие расцвета красоты, <...>

Вы, что встретить счастье могли бы, как и все,
В женственной, в нетронутой, в девической красе
 (Бальмонт К. Д. «Придорожные цветы», 1902/3)
 [Бальмонт 1903: 107].

Или:

В тебе есть холод, девственная нега
 И чистота **нетронутого** снега ...
 (Мережковский Д. С. «Старинные октавы», 1906)
 [Мережковский: 556–557].

* * *

Изредка встречались нетронутые части тела. Например, щеки:

Зарделся маком бледный цвет **нетронутых ланит** (Лохвицкая М. А. «Мюргит», 1902) [Лохвицкая 1903: 101].

Или даже грудь:

Я пожалел, что нет <...> живой и мертвой воды — от нее срастались распадающиеся кости, покрывались свежим и сочным телом, начинала переливаться рубинами кровь, снова поднимались мерно **девичьи нетронутые груди** (Воронский А. К. «Две жизни», 1927) [Воронский: 73].

Или:

Аленушка захрапит на жесткой постилке, и только забудется, кто-то вдруг подкрадется, навалится сразу, жамкая нетронутую крепкую грудь холодными пальцами, отчего у сонной Аленки пуще того отнимаются уставшие за хлопотливый день ноги ... (Клычков С. А. «Князь мира», 1927) [Клычков: 561].

Однако вот так, прямо, «нетронутого тела», как кажется, не было ни у кого из предшественников и современников Блока, за исключением, впрочем, одного принципиально важного случая, о котором далее и пойдет речь.

*

У эпатажного блоковского образа оказался источник, причем совершенно очевидный. Это стихотворение, напечатанное в альманахе «Северные цветы на 1901 год, собранные книгоиздательством “Скорпион”»:

Я твоя всем нетронутым телом,
 Я твоя всей влюбленной душой,
 Овладей мной решением смелым,
 Я хочу быть любима тобой.

Я с тобою неслышно, незримо,
Где ты дышишь, там жизнь моя.
Я хочу быть тобою любима.
О, мой друг, я твоя, я твоя! [Северные цветы 1901: 100]

О том, что Блок с увлечением читал первый выпуск «Северных цветов», свидетельствуют его дневниковые записи:

А. В. Гиппиус показывал мне в эту весну только что вышедшие первые «Северные Цветы» «Скорпиона», которые я купил <...>, так что в следующее за тем «мистическое лето» эта книга играла также особую роль [Блок 1965: 244] (Мемуарная часть дневника 1918 г., запись за 30(17) августа 1918 г.).

В мемуарах Любови Дмитриевны также подчеркнуто, что в 1901 г. Блок привез альманах в Шахматово, где не выпускал из рук:

И вот пришло «мистическое лето». <...> Блок был переполнен своим знакомством с «ними», как мы называли в этих разговорах всех новых, получивших название «символистов». Знакомство пока еще лишь из книг. Он без конца рассказывал, цитировал так легко запоминаемые им стихи, привозил мне книги, даже первый сборник «Северных цветов», который был чуть ли не заветнейшей книгой [Блок Л. Д.: 154–155].

Экземпляр «заветнейшей книги» сохранился в библиотеке Блока, причем с многочисленными пометами. Напротив некоторых произведений Блок ставил крестики, какие-то строки подчеркивал. Стихотворение «Я твоя всем нетронутым телом...» также было прочитано с карандашом в руках. Можно сказать, что оно не просто обратило на себя внимание, но озадачило: на полях — большой знак вопроса, идущий с первой до последней строки [Миллер, Колобова, Вовина: 229].

*

Стихотворение «Я твоя всем нетронутым телом...» подписано литерой «Б». И, конечно, Блок-читатель в 1901 г. не знал ни полной фамилии автора, ни даже его пола. Сегодня же атрибуция текста-источника представляется вполне возможной.

Естественно предположить, что стихотворение о нетронутом теле — это мистификация В. Я. Брюсова. Трудно было не заметить сходства с «женскими стихами» из «Русских символистов», подписанными, например, Зинаидой Фукс:

О, матушка, где ты! в груди моей змея!
Она свивается и выпускает жало —

И кровь, как молоко, роняет грудь моя,
И близится оно — ужасное начало (1895)
[Русские символисты: 20].

Или представляющих очень вольный перевод из Приски де Ландэль:

У кротких слив поломаны вершины,
И на плодах повисла кисея
Задумчиво прозрачной паутины...
Мой господин! вернись! я — твоя! (1895)
[Там же: 32].

Однако ситуация оказалась сложнее и интереснее. Литера «Б». обозначала не женщину и не Брюсова, а поэта Георга (в русском обиходе — Георгия Георгиевича или Егора Егоровича) Бахмана. Об этом прямо говорится в «азбучном указателе» авторов «Северных цветов» — в выпуске за 1903 год [Северные цветы 1903: <194>].

* * *

При взгляде из сегодняшнего дня место, которое занимал в московском модернистском обиходе Георг Бахман (1852–1907), представляется совершенно необъяснимым. О его стихах панегирически отзывались К. Бальмонт (ср. в дедикации: «творцу сладкозвучных песнопений Георгу Бахману» [Бальмонт 1903: [V]] и в письме: «имя твое красиво, как твоя поэзия»¹), И. Коневской («гибкость и трепетность стиха — в кровном союзе с дерзновенной силой, величием и ширью образов»²) и В. Брюсов («прекрасный поэт» [Брюсов 1990: 238]); его переводили (помимо названных) Ю. Балтрушайтис³, В. Саводник⁴ и В. Гофман⁵; к нему ездили представлять-

¹ Письмо от 20 декабря 1899 г. (нового стиля) [Куприяновский, Молчанова: 144]. Брюсов, которому стало известно его содержание, записывал в дневнике: «Бальмонт прислал Бахману письмо; его сущность: “Милый Георг! я счастлив; ресницы мои опускаются от счастья; Георг, имя твое красиво, как твои стихи”... Мне в тот же день послал письмо: “Если бы вы знали, как я вас ненавижу” и т. д.» [Брюсов 2002: 95]. Перевод Бальмонта из Бахмана см.: Бахман Г. Тени («Ползут — косые тени...») [Бальмонт 1908: 95].

² Письмо к В. Я. Брюсову от 27 января 1899 г. [Брюсов 1991: 452].

³ Судим по намерению, изложенному в письме от 28 ноября 1900 г.: «Кроме того, мне нужно видеть Вас для следующего: мне очень хотелось бы перевести и напечатать в предположенном у нас “альманахе” два-три стихотворения Ваши и Матсена. Не откажитесь, поэтому, при встрече, указать, что именно перевести, а, когда перевод будет окончен, одобрить или отвергнуть его строгим сравнением с подлинником» [Лавров 2007: 522]. Альманах — «Северные цветы», Матсен — по предположению публикатора — поэт Хенри Маттсен. В этом номере альманаха переводы Балтрушайтиса из Бахмана появились.

сы иногородние гости — от Вяч. Иванова до Мережковских (о чем см. ниже); на его прославленных субботах бывала вся литературная Москва — и на его безвременную смерть отозвался прочувствованным некрологом главный журнал русского символизма — «Весы».

Искать разгадку обстоятельств, сделавших гимназического преподавателя одной из центральных фигур раннего модернизма, было бы естественно в его собственном творческом наследии, объемы которого, впрочем, невелики: два немецких сборника стихов 1897 и 1910 гг. (второй — посмертный) и череда переводов, рассеянных по преимуществу в периодике. (Из соображений академизма добавим двустушие из несохранившегося стихотворения: «Как при нем для разных миссий / Состоял отец Паисий»⁶, взятое в дневник впечатленным Брюсовым [Брюсов 2002: 94]). Напечатанные по-русски стихи (за которые «Нетронутое тело» вполне способно представлять) наводят на мысль о бессилии переводчиков перед оригиналом, но вот характеристика В. Ф. Маркова, читавшего Бахмана по-немецки: «В его сборнике стихов и переводов (*Gestalten und Töne*, Berlin 1897) меньше русских элементов, чем ждешь; это разжиженная немецкая романтика» [Марков. I: 49].

У нас практически нет данных о внелитературной биографии Бахмана: он родился в Петербурге, но всю свою жизнь провел в Москве; в его архиве сохранились немецкие письма к нему отца (Г. Бахмана; последнее письмо 1881 г.) и матери (А. Бахман, последнее письмо 1873 г.) (см.: [Путеводитель: 38]). Много лет он преподавал в московских гимназиях — Первой женской и Третьей мужской классической⁷. Среди его выпускников — как минимум три заметных поэта: А. Курсинский, В. Ходасевич и В. Гофман; последний оставил воспоминания об учителе:

Всю жизнь Бахман словно готовился к чему-то: безмерно накапливал знания, овладевая все новыми языками и новыми хранилищами литературы, совершен-

⁴ Сонет той, которой я никогда не видал. Из Георга Бахмана («Ты мне пригрезилась в таинственном виденье...») [Саводник: 46–47].

⁵ О переводах Гофмана сообщает Ходасевич: «ближе всего сошелся Гофман с Г. Г. Бахманом, у которого бывал, которого стихи переводил на русский язык» [Гофман: 320]. Два стихотворения первого сборника Гофмана — «Что знали цветы» и «Зов русалки» — посвящены Бахману и, возможно, представляют собой вольные переложения его стихов (ср.: [Лавров 2003: 249]).

⁶ Стихотворение было посвящено абиссинской экспедиции Н. И. Ашинова, которого действительно сопровождал монах (впоследствии архимандрит) Паисий.

⁷ В адресных книгах против его имени в разные годы значится статус преподавателя в Московском Сельскохозяйственном институте и Николаевском институте, а также работа в Московском Испытательном комитете при Управлении Московского учебного округа.

ствовал свою исключительную личность. Он принадлежал к тем людям, вся жизнь которых — неустанная работа над собою: личность таких людей — их истинное, беспредельно совершенствуемое творение. Поэт сам становится своею лучшею поэмой. Но вот приходит смерть и одним ударом раскалывает, расщепляет драгоценное творенье. Что остается? Какая-нибудь маленькая книжка стихов, которая не передает того, что было так ценно, цельно и прекрасно. Она только осколок статуи, безжалостно разбитой... Многое еще помнится так ясно. Громкие решительные шаги: Егор Егорович входит в класс. Его не боятся: он из тех учителей, что не умеют справляться с учениками. Позже, в старших классах, понимается, что он и не хочет этого, что это ему докучно, тягостно. Тогда же впервые ощущается что-то необыкновенное в этом человеке, одетом в учительский вицмундир... <...>. Учителю писать стихи почти столь же предосудительно, как и ученику. Но в старших классах положение дела меняется, и на уроках немецкого языка начинаются горячие, увлекательные беседы о русской и всемирной литературе, беседы между учителем и несколькими придвинувшимися к кафедре учениками — под неугомонный гвалт всех задних скамеек [Гофман: 320].

Первые его разысканные следы в русской литературе — переписка с Фетом начала 1890-х гг.⁸ (позже Бахман оставил о нем воспоминания⁹, высоко оцененные Брюсовым¹⁰). Тогда же он переводит несколько стихотворений Фета на немецкий [Фет: 749–750]. В 1889 г. он печатает обзорную статью «О современной русской литературе» в выходящем по-немецки «Московском альманахе»¹¹; обидный отзыв, оставленный о ней в «Русской мысли», делается темой короткой переписки Бахмана и В. Г. Короленко («Я

⁸ Единственное сохранившееся письмо помечено 15 апреля 1891 г.:

«Глубокоуважаемый Афанасий Афанасьевич!

Примите благосклонно мое слабое воспроизведение темы Вашей «Quasi <una> Fantasia».

Я был бы счастлив, если бы оно могло быть не вполне недостойным оригинала.

С чувством искреннего благоговения

Г. Бахман» (РГБ. Ф. 315. Карт. 5. Ед. хр. 67. Л. 1).

⁹ «Я познакомился лично с престарелым лириком А. А. Фетом за три года до его смерти, в ноябре 1889 года на вечере у здешнего датского консула г-на Фора Ланге. Он в высшей степени интересовался моим переводом, помещенном в Московском Альманахе, его стихотворения «Люди спят, мой друг» и много наставлял мне любезностей <...>» etc. (РГБ. Ф. 315. Карт. 41. Ед. хр. 42. Л. 1; перевод с немецкого, выполненный неизвестным). Фор (в России обычно пишут «Тор») Ланге (1851–1912) — писатель и переводчик; важное лицо в московской литературной жизни.

¹⁰ «Возвращаю Ваши воспоминания о Фете с большой благодарностью. В них запечатлены три-четыре черты его духовного облика, но запечатлеть их было необходимо, и забыть их, вспоминая о Фете, нельзя» (письмо Брюсова Бахману от 11 мая 1900 г. // РГБ. Ф. 386. Карт. 70. Ед. хр. 3. Л. 32).

¹¹ «Moskauer Almanach». Несмотря на предпринятые усилия, нам не удалось найти выпуск альманаха за этот год, так что полноценно описать его мы не можем.

обращаюсь к Вам, глубокоуважаемый Владимир Галактионович, по поводу возмутительно несправедливой и недостойной “Русской мысли” библиографической заметки» etc., см.: [Юдина: 36, 67]; ответ и комментарий см.: [Куприяновский: 134–135]. Подобный обзор, напечатанный несколько лет спустя в московской немецкой газете, привлекает внимание Брюсова:

Вот русскую молодую поэзию пропагандирует наш «новый Боденштед» — г. Бахман. В последнем воскресном № Moskauer Deutsche Zeitung он разбирает юную лирику, начиная с Майкова, продолжая Ключевским (кто это? сознаюсь, не читал eine längere poetische Erzählung, “Die Erscheinung”) и кончая даже Щепкиной-Куперник. Из Фофанова переведено «Вы не видали ль эту пару», которым я восхищался в ранней юности. Весьма расхвален Бальмонт, с которым г. Бахман близко знаком. Есть и обо мне, без упоминания фамилии: переведено прозой «Гаснут розовые краски» и высказана надежда об junge Dichter, что когда-нибудь er sich selbst dieser Verirrung schämen wird [Брюсов 1927: 18].

Здесь нотабене. Для Брюсова, чрезвычайно чувствительного к инкорпорации русского символизма во всемирный контекст, существенно каждое иноязычное упоминание — и не случайно Бахман (имя которого ему, судя по оговорке, неизвестно — он мог слышать о нем и от Бальмонта, и от Курсинского) сопоставляется им с Фридрихом Бодентштедтом, писателем, полиглотом и путешественником, много сделавшим для трансграничного взаимообогащения немецкой и русской культуры. На этом фоне происходит их личное знакомство.

У нас недостаточно данных, чтобы его датировать: кажется вполне вероятным, что Бальмонт, близко общавшийся с Бахманом как минимум с 1895 г. (с этого времени начинается их сохранившаяся переписка; ср., кстати, авторскую помету под бальмонтскими стихами «Скорпион», «Черноглазая лань», «Прометей»: «У Бахмана на даче в Измайлове 23 июня 1895» [Куприяновский, Молчанова: 141]) представил их друг другу; впрочем, первые документированные свидетельства регулярных встреч относятся лишь к 1898 г.

3 декабря 1898 г. Брюсов записывает в дневнике: «Как-то недавно был у Бахмана. Думал ограничиться официальным визитом, но просидел до полночи. Был там и художник Дурнов. Мы трое очень оживленно беседовали. Бахман не молод, но увлекается, машет руками, готов читать стихи без усталости. Года три назад я был бы им обольщен» [Брюсов 2002: 68]. Вероятно, в этот же день или днем раньше Брюсов отправил Бахману свой перевод тютчевских писем из «Русского архива» и книгу (или подборку стихов); Бахман благодарил: «Спасибо Вам, Валерий Яковлевич, за присылку

статьи о Тютчеве и главное за стихи. Мы с женой их очень ждали»¹². 25 декабря Бахман приглашает Брюсова в гости: «Зову и прошу Вас, Валерий Яковлевич, на 28-е веч., в понедельник. Жена присоединяет свою просьбу»¹³; несколько дней спустя происходит ответный визит. 30 декабря Брюсов приглашал Курсинского («Друг мой! Пятого числа (5 янв.) будет у меня Бахман <...>» [Брюсов 1991а: 340]); эту же встречу он упоминает в дневнике: «Пятого января устроил я у себя вечер, где собрались поэты: Бахман, Бунин, Дурнов, Курсинский, Саводник, Ланг... Были внешние неудачи, вроде вина, оказавшегося кислым, но в общем гости мои, кажется, остались довольны. — Мы так одиноки, — вздыхал Бахман, — что иметь возможность говорить о поэзии уже счастье» [Брюсов 2002: 75].

Так начинается девятилетний период их исключительно интенсивного общения, о котором позже Брюсов вспоминал:

Действительно ценили и любили Бахмана только те немногие друзья, которые знали его лично, которые собирались у него из года в год на его приветливых «субботах», и в том числе К. Д. Бальмонт, Ю. К. Балтрушайтис, Валерий Брюсов, М. Дурнов, Г. Тор-Ланге, А. Лютер... Только этому небольшому кругу верных открывался истинный облик поэта Георга Бахмана, еще далеко не отчетливо выступающий в его напечатанных ранних произведениях. За десять лет, прошедших со времени сборника “Gestalten und Töne”, дарование Бахмана расцвело, раскрылось, заискрилось, как хорошо ограненный алмаз. В своих последних созданиях, по форме безукоризненных, Бахман сумел выразить свою душу — душу романтика, заброшенного в XX век, однако усвоившую себе все, ей доступное, до творчества последних десятилетий. Работая медленно, довольствуясь как «наградой» своим трудом, Бахман довел до высшей степени совершенства свой стих и до высшей степени отчетливости свою манеру творчества. Нет сомнения, что, наконец обнародованные, последние создания Георга Бахмана образуют книгу, не боящуюся соперничества.

Но близким друзьям Бахмана открывался не только прекрасный поэт, — открывалась еще прекрасная душа человека, которую трудно было не полюбить и которой нельзя было не восхищаться. О Бахмане хочется сказать, как Тургенев об одном из своих героев: «его душа во всякое время была готова предстать пред святынею красоты». У Бахмана была только одна истинная страсть: поэзия; одна любовь: к поэтам. Поражая своим знанием литературы всех народов, всех стран, всех эпох, Бахман поражал еще более своей способностью видеть красоту во всех ее проявлениях, и не только видеть, но и открывать ее другим. Его душа была обширнейший пандемониум, в котором встречались Виктор Гюго с Боддером, Теннисон с О. Уайльдом, Шиллер с Демелем,

¹² Письмо от 3 декабря 1898 г. // РГБ. Ф. 386. Карт. 76. Ед. хр. 24. Л. 1.

¹³ Письмо от 25 декабря 1898 г. // Там же. Л. 2.

Пушкин с Фофановым, и все поэты, древние, старые, новые и новейшие, с его первым кумиром, с обожествляемым им Гёте. Только к философам относилась неприязненно и несправедливо чисто артистическая натура Бахмана, и их сочинения сослал он из своей библиотеки в изгнание, — в прихожую.

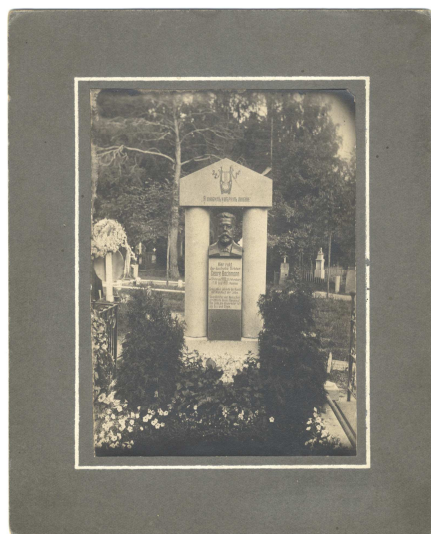
С Бахманом странно было бы говорить о чем-либо другом, как не о стихах, о поэтах, о книгах. Вот почему собрания у него всегда превращались в «литературные вечера». И никто из бывавших на «субботах» не забудет, как легко и как естественно звучали стихи на всех языках среди высоких шкафов, заполненных книгами, любовно собранными, любовно расставленными и дорогими их владельцу. Ни перед какой залой, ни с какой эстрады нельзя было с большим удовлетворением читать свои строфы, как в тишине этого кабинета, перед этим внимательным и чутким слушателем, которому поэзия была действительно священна, для которого прекрасный стих был действительно наслаждением [Брюсов 1990: 237–238].

Хронология этих встреч ныне может быть восстановлена лишь частично: хотя Бахман и был частым гостем брюсовского дневника, но переписка их сохранилась фрагментарно, значительная часть писем недатирована, да и, обитая практически по соседству (Бахман на Малой Спасской, Брюсов на Цветном бульваре), они очевидным образом в большинстве случаев обходились без писем¹⁴. Гораздо лучше документированы визиты к Бахману писателей, далеких от дружеского круга, которых настойчиво и непременно представляли этой московской символистской достопримечательности.

¹⁴ Стоит упомянуть и о сохранившихся взаимных инскриптах — Брюсова на “*Tertia vigilia*” [Молодяков: 37–38], Бахмана на единственном прижизненном сборнике: «Валерию Брюсову на память о беседе о Верлене и Тютчеве. Г. Бахман. 98, X» (РГБ. Ф. 386. Книги. Ед. хр. 922).



В. Я. Брюсов. Москва. 1902. На обороте: «Дорогому Георгу Георгиевичу Бахману, автору песен сладкогласных. Валерий»
Государственный Литературный музей (Москва)



Г. Г. Бахман. Коломна. 1878.
Фотография из фонда В. Я. Брюсова.
На обороте: «Г. Г. Бахман — подарок
Ольги Михайловны Бахман».
Государственный Литературный музей
(Москва)

Могила Г. Г. Бахмана
на Введенском кладбище в Москве.
Государственный Литературный музей
(Москва)

В сентябре 1899 г. Бахмана знакомят с приехавшим в Москву И. Коневским¹⁵, который к этому моменту оценил его книгу, резюмировав отзыв: «Таким образом, выносятся впечатление, что личность автора — в значительной мере вялая, но одаренная многообразными силами и способная шире развернуться» [Брюсов 1991: 452]; Брюсов отвечал: «Ваш отзыв о Бахмане совсем верен, ибо начертили Вы именно его характер» [Там же: 454]. Накануне встречи Брюсов писал Бахману: «В Москве Ореус, автор Сына Солнца и др. Он был бы очень рад узнать Вас. Как Вы относитесь к этому? Может быть, можно посетить Вас завтра вечером, или послезавтра, в воскресенье?»¹⁶. В дневнике Брюсова сохранилась лаконичная запись об этой встрече: «Бахман Ореусом был очень зачарован <... >» [Брюсов 2002: 92].

В 1902 г. Бахман был представлен Д. С. Мережковскому и З. Н. Гиппиус: «Завтра (для Вас сегодня) в понедельник Мережковские, вечером, у меня, в 9. Если можно, приезжайте. Я и они будут рады»¹⁷.

В марте 1904 г. во время ночного московского загула у Бахмана побывал Вячеслав Иванов:

Часов в 6 утра Поярков покинул их, и Вячеслав странствовал вдвоем с Б<альмонтом>. Были они у нем<ецкого> поэта Бахмана, ритмического и поэтического человека, друга любимого Бал<ьмонт>а. Были на рынке и приобрели 2 кумачовых платка соленой рыбы и кулек клюквы, причем Б<альмонт> гнал Вяч<еслава> усиленно, и так к<ак> Вяч<еслав> задумал привести его и сдать Брюсову и не уходил, то Б<альмонт> жаловался на рынке собирающимся вокруг них торговцам: «Вот иностранец привязался», или: «Это сумасшедший за мной уязался, возьмите его» [Богомолов 2009: 98–99].

В декабре того же года визит к Бахману предполагался в качестве пункта программы для Андрея Белого: «Мы посетили бы — вы, я и Бальмонт (ко-

¹⁵ Еще 4 января 1899 г. Брюсов писал Коневскому: «Здесь я читал многим Ваши стихи, живее других их приветствовал Георг Бахман (немецкий поэт, его книга стихов Berlin, 1897)» [Брюсов 1991: 448].

¹⁶ Письмо от 9 сентября 1899 г. // РГБ. Ф. 386. Карт. 70. Ед. хр. 3. Л. 7.

¹⁷ Недатированное (с пометой «1902») письмо Брюсова к Бахману // РГБ. Ф. 386. Карт. 70. Ед. хр. 4. Л. 13. Мережковские были в Москве 16–19 февраля, т. е. с субботы до вторника. Брюсов ошибочно датировал их пребывание 17–19 числами [Брюсов 2002: 136–137], но ср. письмо к нему хорошо на тот момент осведомленной Е. Образцовой: «Мережковские и Перцов приедут в субботу — 16 — и будут в этот день обедать у меня в семь часов вечера» (письмо от 9 февраля 1902 г. // РГБ. Ф. 386. Карт. 96. Ед. хр. 33. Л. 16). Мережковские выехали дневным поездом 15 числа, а Брюсов вместе с Перцовым — вечерним в тот же день (см. письмо П. Перцова к А. Бенуа от 15 февраля 1902 г. // ГРМ. Ф. 137. Ед. хр. 1389. Л. 3). Таким образом, знакомство их с Бахманом предполагалось вечером 18 числа.

торый все-таки “Бальмонт”!) — Георгия Бахмана. Его надо бы посетить нам втроем. Если согласитесь, будьте у меня в субботу 3 раньше 8 вечера: он от меня живет близко» [Брюсов 1976: 380]; (Белый мельком упомянул его в мемуарах: «<...> вот учитель немецкого, тоже поэт, скучноватого, очень почтенного вида, блондин, Георг Бахман (писал по-немецки)» [Белый 1990: 188]).

Позже с ним встретился другой поэт, много сделавший для русско-немецкого литературного диалога, И. фон-Гюнтер, вспоминая много лет спустя:

Брюсов познакомил меня и с одним своим немецким другом, который сотрудничал в его альманахах, писал по-немецки стихи и переводил стихи с русского; его звали Георг Бахман, и он был, если не ошибаюсь, старшим учителем в какой-то гимназии. Пожилой человек, полный юношеского энтузиазма. У него была великолепная библиотека, он подарил мне полный комплект «Весов» за все годы и накормил могучим обедом, во время которого мы пили вино из золотистых венецианских бокалов¹⁸. Я потом видел его только однажды, осенью следующего года, незадолго до его смерти. Он был наилучшим образчиком вечно восторженного, по-детски мечтательного немца [Гюнтер: 136–137].

Последняя характеристика, слегка девальвирующая цельность впечатления, принципиальна: каждый из обрусевших немцев, действовавших в культуре рубежа веков (прежде всего — Ф. Ф. Фидлер, с которым Бахмана сравнивал один из его проницательных учеников¹⁹), нес на себе груз сатирической репутации образа. В свидетельствах о Бахмане юмористическая компонента минимальна — припоминается лишь анекдот о его доверчивости:

Кстати, о Юргисе. Заметил я, что из его рассказов три пятых — фантазия, странная и ненужная. Вероятно, фантазия и его рассказ о путешествии в Америку, где он ничего не видел, а попал в заточение к разбойникам, которые, продержав его 5 суток, выпустили.

Самое же замечательное вот что. Приходит он к Бахману, сидит у него с 10 утра до 11 вечера, между прочим, приглашает:

¹⁸ Эти бокалы составляли предмет особой гордости Бахмана, ср. в письме В. Гофмана к Брюсову от 18 июня 1903 г.: «Видал Бахмана у него на квартире. Он показался мне каким-то неестественно подвижным и порывистым, в гимназии он не бывал таким. Он читал мне ужасно много своих стихов, подарил свою книгу и показывал три бокала, подарок 3 дев, из которых пили некогда вы, Бальмонт и он сам. Читал экспромты, написанные всеми вами в тот вечер...» [Гофман: 271]. Ср. кстати в письме Бальмонта к Бахману от 1/12 декабря 1896 г.: «Выпейте за мое здоровье из швейцарского бокала» (РГБ. Ф. 386. Карт. 76. Ед. хр. 6. Л. 1).

¹⁹ «Еще бы хотелось Вам рассказать о Фидлере (знаете, известный немецкий переводчик) с его “литературным музеем”. Немножко похож он на Бахмана, но гораздо курьезнее...» (письмо В. Гофмана к А. А. Шемшурину от 27 апреля 1909 г. [Гофман: 284]).

— Пожалуйста, Г. Г., приезжайте это лето гостить ко мне. Мне жена строит замок у устья Немана в родной моей Литве. Мне уже обещал Вал<ерий> Як<овлевич>, и вы приезжайте на месяц с женой; угощу славным столетним вином.

Бахман поверил. Я спросил С. А. <Полякова>. Тот возражал:

— Неужели есть еще люди, которые верят Юргису? (дневниковая запись Брюсова от декабря 1900 г. [Богомолов 2010: 311].

Таким образом, у нас нет оснований сомневаться в искренности и серьезности похвал, расточаемых собственным стихам Бахмана его ближайшими литературными спутниками, прежде всего, Брюсовым и Бальмонтом. Их деятельная приязнь к его творчеству была доказана не только апологетическими отзывами, но и серией обоюдных переводов, лишь часть которых оказалась напечатана²⁰. Один из них — стихотворение «Я твоя всем нетронутым телом...», которому была суждена долгая, хотя и несколько своеобразная судьба.

Характерно, что Бахман, несмотря на свою истовую приязнь к поэзии и поэтам, держался немного в стороне от собственно литературной жизни: так, получив прямое предложение Брюсова дать свое имя для списка сотрудников «Весов» («Не записать ли и Вас, дорогой Г. Г., в число сотрудников?»²¹), он ответил мягким, но решительным отказом: «Записаться в сотрудники — нет, — но иногда, если желаете, дать статейку, под псевдонимом, — да»²². Возможно, в этом случае сыграла роль его официальная служба: трудно было предугадать, как Министерство народного просвещения отнесется к появлению имени гимназического преподавателя в декадентском журнале²³. Но похожую неуступчивость он, кажется, проявил и при публикации своей статьи в благонамеренном «Русском архиве»: «Дорогой и уважаемый Георгий Георгиевич! За Вами обещание: перевести для Русс. Архива статейку Гете (или начало его статьи) о сусдальских

²⁰ Ср., кстати, отклик Бахмана на неизвестный нам брюсовский перевод: «Милый Валерий Яковлевич! Восхитительно дивен Ваш перевод моих стихов. Лучше нельзя. <...> Вы сохранили всю певучесть и гибкость и непосредственность оригинала. Спасибо. Ценю, признаю, горжусь» (письмо от 26 сентября 1903 г. // РГБ. Ф. 386. Карт. 76. Ед. хр. 25. Л. 9). Интересный пример вольного переложения бахмановской лирической миниатюры напечатан среди писем Брюсова к Коневскому [Брюсов 1991: 455].

²¹ Приписка на печатном проспекте «Весов»: РГБ. Ф. 386. Карт. 70. Ед. хр. 5. Л. 19.

²² Письмо к Брюсову от 5 декабря 1903 г. // РГБ. Ф. 386. Карт. 76. Ед. хр. 26. Л. 16.

²³ Ср. сходные опасения Бальмонта, беспокоившегося по поводу включения имени Бахмана в коллективное посвящение сборника «Будем как солнце»: «Удобно ли Бахмана включать в посвящение? Спросите его. Ведь он в виц-мундире» (письмо к Брюсову от 16 февраля 1902 г. [Брюсов 1991b: 122]).

иконах. Я сказал об этом П. И. Бартеневу, и он теперь не дает мне покою, все жаждет этого перевода»²⁴.

В мае 1907 г. Брюсов записывает в дневнике: «Умирает Бахман. Лопнула артерия, исходит кровью... Говорил мне: “Милый Валерий, если останусь жив, брошу все дела и занятия, продам 3/4 своей библиотеки и буду жить только для поэзии”... Ах, не поздно ли!» [Брюсов 2002: 158]. Умер он 16 июня; две недели спустя, выражая соболезнования Ф. Сологубу по поводу утраты его единственной сестры, Брюсов писал: «Совсем недавно, всего несколько дней назад, мне также пришлось встретиться со смертью друга, и Ваши чувства сейчас мне понятны живо» [Брюсов 1976а: 108].

Ольга Михайловна Бахман, его вдова, оставалась много лет близким другом брюсовского дома — хотя по преимуществу общалась с Иоанной Матвеевной²⁵. Один из эпизодов ее (в основном сокрытой от нас) биографии вызвал ригористическое неудовольствие поэта:

Твое письмо о М-те Бахман. Больна она или не больна, но такой «прыти» я от нее не ожидал. Сам Бахман влюблялся все платонически в своих мон-Лиз и иных, она же, кажется, от всякого платонизма далека. То-то, вероятно, потрепали ее кошелек милые юноши! Но *не советую* Тебе принимать особое участие в сей «вдовице», как говорит наша Броня (— кстати, что она и где она, Ты ничего не говоришь); — поверь моему чутью: ничего хорошего не выйдет для Тебя от Твоей снисходительности к ней. Предложил бы Тебе быть с ней столь суровой, даже резкой, сколько вообще можно. Все равно она не обидится, а Ты разных неприятностей (каких, не знаю, но несомненных) избежишь (письмо к жене от 18 ноября 1914 г. [Брюсов 2015: 93]).

Несмотря на это, Брюсов принимал участие в хлопотах по выправлению ей пенсии²⁶, а И. М. Брюсова впоследствии помогала ей из своих скромных средств (ср.: «Сегодня получила перевод на 10 руб. Благодарю Вас милая Иоанна Матвеевна, деньги были очень нужны, т. к. моя пенсия уже истра-

²⁴ Письмо Брюсова от 14 февраля 1900 г. (дата по почтовому штемпелю) // РГБ. Ф. 386. Карт. 70. Ед. хр. 3. Л. 23. Сама статья напечатана: [Бахман: 251–252].

²⁵ См. также некрологическое письмо последней: «Дорогая Ольга Михайловна,

О несчастье постигшем Вас и нас также, — потому что мы все любили дорогого так рано погибшего Георгия Георгиевича, — мы узнали только в понедельник вечером, в день нашего возвращения.

Я и Валерий бесконечно жалеем, что не были с Вами эти последние, тяжелые дни. И теперь я несколько раз заходила к вам и не могу <sic> вас застать. Прошу вас, дайте мне знать, где могу вас увидеть. Искренне любящая вас

Иоанна Брюсова» (РГБ. Ф. 386. Карт. 73. Ед. хр. 58. Л. 1).

²⁶ См. отложившееся в его бумагах ходатайство: РГБ. Ф. 386. Карт. 37. Ед. хр. 2. Печатается в приложении.

чена: купила две десятины травы для коровы на зиму»²⁷). Она же была свидетельницей ее последних дней:

Я не была на похоронах Белого не потому, что je lui en voulais за его сумбурные воспоминания, а потому, что 7 января, то есть накануне смерти Белого, умерла Ольга Михайловна Бахман, та самая вдова Г. Г. Бахмана, которую Вы у меня видели в здравом уме и полной памяти, которая видела и слышала в свое время Ореуса и других поэтов. Умерла она внезапно у себя ночью. Все ее имущество, вместе с рукописями и разными реликвиями, перешло в чуждые литературе руки нотариальной конторы, как «вымороченное» (?) Я что-то только приблизительно знаю это слово. Все собиралась я записать за Ольгой Михайловной ее литературные воспоминания, откинув из них все бытовые и кулинарные примеси...²⁸.

Парадоксальным образом, из небольшого литературного наследия Бахмана суждено было долгое эхо лишь строчке о «нетронутом теле», история которой только начиналась.

*

Несмотря на то, что авторство стихотворения было указано в печати единожды и вскользь, для современников оно не составляло никакой тайны:

Мальчишки откуда-то всегда узнавали, что Егор Егорович пишет стихи, что у него есть печатный сборник, а в альманахе «Скорпиона» помещено, хотя и без подписи, его русское стихотворение. Егор Егорович, когда ему это говорят, смущается, считает нужным от всего отречься. Учителю писать стихи почти столь же предосудительно, как и ученику [Гофман: 320].

Стихотворение, при упоминании о котором Бахман смущался и от которого считал нужным отречься, как раз то самое, «Я твоя всем нетронутым телом...»: других его произведений в указателе авторов «Северных цветов» нет.

В том, что Бахман мог стать автором «Северных цветов», вроде бы нет ничего удивительного. Однако есть два «но». Во-первых, уж очень не вяжется пафос стихотворения «Я твоя всем нетронутым телом...» с образом Бахмана. Во-вторых, и это главное, Бахман вообще не писал стихи по-русски (за исключением текста об Ашинове, уцелевший фрагмент которого приведен выше). Следовательно, у стихотворения должен быть немецкий оригинал и русский переводчик.

²⁷ Письмо О. М. Бахман к И. М. Брюсовой от 13 июня 1928 г. // РГБ. Ф. 386. Карт. 144. Ед. хр. 3. Л. 2–2 об.

²⁸ Письмо И. М. Брюсовой к Н. Л. Степанову от 26 января 1934 г. (собр. В. Я. Мордерер). Утвердившийся в литературе год ее смерти (1926) стоит, таким образом, признать ошибочным.

Из просмотренных стихотворений Бахмана на роль оригинала, как кажется, может претендовать лишь одно — “Mädchens Leidenschaftsruf” («Девичий страстный призыв») [Bachmann: 53] — из сборника 1897 г. Оно, правда, длиннее — три строфы, а не две, как в «Северных цветах», но все же написано от лица влюбленной девушки. «Я прихожу к тебе...» — повторяет она. И предлагает: «Прими же меня!», «Обними меня!». Девушка педантично перечисляет, что конкретно она готова отдать возлюбленному в порыве страсти: сердце, душу, губы и щеки для поцелуя²⁹. Про «нетронутое тело», однако, в стихотворении Бахмана не говорится. Значит, оно придумано переводчиком. А им мог быть лишь один человек — тот же Брюсов.

Доказательство этому нашлось в одной из его рабочих тетрадей, где среди других черновых и беловых автографов содержится небрежный карандашный набросок искомого стихотворения с обильными сокращениями, характерными для брюсовских брьюльонов:

Я тв всем нетр телом
Я тв всей влюбл душой и т. д.³⁰

Под текстом начертано: Г. Бахман.

О близости перевода оригинала говорить трудно. На наш взгляд, он настолько далек, что даже назвать его вольным — это серьезно преуменьшить творческий вклад Брюсова.

*

В этой связи симптоматично, что впоследствии сам Брюсов (и, можно сказать, с полным на то правом) активно использовал эпатажные образы из стихотворения «Я твоя всем нетронутым телом...».

Например, в весьма декадентском рассказе «Сестры» (1906), где герой одинаково страстно любит трех сестер, но каждую — особой любовью. Явление младшей описано так:

Это — **Кэт перед ним, высокая, стройная, девственная, нетронутая**. Она пришла к нему, как столько раз прежде, в этот его кабинет, когда все спит в доме, сказать ему еще раз, что любит его, что хочет только его, **но никогда не отдаст ему своего тела**. Он сквозь ее глаза видит ее душу. И прежняя вера, что с ней, только с ней возможно неиспытанное и неизведанное блаженство, что она, только она, темным вдохновением, понимает все тайные жажды его суще-

²⁹ Благодарим М. П. Одесского за перевод с немецкого.

³⁰ РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 5/14. Л. 46.

ства, опять заставляет его влечься к ней, говорить ей единственные невозвратные слова. И вот их лица, почти против воли, склоняются друг к другу и возникают те яростные поцелуи, которые делают губы окровавленными. Руки переплетаются в объятии, причиняющем боль, замыкаются, как кольца; они падают на пол, сжимая друг друга коленями. Они борются, как враги в лесу. Он заламывает ей руки, она кусает его, как кошка. Сдавленное дыхание переходит в вскрики. Вдруг, как по удару пружины, они вскакивают; она с разорванным платьем, с обнаженной грудью. Он бросается в кресло, она исчезает, как тень... [Брюсов 1911: 87].

Или — в романе «Огненный ангел» (1907), в откровенных словах Ренаты:

— <...> Я хочу быть с тобой! Сегодня я хочу тебя!

Так неожиданно совершилось наше первое соединение с Ренатою, как мужчины с женщиной, в день, когда я всего менее ждал этого, после разговора, который всего менее вел к этому. Та ночь стала нашей первой брачной ночью, после того как немало ночей мы провели на одной постели, словно брат и сестра, и после того, как несколько месяцев мы жили рядом, словно скромные друзья. Но, когда я, в муке неожиданного счастья, опьянев от свершения всего, что мне уже казалось невозможным, приник, истомленный, к губам Ренаты, чтобы поцелуем благодарить ее за свой трепет, — вдруг увидел я, что ее глаза вновь полны слезами, что слезы текут по ее щекам и что губы ее искривлены улыбкой боли и безнадежности. Я воскликнул:

— Рената! Рената! Неужели ты плачешь?

Она ответила мне сдавленным голосом:

— Целуй меня, Рупрехт! Ласкай меня, Рупрехт! Ведь я же отдалась тебе!

Ведь я же отдала тебе все мое тело! Еще! Еще! [Брюсов 1908: 154].

*

P. S. Здесь можно было бы остановиться, посчитав, что источник блоковского образа выявлен, авторство стихотворения «Я твоя всем нетронутым телом...» установлено, имя его переводчика с немецкого на русский определено. Однако есть соблазн проследить и дальнейшее бытование образа, эротические коннотации которого с течением времени все более усиливались.

Вариацию на ту же тему «нетронутого тела» использует Сергей Маковский в откровенно эротическом стихотворении из цикла «Песни Астарте»:

Ты подойдешь ко мне несмело,
Послушна зову моему.
Твое незнающее тело
Я обниму.

Смущенно опуская вежды,
 Стыдясь объятья моего,
 Ты дашь мне снять твои одежды,
 Не понимая для чего.

Любуясь девственным сияньем
 Твоей покорной наготы,
 Я утолю одним желаньем
 Мои мечты. <...> [Маковский: 79].

В «Школе для дураков» (1973) Саши Соколова находим прямую отсылку к Бахману–Брюсову–Блоку. Воображаемый любовный бред умершего учителя Павла (Савла) Норвегова описан так:

О Роза, скажет учитель, белая Роза Ветрова, милая девушка, могильный цвет, **как хочу я нетронутого тела твоего!** <...> жду тебя в домике с флюгером, за синей рекой <...>. Приди ко мне, Роза Ветрова, неужели тебе не дорог твой старый учитель, шагающий по долинам небытия и по взгорьям страданий. Приди, чтобы унять трепет чресел твоих и утолить печали мои [Соколов: 29].

Этот призыв учителя к ученице становится своего рода лейтмотивом первой главы романа:

<...> неужто не любите вы сильно и нежно одну мою одноклассницу, меловую девушку Розу. О Роза Ветрова, — говорили вы ей однажды, — милая девушка, могильный цвет, **как хочу я нетронутого тела твоего!** [Там же: 167].

Или:

Да-да-да, <...> мы слышим, то поет Роза Ветрова, милая девушка, могильный цвет, лучшее среди дефективных всех школ контральто. И отныне, если вы на вопрос: что вы тут делаете, тут в туалете? — ответите нам: я отдыхаю после занятий <...>, то мы не поверим вам <...>. Вы, как обыкновенный влюбленный школьник, ждете, когда закончится репетиция, и <...> спустится она — та, кому вы назначили свидание на черной лестнице в правом крыле, где не осталось ни единой целой лампочки <...> и там, именно там, вот это: **приди, приди, как хочу я нетронутого тела твоего** [Там же: 190–191].

Однако наиболее полно стихотворение про нетронутое тело обыграно в романе «Звезды Сибири» (1957), принадлежащем перу Юрия Сергеевича Грачева (1911–1973). Он вполне может быть назван мучеником за веру (входил в общину баптистов): в 1930 г. был арестован, в 1949 г. приговорен к расстрелу, замененному на 25 лет заключения, и вышел на свободу только после смерти Сталина. Автобиографический роман «Звезды Сибири» посвящен молодежи, сохранившей чистоту души и веру в лагерях

и ссылок. В нем рассказывается о взрослении, нравственном становлении и в том числе — о любви, причем одновременно к Богу и женщине, что в сознании юных христиан-баптистов плохо совмещается. Два героя, Володя и Лев, увлеченные одной девушкой (Пашей), встречаются на пересыльном этапе и делятся переживаниями.

— О, дивно! — воскликнул Володя. <...> — Мне много-много надо рассказать тебе. <...> Ты знаешь Пашу? Она известна у нас по Сибири. Это чудесная девушка христианка.

— Знаю, — сказал Лев, и глаза его засветились радостью. <...> Отказавшись от всего личного, она все отдает ближним.

— Так вот, Лев, представь, — продолжал Володя, — мы не видясь никогда, полюбили друг друга.

— Как полюбили? — спросил Лев. — То есть, как все мы любим друг друга?

— Нет, это больше! Она <...> приезжала ко мне на свидание и теперь мы жених и невеста, и скоро, надеюсь, будем муж и жена.

Переполюбяющие героя чувства выливаются в доморощенные стихи, которые его озадаченный друг-слушатель пытается мучительно понять и согласовать с постулатами веры. Почти бесспорно они восходят к тексту Бахмана–Брюсова из альманаха «Северные цветы»:

— Вот послушай, — говорил он, — эта любовь вдохнула в меня дар поэта, — и он декламировал:

Я весь твой всей моей любовью,
Я весь твой всей моей душой,
Я весь твой моей пылкою кровью,
Моим незримым сердцем я твой.
Я весь твой и моими очами,
Тебе ласки мои отдаю,
Я весь твой и моими словами,
Я ласкаю тебя и люблю. <...>

— Ну как, красиво? — спросил он у Льва.

На его вопрос Лев ничего не ответил, а только грустно <...> сказал:

— И этим ты прославляешь Бога теперь, когда рушится дело Божие? Когда столько страданий и слез?

— Но моя любовь уменьшит слезы, — сказал Володя. — Все-таки я несю Паше счастье. Вот, например, я ей пишу тоже стихотворение:

Ты моя вся нетронутым телом,
Ты моя вся невидимой душой,
Ты моя вся решительной, смелой,
Ты моя и любимая мной.

Никому из людей ты не скажешь:
 «Я твоя всей любовью моей».
 Ты одну лишь любовь мне покажешь,
 И навеки ты будешь моей.
 Ты со мною безмолвна, незрима,
 Моя жизнь и жизнь твоя,
 Ты моя, только мною любима,
 Ты моя, ты навеки моя!
 Мои ласки, мои поцелуи,
 Мою душу, плененну тобой,
 Для любви лишь тебе отдаю я,
 Твой навеки я, только лишь твой!

Лев сидел, как ошеломленный. Он подобные вещи читал не раз у обычных поэтов своего времени. Но к христианину, казалось, это совсем не подходило.

— Прочти еще раз, — попросил он Володю. <...> Лев старался вдуматься в смысл слов и не понимал: «Как так: “ты моя вся нетронутым телом?” Ведь Паша отдала себя Господу: и тело, и душа принадлежат Ему <...>. Ни слова о Боге, ни слова о любви к ближнему, что является целью жизни. Это любовь двух, в сущности себялюбия» [Грачев].

И последний пример, казалось бы, выбивающийся из общего ряда: появившиеся на русском языке в переводе В. В. Левика «Стансы» («Если мы во храм пойдем...») П. Ронсара (“Pour Cassandre”, 1555):

Для чего ж ты сберегла
 Нежность юного чела,
Жар нетронутого тела, —
 Чтоб женой Плутона стать,
 Чтоб Харону их отдать
 У стигийского предела? [Левик: 257]

Напрашивающаяся идея возвести к Ронсару и наше русское «нетронутое тело» не подтверждается. Все выходит строго наоборот. Там, где в переводе — «нетронутое тело», во французском оригинале — “sein délicieux”, то есть «сладостная грудь»³¹. Очевидно, что в данном случае «нетронутое тело» попало не от Ронсара в русскую поэзию, а от русского переводчика Левика, знакомого как с творчеством Блока, так и, возможно, с альманахом «Северные цветы», — к Ронсару.

³¹ У Ронсара героиня (Кассандра) бережет от возлюбленного также глаза, лоб и губы.

Приложение

Брюсов В. Я.

Г. Г. БАХМАН³².

Георг Георгиевич <sic> Бахман (род. 5 февр. 1852 г., ум. 18 июня 1907 г.) был одной из наиболее замечательных фигур в литературном мире Москвы 90-х и 900-х годов. Хотя Г. Бахман писал преимущественно по-немецки, но все, что он писал, почти исключительно было посвящено русской литературе, и в этом отношении его значение, как писателя, очень значительно <sic>. В длинном ряде ярких и хорошо документированных статей, помещенных в русских и заграничных изданиях (“Literarisches Echo”, “Deutscher Die Dichtung”, “Moskauerblatt”, “Moskauer Deutscher Zeitung” и др.) он знакомил немецких читателей с современной русской литературой. Еще больше той же цели достигали мастерские стихотворные переводы Г. Бахмана, который, сам будучи талантливым и оригинальным поэтом, обладал особой способностью точно и вместе с тем художественно воспроизводить в переводе стихи других поэтов. Так, из области русской поэзии, Г. Бахман дал ряд прекрасных переводов Тютчева, Фета, Щербины, Ап. Майкова, Апухтина, Надсона, Фофанова, Мережковского, Бальмонта, Брюсова, Ю. Балтрушайтиса и мн. др. (не говоря здесь о столь же удачных переводах Г. Г. Бахмана с языков английского, французского и др.). — С другой стороны, Г. Бахман был выдающимся педагогом. В течение нескольких десятилетий, до самой смерти, он состоял лектором Сельскохозяйственного института, преподавателем 1-ой женской гимназии, членом экзаменационной коллегии при Московском Учебном округе, а также преподавал и в др. учебных заведениях. Ученики Г. Бахмана всегда вспоминали о его преподавании с благодарностью и свидетельствуют, что он особенно умел пробуждать в молодом поколении серьезный интерес и любовь к литературе. Между прочим, из учеников Г. Бахмана вышел талантливый безвременно погибший русский поэт Виктор Гофман, а также известный поэт В. Ходасевич. Далее необходимо отметить, что Г. Бахман, человек исключительно общительный и умевший с каждым найти его язык, всегда являлся центром, где собирались все писатели слагавшейся тогда группы «символистов». Здесь постоянно бывали К. Бальмонт, Ю. Балтрушайтис, В. Гофман, М. Дурнов, Ив. Коневской, Вяч. Иванов и др. Впрочем, наряду с ними

³² Документ представляет собой ходатайство для назначения пенсии вдове Бахмана. Печатается по авторской машинописи: РГБ. Ф. 386. Карт. 37. Ед. хр. 2. Л. 43–44. Возможно, это один из последних текстов, вышедших из-под пера Брюсова.

там бывали и писатели иных направлений, напр. М. Альбов, В. Саводник, Н. Языков³³, В. Шенрок и др. Все они выносили очень многое из бесед с радужным хозяином, человеком широко, можно сказать, энциклопедически образованным. Вообще круг знакомств Г. Бахмана в литературном мире был очень широк. Кроме перечисленных имен можно назвать еще В. Короленко, А. Фета, К. Фофанова и мн. др. Со всеми ними Г. Бахман вел оживленную переписку, и их письма, ныне хранящиеся у вдовы покойного, представляют огромный историко-литературный интерес, тем более что они были еще самим Г. Бахманом тщательно собраны и классифицированы. Надо добавить, что такую же переписку Г. Бахман вел также со своими заграничными друзьями, и <в> собрании писем имеются также письма Г. Брандеса, Шпильгагена, Гамерлинга, Боденштедта, П. Гейзе, Г. ф. Гофмансталя, Д. Г. Лилиенкрона, П. Ланге³⁴ и др. — Большую ценность представляла также огромная собранная Г. Бахманом библиотека по вопросам литературы с массой редких и ценных изданий (напр., с почти полным подбором изданий Гете, коего Г. Бахман был редким знатоком). Библиотека эта часто служила неоцененным пособием для друзей Г. Бахмана, а после его смерти частично поступила в М<осковский> Румянцевский и М<осковский> Исторический музей. — При жизни Г. Бахманом был издан лишь один сборник стихотворений “Gestalten und Töne”; после смерти Г. Бахмана было издано собрание его стихов “Gedichte”, М. 1910, куда вошли и его переводы. Но статьи Г. Бахмана до сих пор остаются не переизданными. Писал Г. Бахман не только по-немецки, но также по-французски и по-английски и немного по-русски. Русские произведения Г. Бахмана были частью напечатаны в альманахе «Северные цветы» и в журнале «Русский архив».

Все изложенное позволяет утверждать, что за Г. Бахманом имеются несомненные заслуги перед русской литературой, он был выдающийся писатель и хороший педагог, много поработал для русского просвещения. Поэтому, по нашему мнению, ходатайство вдовы Г. Бахмана о назначении ей усиленной пенсии должно быть удовлетворено, тем более, что О. М. Бахман (вдова покойного) по преклонности возраста (ей 65 лет) ныне лишена трудоспособности.

Сентябрь 1924.

³³ Возможно, имеется в виду крупный московский библиограф Дмитрий Дмитриевич Языков (1850–1918). В принципе, помимо очевидного (и столь же очевидно невообразимого в этом контексте) Н. Языкова существовал Н. П. Языков, напечатавший несколько брошюр о трезвости, Николай Петрович Языков, просившийся в венгеровский словарь, и другой (или тот же самый) Николай Петрович, спрашивавший совета у Горького.

³⁴ Вероятно, подразумевается упоминавшийся выше Тор Ланге, а первый инициал — опечатка.

Литература

- Амелин: Амелин М. История русского «Гамлета» // Новая Юность. 2003. № 4.
- Бальмонт 1903: Бальмонт К. Будем как солнце. Книга символов. М., 1903.
- Бальмонт 1908: Бальмонт К. Из чужеземных поэтов. СПб., <1908>.
- Бахман: Гете о русских иконах / Сообщил Г. Бахман // Русский архив. 1901. № 10.
- Белый: Белый А. Начало века / Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. М., 1990.
- Блок 1965: Блок А. Собр. соч. / Под общей ред. В. Орлова и др. М.; Л., 1965. Т. 8.
- Блок 1997: Блок А. Полн. собр. соч. и писем. М.; СПб., 1997. Т. 1.
- Блок 1999: Блок А. Полн. собр. соч. и писем. М.; СПб., 1999. Т. 4.
- Блок 2014: Блок А. Полн. собр. соч. и писем. М.; СПб., 2014. Т. 6. Кн. 1.
- Блок Л. Д.: Блок Л. И быль и небылицы о Блоке и о себе // Александр Блок в воспоминаниях современников. М., 1980. Т. 1.
- Богомолов 2009: Богомолов Н. Вячеслав Иванов в 1903–1907 года: документальные хроники. М., 2009.
- Богомолов 2010: Богомолов Н. Вокруг «Серебряного века». Статьи и материалы. М., 2010.
- Брюсов 1908: Брюсов В. Огненный ангел. Повесть XVI века. М., 1908. Ч. 1.
- Брюсов 1911: Брюсов В. Земная ось. Рассказы и драматические сцены. М.: Скорпион, 1911.
- Брюсов 1927: Письма В. Я. Брюсова к П. П. Перцову (к истории раннего символизма). М., 1927.
- Брюсов 1976: <Брюсов В.> Переписка с Андреем Белым. 1902–1912 / Вступит. ст. и публ. С. Гречишкина и А. Лаврова // Литературное наследство. М., 1976. Т. 85.
- Брюсов 1976а: Брюсов В. Письма к Ф. Сологубу / Публ. В. Орлова и И. Ямпольского // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1973 год. Л., 1976.
- Брюсов 1990: Брюсов В. Среди стихов. 1894–1924. М., 1990.
- Брюсов 1991: <Брюсов В.> Переписка с Ив. Коневским / Вступит. ст. А. Лаврова. Публ. и коммент. А. Лаврова, В. Мордерер, А. Парниса // Литературное наследство. М., 1991. Т. 98. Кн. 1.
- Брюсов 1991а: <Брюсов В.> Переписка с А. А. Курсинским. 1895–1916 / Вступит. ст. А. Козловского и Р. Щербакова. Публ. и коммент. Р. Щербакова // Там же.
- Брюсов 1991б: <Брюсов В.> Переписка с К. Д. Бальмонтом. 1894–1918 / Вступит. ст. и подгот. текстов А. Нинова. Коммент. А. Нинова и Р. Щербакова // Там же.
- Брюсов 2002: Брюсов В. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002.
- Брюсов 2015: Брюсов В. Письма неофициального корреспондента / Общ. ред., сост., подгот. текста, предисл. и коммент. М. Орловой. М., 2015.

- Виноградов: *Виноградов В.* История слов / Отв. ред. чл.-корр. РАН Н. Шведова. М., 1999.
- Воронский: *Воронский А.* За живой и мертвой водой: Воспоминания. М.: Артель писателей «Круг», 1927. Т. 1.
- Гофман: *Гофман В.* Любовь к далекой / Сост., вступит. ст. и коммент. А. Чагина. СПб., 2007.
- Грачев: *Грачев Ю.* Звезды Сибири // <http://rusbaptist.stunda.org/zvezdy-sibiri.htm> (дата обращения: 01.12.2018).
- Гумилев: *Гумилев Н.* Полн. собр. соч. / Отв. ред. тома Ю. Зобнин. М., 2001. Т. 4.
- Гюнтер: *Гюнтер И. фон.* Жизнь на восточном ветру. Между Петербургом и Мюнхеном. М., 2010.
- Клыкков: *Клыкков С.* Чертухинский балакирь. М., 1988.
- Куприяновский: Письмо В. Г. Короленко к Г. Бахману / Предисл. и публ. П. Куприяновского // Творчество писателя и литературный процесс. Слово в художественной литературе. Межвузовский сборник научных трудов. Иваново, 1993.
- Куприяновский, Молчанова: *Куприяновский П., Молчанова Н. К. Д.* Бальмонт и его литературное окружение. Воронеж, 2004
- Лавров 2003: Письма В. В. Гофмана к А. А. Шемшурину / Предисл., публ. и коммент. А. Лаврова // Писатели символистского круга. Новые материалы. СПб., 2003.
- Лавров 2007: Юргис Балтрушайтис — переводчик (по материалам Рукописного отдела Пушкинского Дома) / Публ. А. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 2003–2004 годы. СПб., 2007.
- Левик: *Левик В.* Избранные переводы. М., 2007. Т. 1.
- Ломоносов: *Ломоносов М.* Полн. собр. соч. М.; Л., 1959. Т. 8.
- Лохвицкая 1903: *Лохвицкая (Жибер) М.* Стихотворения. СПб., 1903. Т. IV.
- Лохвицкая 1904: *Лохвицкая (Жибер) М.* Стихотворения. СПб., 1904. Т. V.
- Маковский: *Маковский С.* Из песен Астарте <в огл.: Песни Астарте> // Сатанизм. М.: Заря, 1913.
- Марков: *Kommentar zu den Dichtungen von K. D. Bal'mont. Teil I / Von Vladimir Markov.* Wien, 1988.
- Мей: *Мей А.* Избранные произведения. Л., 1972.
- Мережковский: *Мережковский Д.* Стихотворения и поэмы / Вступит. ст., подгот. текста и прим. К. Кумпан. СПб., 2000.
- Миллер, Колобова, Вовина: Библиотека А. А. Блока: Описание: В 3 кн. / Сост. О. Миллер, Н. Колобова, С. Вовина; под ред. К. Лукирской. Л., 1985. Кн. 2.
- Молодяков: *Молодяков В.* «Память давней дружбы». Дарственные надписи Валерия Брюсова и Иоанны Брюсовой в моем собрании // Про книги. 2014. № 3.

Путеводитель: Путеводитель по фондам Отдела рукописей Института мировой литературы РАН. Выпуск I. Личные фонды. М., 2000.

Ранние символисты: Ранние символисты: Н. Минский, А. Добролюбов. Стихотворения и поэмы / Сост., вступит. ст., подгот. текста, примеч. А. Кобринского и С. Сапожкова. СПб., 2005.

Русские символисты: Русские символисты. Лето 1895 года. М., 1895.

Саводник: *Саводник В.* Новые стихотворения. 1898–1903. М., 1903.

Северные цветы 1901: Северные цветы на 1901 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». М., 1901.

Северные цветы 1903: Северные цветы на 1903 год, собранные книгоиздательством «Скорпион». М., 1903.

Соколов: *Соколов С.* Школа для дураков. СПб., 2009.

Соловьев 1974: *Соловьев В.* Стихотворения и шуточные пьесы / Вступит. ст., сост. и примеч. З. Минц. Л., 1974.

Толстой: *Толстой А.* Полн. собр. соч. М., 1936. Т. 32.

Тредиаковский: *Тредиаковский В.* Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от Автора двух Од, двух Трагедий и двух Эпистол, писанное от Приятеля к Приятелю, 1750. В Санкт-Петербурге // Сборник материалов для истории Императорской Академии наук в XVIII веке / Издал А. Куник. СПб., 1865. Ч. II.

Тургенев: *Тургенев И.* Полн. собр. соч. и писем. М., 1981. Т. 9.

Фет: *Фет А.* Вечерние огни / Изд. подгот. Д. Благой, М. Соколова. М., 1979. 2-е изд.

Черный: *Черный С.* Стихотворения. Л., 1960.

Юдина: *Юдина И.* Рукописи и переписка В. Г. Короленко. Научное описание // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1970 г. Л., 1971.

Bachmann: *Bachmann, G.* Gestalten und Töne. Berlin, 1897.

МАРИЯ ЛИБЕРСОН И «КРУЖОК ОДИНОКИХ»: ОБ ОДНОЙ КОРРЕСПОНДЕНТКЕ БЛОКА¹

ДИНА МАГОМЕДОВА

Сюжет статьи неожиданно оказался весьма разветвленным. Все началось в 2009 г. с редакторской работы над указателем к восьмому тому полного академического собрания сочинений Блока. Имя Марии Либерсон было известно: упоминания о ней и о созданном ею «кружке одиноких» встречались и в указателе писем Блоку в РГАЛИ: два письма самой М. Либерсон и несколько писем со-организатора кружка А. С. Андреева [Блок 1979: 11–12, 306], и в комментариях к переписке Блока с матерью [Блок 1927: 235; Блок 1965], с Е. П. Ивановым [Блок 1936: 66–67, 122–123; Блок 1963: 252], Г. И. Чулковым [Лавров], З. Н. Гиппиус [Минц], К. Эрбергом [Блок 1977], и в записных книжках Блока 1908 г. [Блок 1965: 114]. Суждения о кружке, упоминания о его заседаниях можно найти в записных книжках Блока и дневнике М. Волошина, в статье Г. И. Чулкова «Самоубийцы» и его романе «Сережа Нестроев». Наконец, кружок «Одиноких» получил краткую характеристику в справочнике Манфреда Шрубы «Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов»: «Кружок начинающих литераторов, основанный весной 1908 г. в Петербурге. Инициаторами создания кружка были А. С. Андреев, М. Либерсон и Малкис» [Шруба: 163].

Начну с рассказа о кружке. В марте 1908 г. в нескольких петербургских газетах появилось объявление Марии Либерсон, которое предвляла неточная цитата из Достоевского: «Надо, чтобы человеку было, куда пойти». Дальше составительница писала: «если Вы одиноки, если Вам не с кем пого-

¹ Исследование выполнено за счет средств гранта Российского научного фонда (проект №17-18-00012) и в ИМЛИ РАН.

ворить, приходите ко мне: по четвергам с 17 часов я пью чай...», — она указывала точный адрес, — «может быть, вместе мы что-нибудь придумаем». Вокруг Марии Либерсон собралось, по свидетельствам тех, кто бывал на заседаниях кружка, около десяти человек. Самым ярким среди них был начинающий поэт Александр Андреев, по профессии слесарь, знакомый Евгения Павловича Иванова, близкого друга Блока. Можно предположить, что именно он и обратил внимание Блока на этот кружок, рекомендовал его участников. Так или иначе, Блока они заинтересовали настолько, что 15 апреля 1908 г. он предложил Г. И. Чулкову, К. А. Эрбергу, Н. П. Ге и Т. Налепиньскому собраться у него на квартире и выслушать М. Либерсон и А. Андреева: «Об этом деле не сумею Вам написать, лучше поговорить» [Блок 1977: 152].

27 апреля на заседании кружка выступал М. Волошин. К. Эрберг пишет об этом вечере без всякого восторга:

В небольшой комнате собралось человек десять не очень-то говорливых «одиноких», от которых можно было услышать только лаконичные реплики, когда говорил Волошин. А говорил он против общества, борющегося с одиночеством: «Я хочу быть одиноким, но тщетно: это мне не удастся». Ясно, что такое заявление не могло сдвинуть общество вперед [Блок 1977: 153].

Не менее скептически отнесся к идее кружка «одиноких» Г. И. Чулков. В газетном очерке «Самоубийцы» [Чулков 1912] он, не называя имен, упомянул о своей встрече с М. Либерсон у Блока.

Фрагмент очерка по тексту сборника статей Чулкова «Вчера и сегодня» (И., 1916. С. 62–63) был републикован А. В. Лавровым в статье «Переписка Г. И. Чулкова с Блоком» [Лавров: 391–392]:

Года два тому назад к одному петербургскому литератору, у которого я в то время был в гостях, пришли студент и курсистка <видимо, имеются в виду А. С. Андреев и Мария Либерсон. — Прим. А. Л.>. Они просили этого литератора принять участие в каком-то «обществе борьбы с одиночеством». Мы разговорились. Но как я ни старался выяснить, что эти молодые люди разумеют под одиночеством, выходило что-то неопределенное, и даже как-то по-детски наивное, но в то же время я видел, что эти «борцы с одиночеством» по-настоящему взволнованы своим делом. Они не раз упоминали о том, что были в их среде случаи самоубийства от одиночества. — Как же с этим бороться? — спрашивал я. А надо интимнее общаться друг с другом. Все члены общества должны иметь возможность во всякое время навещать друг друга. — А если у меня нет подходящего настроения, чтобы общаться? — Этого не должно быть. Вот один товарищ пошел в гости, а его не приняли. Он к другому пошел, тому тоже было некогда. И третий тоже был занят... Товарищу стало очень скучно. Он и отравился.

Я только руками развел. И смешно мне было, и грустно чрезвычайно (цит. по: [Лавров: 391–392]).

Еще более ядовитый портрет М. Либерсон Г. Чулков создает в своем романе «Сереза Нестроев» (1916), где девушка названа гимназисткой, а ее речи — лепетом:

— Я против одиночества, господа, т. е. я буду говорить от «лиги борьбы с одиночеством», господа, — лепетала гимназистка. Мы все очень страдаем от одиночества. С этим, господа, надо бороться. Наша лига ставит себе это целью. Так вот, мне поручили предложить вам соединиться с нашею лигою. Не хотите ли вместе бороться с одиночеством? Одиночество — это когда кому не с кем поделиться своими чувствами. У меня есть знакомый реалист, Митя Завьялов, так он даже отравился уксусной эссенцией от одиночества. Его едва спасли. Теперь он член нашей лиги, и я уверена, что он не отравится больше уксусной эссенцией. <... > Как же думаете бороться с таким явлением? — нетерпеливо спросил Грюнвальд. — Очень просто. Каждый член нашей лиги при вступлении дает честное слово, что он никогда не откажется от общения с тем, кто страдает от одиночества. И у нас есть такое правило, что ключи должны быть общие. — Какие ключи? — Ключи от комнат. Всякий член лиги во всякое время к другому члену может прийти, и тот должен его принять. — Но, ведь, это не всегда удобно, однако, — чуть улыбнулся Грюнвальд [Чулков 1916а: 118–119].

В. Г. Короленко, чьим письмом к организаторам кружка открывалась брошюра «Страдания одиночества», выразил и сочувствие общей идее кружка, и скепсис относительно путей ее осуществления:

Что касается вашего вопроса об «Организации одиноких», то могу сказать, что самая идея несомненно хорошая, но осуществима ли она вообще, и обладает ли данный кружок достаточными данными <так! — Д. М.> к ее осуществлению, — об этом я ничего сказать не могу. <... > Нужно только вперед иметь в виду, что хороших «идей» много, а для создания хороших учреждений, в которых бы они воплотились, нужно много практичности, энергии, знания и т. п. Желаю всего хорошего [Либерсон: 13–14].

Резче всех высказалась З. Н. Гиппиус, когда в декабре 1908 г. получила от Блока только что вышедшую из печати брошюру М. Либерсон «Страдания одиночества»². 11 декабря она писала Блоку:

² З. Г. Минц полагала, что Блок передал З. Н. Гиппиус одно из писем М. Либерсон к нему. Однако, судя по тому, что Гиппиус говорит о ряде писем и упоминает курсистку, беседующую с кухаркой о ценах на мясо, это может быть только брошюра, в которой упоминается о беседе с кухаркой и цитируются письма разных людей.

Нет, конечно, читать это было бы просто скучно, — прежде всего. А вообще — вы бы убедили барышню, поговорили бы с ней, заставили бы ее подумать... Мне показалось это трогательным, добрым и — страшным. <...> Нельзя так несерьезно относиться к глубине жизни и к глубине человеческой души, никакие нежные, самые искренне-добрые, «чувствительные чувства» не могут этого оправдать. Если у барышни есть хоть капля настоящего ума, — ему нужно помочь работать в настоящую сторону. Мне воистину жаль было этих «одиноких», но не за «одиночество» их, а за то, что они эти письма писали; настоящий одинокий, которого стоило бы спасти и помочь ему, — не напишет такого письма и не пойдет. А эти — либо бездельники, либо беспомощные несчастные, которые всему поверят и которых тем менее можно обманывать. Скажите пожалуйста, курсистка от отчаяния идет в кухню с кухаркой разговаривать «о ценах на мясо»... да, может, кухарка «одинокее» ее! И почему устроительница «всеобщего кормления душ» думает, что она непременно всем «одиноким» даст пищу лучше кухаркиной! «Привет и ласку!» Скажите на милость! Люди тысячи лет бьются над словами «любите друг друга», «накормите голодных», на этом весь огромный мир вертится, а тут пришла барышня и тотчас устроила всемирный союз одиноких! «Одиночество» — не «связь», а «разделение». Этого самоварами не зальешь. Я вижу с полной ясностью моего разума и моих чувств, что во всем этом — такая оскорбительная глупость, что и простить нельзя (цит. по: [Минц: 578]).

Из приведенных отзывов о кружке и о Марии Либерсон с очевидностью ясно, что Блок отнесся к устроителям кружка доброжелательнее многих. Более того, осенью 1908 г. общение с «одинокими» оказывается в русле его важнейших размышлений о народе и интеллигенции, о гражданской позиции, о новой читательской аудитории и демократизации эстетических ориентиров. В записной книжке 12 сентября 1908 г. сразу после знаменитой записи «мечты о журнале с традициями добролюбовского “Современника”» он добавляет:

Из «одиноких» может что-нибудь выйти (Андреев, Малкис, Либерсон). Одинокий — *tabula rasa*. Искать людей. Написать доклад о единственном возможном преодолении одиночества — приобщение к народной душе и занятие общественной деятельностью. Только чувствуя себя гражданином, — и т. д. [Блок 1965: 113–114].

Здесь уже очевиден замысел будущего доклада «Россия и интеллигенция», который в ноябре был прочитан на заседании Религиозно-философского общества³.

³ Уточню, что Мария Давыдовна Либерсон значится среди членов-соревнователей Петербургского религиозно-философского общества и что, по всей вероятности, ее перу принадлежит

Блок приглашает А. С. Андреева на одно из чтений своей пьесы «Песня Судьбы», а Марию Либерсон — на доклад «Россия и интеллигенция». Ее письмо без даты (Блок, скорее всего, значительно позднее надписал наверху листа: «Весна 1908») совершенно очевидно связывает идеи доклада с собственной идеей преодоления одиночества:

Вчерашний реферат еще лишний раз показал мне, как бездонно глубок вопрос об одиночестве и как назрел он теперь в обществе.

Александр Александрович, может быть, роковая черта между интеллигенцией и народом так непреходима потому, что еще более резкая черта существует теперь между одним интеллигентом и другим? Может быть, интеллигенту нет дороги к народу потому, что интеллигент так бесконечно одинок?! М.б. единственный путь к душе народа — это борьбы с одиночеством и разобщенностью интеллигенции?

Вы вчера сами сослались на самоубийц, которые подтверждают Ваше положение, что так жить очень тяжело, почти невозможно.

А от каких бы причин человек не уходил из жизни, — в момент самоубийства он несомненно глубоко одинок [РГАЛИ. Ф. 55. Оп. I. Ед. хр. 311].

Планы кружка выпускать журнал, сборник, печататься в газетах или даже издавать собственную газету не осуществились⁴, и вскоре объединение «одиноких» прекратило свое существование. Однако недолгий контакт с создателями и участниками кружка оказался для Блока во многом полезным и плодотворным.

Каково же было мое удивление, когда обнаружилось, что о Марии Либерсон историкам литературы почти ничего не известно. Даже в каталоге РГАЛИ не были указаны ни годы жизни, ни ее отчество, только отмечено — «курсистка». Никаких биографических данных не содержалось ни в комментариях к восьмитомному собранию сочинений (1960–1963) Блока, ни к его письмам к разным корреспондентам. «Курсистка», создательница

этиюд «Лунная сказка», напечатанный в № 22 журнала «Весна» за 1911 г. (это кажется тем более вероятным, что в № 17 того же журнала — впрочем, за три года за этого — напечатан обширный очерк Н. Вавулина «Кружок одиноких. История одной затеи»). Благодаря за это ценное дополнение Александра Львовича Соболева.

⁴ Ср. письмо соруководителя кружка А. С. Андреева к Блоку от 9 сентября 1908 г.: «Газета (по №-рам) будет дешевле, и издать ее легче, чем сборник. Думаем попросить Л. Н. Толстого прислать его статью об одиночестве. Леонид Андреев обещал Мане Либерсон. Возможно, что и Вы не откажете в Вашей статье. Вот уже трое (почти) крупных есть. А мож<ет> быть и еще кой-кто из крупных найдется. Я предлагаю по 1 крупному на каждый №-р газеты. Затем — мелочь. Рефераты, статьи об одиночестве дадут Либерсоны, Вережкины, Абраши, Мейкины, А. Андреевы и пр., и пр. ... Подписку принимать не будем. Я постараюсь употребить всю свою энергию, сколько имею, на осуществление этого плана — нового способа объединения людей» (цит. по: [Блок 1936: 122]).

кружка «одиноких», иногда — цитаты из ее писем к разным писателям, цитаты из высказываний об идее кружка, — и никакой иной информации. Мало что в этом отношении дала и брошюра М. Либерсон «Страдания одиночества» [Либерсон]. Помогло обращение к электронным базам данных и к социальным сетям. Неожиданно я узнала, что существует документальный сериал, снятый кинорежиссером Олегом Вениаминовичем Дорманом и уже несколько лет практически закрытый от широкой публики, — «Подстрочник», о переводчице знаменитой повести Астрид Линдгрен «Карлсон, который живет на крыше» — Лилианне Зиновьевне Лунгиной. Имя Марии Либерсон в первых сериях «Подстрочника» упоминалось неоднократно, потому что Л. З. Лунгина оказалась ее дочерью. Соответственно, режиссеры Павел и Евгений Лунгины приходились Марии Либерсон внуками. Более того, через несколько дней я получила небольшое электронное сообщение: «Я Олег Дорман. Напишите мне в личку, и я все расскажу Вам о Марии Либерсон».

Моя благодарность Олегу Дорману, который позволил мне познакомиться с сериалом «Подстрочник» задолго до его выхода на телеэкран, безмерна. Именно из семейных рассказов Лилианны Лунгиной, на сегодня — главного источника информации, я узнала, что Мария Даниловна Либерсон (1890–1944) была дочерью известного в Полтаве фармацевта Даниила Либерсона. В 1907 г. он выехал с семьей в Палестину. Благодаря помощи израильского поэта Рафаэля Шустеровича, которому я приношу искреннюю признательность, просмотр некрополей позволил отыскать предположительное место захоронения и дату смерти Д. Либерсона (имя Гедалия, очевидно, появилось уже в Палестине): «Гедалия Либерсон, сын Арье. Умер 11.02.1926, похоронен на кладбище Трумпельдор в Тель-Авиве, область 01, район Бет (т. е. 2), ряд Каф-Алеф (т. е. 21), место 47»⁵.

Однако Мария в том же году вернулась в Россию и поступила на Высшие женские курсы в Петербурге. Там и появился «Кружок одиноких». В годы Первой мировой войны она создала частный детский сад для еврейских детей, чьи отцы были на фронте. Увлекалась дошкольной педагогикой, детским театром, сама создавала петрушечных кукол и писала маленькие детские пьески. В 1919 г. вышла замуж за друга детства Зиновия Марковича, члена партии большевиков. Вместе с ним переехала в Москву, вела детские кружки при домах культуры, потом прожила несколько лет в Европе, в Германии и Франции, создала в Париже детский кукольный театр, затем вернулась

⁵ См.: <http://www.kadisha.biz/ShowItem.aspx?levelId=59689&template=18&ID=341016>

в Москву. Подробности можно узнать в книге Лилианны Лунгиной «Подстрочник», опубликованной уже после выхода фильма.

Под фамилией Маркович Мария Либерсон выпустила две методические брошюры «Первое Мая в дошкольных учреждениях» (М.: Работник просвещения, 1924) и «Художественное воспитание и современность» (М.; Л.: Госиздат, 1926). Под той же фамилией, в соавторстве с мужем и с неким Д. Воздвиженским она создала инсценировку «Двенадцать. Сцены из эпохи Великого Октября по Дж. Риду и Ал. Блоку» [Маркович]⁶. На обложке указано: «Репертуар театра МГСПС» — то есть Московского Городского совета профессиональных союзов, это будущий театр Моссовета.

Ограничусь только кратким описанием инсценировки. По замыслу авторов граница между зрительным залом и рампой стерта. Действие разворачивается на фоне телефонных звонков, гудящих проводов, разговоров обывателей и известных политических деятелей: «Говорят и звонят со сцены и со всех концов зрительного зала — из партера, лож, верхних ярусов — во всех направлениях» [Там же: 10]. Содержание телефонных звонков ориентировано на разные эпизоды из книги Джона Рида «Десять дней, которые потрясли мир» — о расстрелах солдат на фронте, о попытках эвакуации, о заседаниях городской думы, о переговорах Савинкова с Керенским. Сама инсценировка представляет собой монтаж из переработанных эпизодов книги Дж. Рида (прозаические фрагменты: развернутые сцены бунта телефонисток и отказа ВИКЖЕЛЯ участвовать в братоубийстве и перевозить вооруженных людей на помощь восставшим в Москве и Петербурге) и отрывков из поэмы Блока. Верно почувствовав многоголосую речевую структуру поэмы, авторы инсценировки почти каждую строку поэмы превращают в реплики и поручают их либо ее персонажам (буржуй, писатель-вития, поп, дама, старуха, Андрюха, Петька), либо участникам массовки — солдатам, обывателям. Правда, распределение реплик может показаться странным: так, «Мы на горе всем буржуям / Мировой пожар раздуем, / Мировой пожар в крови» произносит солдат, а «Господи, Благослови», крестьясь, — старуха, которая у Блока большевиков бранит. Фраза «А Ванька с Катькой в кабаке, / У ей керенки есть в чулке» — разворачивается в самостоятельную третью картину «Гуляет нынче голытьба», напоминающую вторую

⁶ Согласно «Сводному списку книг, подлежащих исключению из библиотек и книготорговой сети», издание подверглось цензурному запрету [Сводный список: 223], вероятно, из-за положительной оценки роли Троцкого в Октябрьской революции. На той же странице — книга М. Маркович «Художественное воспитание и современность» (М., 1926).

картину «Незнакомки». Катька и Ванька в этой сцене пьют с хозяином кабачка, реплика «Ах ты, Катя, моя Катя, / Толстоморденькая» отдана Ваньке, а Петька, тоже почему-то оказавшийся в кабачке, кричит: «У ей керенки есть в чулке», — и отбирает у Катьки деньги. Она с Ванькой удирает из кабачка, пытаясь спастись от пьяного Петьки.

Убийство происходит в следующей сцене, где Петька, Андрюха и отсутствующий у Блока Васюха пытаются догнать лихача и случайно застреливают Катьку. В финале сцены появляются рабочие — их 12 человек — и вывешивают плакат: «Все грабежи, бандитизм и погромы будут караться со всей строгостью суда революционного народа» [Маркович: 30]. Это, по замыслу авторов инсценировки, — и есть подлинные «двенадцать», замещающие собой героев поэмы Блока.

Петька же в конце пьесы оказывается среди тех, кто срывает саботаж ВИКЖЕЛя. Он сообщает, что работал кочегаром и готов отвезти вооруженных солдат и рабочих в Москву на помощь восставшим. Его восклицание «Да здравствует Красная Гвардия» сопровождается ремаркой: «Весь преобразенный, лицо горит энтузиазмом, голос решительный и твердый». Толпа хватает Петьку и уносит его под звуки Интернационала. Представление заканчивается криками «Да здравствует революция! Да здравствуют Советы! Да здравствует Ленин» [Там же: 88].

В ряде сцен предусмотрены пение и музыка, к изданию был приложен ряд нотных номеров: «Проход двенадцати», «Отмыкайте погреба», «Ах ты, горе горькое», «Уж я времячко проведу», «Свобода, свобода», «Не слышно шума городского», «Как пошли наши ребята».

Судьба этой инсценировки требует дальнейших разысканий. Ради более основательной интерпретации необходимо выяснить, действительно ли она была поставлена на сцене театра МГСПС или только вошла в рекомендованный репертуар агитационных театров, вроде «Синей блузы», какова оказалась судьба третьего соавтора, Д. Воздвиженского, и т. д. Но даже из краткого пересказа очевидно, насколько далек получившийся сценический монтаж от сложной смысловой структуры поэмы Блока. При этом во вступительной заметке Зиновий Маркович этого расхождения и не скрывает:

Вполне ли это совпадает с замыслом Блока, автора крупнейшего художественного произведения послеоктябрьской эпохи? Мы считаем этот вопрос несущественным, ибо знаем, как по-разному трактуют «Двенадцать» люди разных мировоззрений [Там же: 3].

Перед нами скорее одна из попыток «переписать» поэму Блока в соответствии с советской идеологией 1920-х гг., когда зарождающаяся тоталитарная эстетика *усваивала себе* миф о стихии народного характера и начинала его переосмыслять. Стихия признается необходимой основой революционных преобразований, и литература 1920-х гг. действительно выдвигает на первый план именно массовый, стихийный характер (см. об этом: [Белая; Громов: 519–525]). Но миф о стихии в тоталитарной эстетике поглощается иным мифом: о дисциплинирующей, организующей и направляющей эту стихию государственной силе.

Дальнейшая судьба Марии Либерсон далека от Блока. Л. З. Лунгина рассказала о ней достаточно подробно, к этой книге я и отсылаю тех, кто хотел бы узнать о ней больше. Скажу только, что судьба оказалась к ней милостива: никто из ее близких — ни муж, ни дочь, ни она сама не были репрессированы, хотя они с мужем умерли довольно рано, от болезней. Закончить сообщение мне хотелось бы словами Л. З. Лунгиной, в которых облик ее матери воссоздается так, как ни в одном из добрых или недобрых мемуарных очерков:

Помню, как из Парижа папа почему-то поехал в Ниццу, а мы с мамой — в Биарриц, на южный берег, и мама на почте написала ему стихок:

Из Москвы до Биаррица
 Прилетела Лиля птицей
 И, увидев Биарриц,
 От восторга пала ниц.
 Не сравнить хвоста синицы
 С оперением жар-птицы,
 Так бледнеет ваша Ницца
 Пред красую Биаррица.
 Мой совет: пора решиться
 С Ниццей вам скорей проститься,
 Взяв билет до Биаррица.
 Ваша Лиля-баловница.

Как сказать, какая была мама? Мама была полна шуток, игры. В ней очень сильное было игровое начало. Скажем, из противной снятой комнаты где-нибудь в гостинице или где угодно мама в мгновение ока делала что-то индивидуальное: тут накинёт свой шелковый платок, там что-то переставит, передвинет, купит какую-то вазочку с цветами, и сразу все оживало. У нее был дар интерьера, желание видеть вокруг себя красивые вещи — и шутить. Мама с детства очень легко рифмовала и писала всякие шуточные стихи. <... >

Вообще, в маме была поразительная смесь зрелости и какой-то детской наивности... Она была человеком очень открытым и наивным. Я себя стала чувствовать очень рано старше ее — сдержаннее, мудрее, способнее дальше смотреть вперед. Но вместе с тем завидовала ее артистизму, ее способности включиться в любую игру, создать немедленно из ничего что-то. Все, что она делала, — и кружок одиноких, и детский сад, и кукольный театр «Петрушка», который все-таки завоевал Париж, шутка сказать — все газеты писали рецензии, это что-нибудь да значит! — она делала талантливо. Это было детски-наивное, талантливое какое-то искусство. Вот такой мама осталась в моей душе: не как мама — скорее как подруга, с детской душой [Лунгина: 35; 62–63].

Литература

Белая: *Белая Г.* Закономерности развития советской прозы 20-х годов (по материалам литературы, критики и журналистики). Автореф. дис. на соиск. учен. степ. доктора филол. наук. М., 1975.

Блок 1927: *Блок А.* Письма к родным: В 2 т. М.; Л., 1927. Т. I.

Блок 1936: *Блок А.* Письма к Е. П. Иванову. М.; Л., 1936.

Блок 1963: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1963. Т. VIII.

Блок 1965: *Блок А.* Записные книжки. 1901–1920. М.; Л., 1965.

Блок 1977: *Блок А.* Письма к Конст. Эрбергу (К. А. Сюннербергу) / Вступит. ст. и публ. С. Гречишкина и А. Лаврова // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома. 1977. Л., 1979.

Блок 1979: Александр Блок. Переписка: Аннотированный каталог. Т. 2: Письма к Александру Блоку. М., 1979.

Волошин: *Волошин М.* История моей души // Волошин М. Собр. соч. М., 2006. Т. 7.

Громов: *Громов П. А.* Блок, его предшественники и современники. Л., 1986. Изд. 2.

Лавров: *Лавров А.* Переписка Г. И. Чулкова с Блоком / Вступит. ст. и коммент. А. Лаврова // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987.

Либерсон: *Либерсон М.* Страдания одиночества. СПб., 1909.

Лунгина: *Подстрочник: Жизнь Лилианны Лунгиной, рассказанная ею в фильме Олега Дормана.* М., 2010.

Маркович: *Маркович М., Маркович З., Воздвиженский Д.* Двенадцать. Сцены из эпохи Великого Октября по Дж. Риду и Ал. Блоку. М., 1925.

Милиц: *Милиц З.* Блок в полемике с Мережковскими // Милиц З. Александр Блок и русские писатели. СПб., 2000.

Сводный список: *Сводный список книг, подлежащих исключению из библиотек и книготорговой сети.* М., 1961.

Чулков 1912: Чулков Г. Самоубийцы // Речь. 1912. № 64. 6 марта.

Чулков 1916: Чулков Г. Вчера и сегодня. Очерки. М., 1916.

Чулков 1916а: Чулков Г. Сережа Нестроев. М., 1916.

Шруба: Шруба М. Литературные объединения Москвы и Петербурга 1890–1917 годов. М., 2004.

ПОЛИТИКА И МИСТИКА: «МЕТАМОРФОЗЫ» В «КАТИЛИНЕ» БЛОКА¹

АРКАДИЙ БЛЮМБАУМ

Описывая весной 1918 года в очерке «Катилина» особый душевный и телесный «состав» «безумного» революционера, Блок прибегает к топике «превращения», «метаморфозы», напрямую отсылая к поэме Овидия:

Простота и ужас душевного строя обреченного революционера заключается в том, что из него как бы выброшена длинная цепь диалектических и чувственных посылок, благодаря чему выводы мозга и сердца представляются дикими, случайными и ни на чем не основанными. Такой человек — безумец, маниак, одержимый. Жизнь протекает, как бы, подчиняясь другим законам причинности, пространства и времени; благодаря этому, и весь состав — и телесный и духовный — оказывается совершенно иным, чем у «постепеновцев»; он применяется к другому времени и к другому пространству. Когда-то в древности явление превращения, «метаморфозы» было известно людям; оно входило в жизнь, которая была еще свежа; не была осквернена государственностью и прочими наростами, порожденными ею; но в те времена, о которых у нас идет речь, метаморфоза давно уже «вышла из жизни»; о ней стало «трудно думать»; она стала метафорой, достоянием литературы; поэт Овидий, например, живший немного позже Катилины, знал, очевидно, состояние превращения; иначе, едва ли, ему удалось бы написать свои пятнадцать книг «Метаморфоз»; но окружающие Овидия люди уже опустились на дно жизни: произведения Овидия были для них, в лучшем случае, предметом эстетической забавы, рядом красивых картинок, где их занимали сюжет, стиль и прочие постылые достоинства, но где самих себя они уже не узнавали [Блок 1962: 69].

¹ Мне хотелось бы поблагодарить Дмитрия Калугина, Ксению Кумпан, Наталью Мазур, Бориса Маслова, Илону Светликову и Александра Соболева за неоценимую помощь в работе над статьей.

Мотив «превращения» в общем контексте статьи представляется на первый взгляд прозрачным. Однако упоминание особого опыта «превращений», который был у автора «Метаморфоз» и который, с точки зрения Блока, позволил Овидию написать пятнадцать книг его поэмы, делает текст не столь ясным. А указание на то, что знакомый Овидию опыт «метаморфоз» оказывается сродни «превращению», которое пережил «римский большевик» Катилина, на наш взгляд, требует комментария и интерпретации².

Для того, чтобы ответить на вопрос о значении и месте поэмы Овидия в идеологической конструкции «Катилины», следует начать с другого текста Блока. В исследованиях, посвященных постреволюционным сочинениям поэта, уже отмечалось [Эткинд: 342] и становилось предметом беглого анализа [Блюмбаум: 213–215] сходство блоковского Катилины и Канта «Крушения гуманизма» (весна 1919 г.). В статье Кант подается как «провозвестник цивилизации», с одной стороны, и как «безумный артист» и «чудовищный революционер», с другой:

Недаром Иммануил Кант — этот лукавейший и сумасшедший мистик — именно в ту эпоху поставил во главу своего учения учение о пространстве и времени. Ставя предел человеческому познанию, сооружая свою страшную теорию познания, он был провозвестником цивилизации, одним из ее духовных отцов. Но, предпосылая своей системе лейтмотив о времени и пространстве, он был безумным артистом, чудовищным революционером, взрывающим цивилизацию изнутри [Блок 1962: 101]³.

Основная проблема, которую для Блока воплощало имя Канта, заключалась в ограничении сферы познаваемого, в редукции предмета познания к объектам феноменального мира, к тотальному исключению ноуменального, сверхчувственного, «иномирного»⁴. В данном контексте неслучайным представляется образ философа в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь» (завершенной в конце 1906 г.), где возникает фигура

² К текстам Овидия, как известно, Блок приобщился еще в гимназии; Овидию посвящен один из его студенческих рефератов [Анпеткова-Шарова, Григорьян: 207–212], см. также [Вулик: 142–150]. О блоковском знакомстве с античностью и его восприятию античной культуры см. [Магомедова; Кумпан 1983; Кумпан 1991].

³ Ср. в «Катилине»: «Иисус Христос родился за четыре с половиной столетия до гибели Римской Империи; через несколько десятков лет после Христа, Тацит уже выпало на долю оплакать падение старого мира и большой цивилизации и воспеть мощь и свежесть грядущих в мир варваров; а за несколько десятков лет до Христа бедному Катилине выпало на долю восстать против старого мира и попытаться *взорвать разстленную цивилизацию изнутри*» [Блок 1962: 61], курсив мой.

⁴ См., в частности, важный анализ блоковских помет на статьях, печатавшихся в «Новом пути»: [Корецкая: 15–16].

«сморщенного Канта», сидящего на «маленьком стульчике на холмике, с которого легко обозреть мир феноменов, гармонирующих друг с другом и по дальности расстояния и по слепоте слезящихся глазок тайного советника, — не имеющих в себе ничего ноуменального» [Блок 2003: 34]. С образом «слепого» Канта, исключившего «ноуменальное» из сферы познаваемого, различающего лишь «мир феноменов», соотнесено в статье Блока понимание романтизма, чья «красота» оказывается радикально развоплощенной, абсолютно трансцендентной, внеположной миру, в котором царит «кабак современной европейской культуры».

Тем не менее, в «Крушении гуманизма» образ Канта оказывается острожно амбивалентным. Необходимо отметить, что с двойственным истолкованием кантовской философии (как одновременно рационалистической и мистической) Блок сталкивается уже в 1900-х гг., читая, в частности, книгу Куно Фишера о философе. Здесь он нашел весьма примечательную оценку, данную Иоганном Георгом Гаманном гносеологии Канта:

Гаману было угодно усмотреть в главном творении Канта скептицизм и мистику. После прочтения первых тридцати листов ему казалось, что все «сводится к скептической тактике»; он назвал автора «прусским Юмом» и даже сказал ему при случае, что одобряет его критику, но отвергает заключающуюся в ней мистику. «Этим я его несколько озадачил. Он совершенно не мог понять, каким образом дошел до мистики» [Фишер: 82].

Тем не менее, если судить по статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», в 1900-х гг. Блок не видит в кантовской философии ни двойственности, ни мистики⁵. Уже приходилось отмечать, что изменения в блоковских представлениях о немецком философе происходят, по-видимому, под влиянием выпущенного «Мусагетом» в 1911 г. перевода книги Пауля Дейссена «Веданта и Платон в свете кантовой философии» [Блюмбаум: 214–215]. В своей книжке Дейссен приходит к выводу о том, что кантовское отграничение феноменального мира, мира опыта в качестве легитимного объекта познания имплицитно постулирует возможность сверхчувственного мира:

В бесконечном, частью пустом, частью заполненном телами пространстве нет места для Бога. Над этим безотрадным воззрением нас поднимает лишь кантовское учение, что все бесконечное пространство со всем, что оно содержит, есть только явление, только представляемый в нашем сознании образ, схожий

⁵ Хотя и обращает внимание на оценки кантовской философии как «мистической»: «... многие считали философию Канта мистической и мечтательной» [Фишер: 272], этот фрагмент подчеркнут Блоком [Библиотека Блока 1985: 346].

со сновидением, и благодаря этому вновь оказывается место для иной, надмирной, божественной реальности, как ни мало способны мы постигнуть такую нашу привязанным к пространственному созерцанию интеллектом [Дейссен: 11–12].

По всей вероятности именно этот вывод Дейссена подтолкнул Блока в «Крушении гуманизма» к тому, чтобы представить Канта одновременно рационалистом, «отцом цивилизации» (что соответствовало блоковским оценкам 1900-х гг.) и «чудовищным революционером», «сумасшедшим мистиком», «взрывающим цивилизацию изнутри»⁶.

Двойственность позиции Канта отчетливо соотносена в статье с двумя типами времени, пространства и причинности, этими «лейтмотивами кантовской философии». Как известно, в «Крушении гуманизма» Блок говорит о существовании двух типов времени — «календарного» и «музыкального»⁷. Календарное время, «ничего не говорящее о мире мелькание исторических дней и годов» [Блок 1962: 102] — это феноменальная темпоральность, время цивилизованных «обывателей мира», позабывших о нефеноменальном, «иномирном», сверхчувственном, «музыкальном» времени. Иными словами, давая двойственную характеристику кантовской философии, Блок говорит о том, что постулируя посюстороннее, феноменальное, «календарное» время «цивилизации» и выступая тем самым «провозвестником цивилизации», Кант одновременно предстает «артистом», «революционером» и *мистиком*⁸, указывая на присутствие в мире

⁶ О проблеме «Блок и Кант» см. также [Kluge: 55–57; Круглов; Светликова 2011].

⁷ «Есть как бы два времени, два пространства; одно — историческое, календарное, другое — нечислимое, музыкальное. Только первое время и первое пространство неизменно присутствуют в цивилизованном сознании; во втором мы живем лишь тогда, когда чувствуем свою близость к природе, когда отдаемся музыкальной волне, исходящей из мирового оркестра. Нам не нужно никакого творческого равновесия сил для того, чтобы жить в днях, месяцах и годах; эта ненужность затраты творчества быстро низводит большинство цивилизованных людей на степень обывателей мира. Но нам необходимо равновесие для того, чтобы быть близкими к музыкальной сущности мира — к природе, к стихии; нам нужно для этого прежде всего устроенное тело и устроенный дух, так как мировую музыку можно услышать только всем телом и всем духом вместе. Утрата равновесия телесного и духовного неминуемо лишает нас музыкального слуха, лишает нас способности выходить из календарного времени, из ничего не говорящего о мире мелькания исторических дней и годов, — в то, другое, нечислимое время» [Блок 1962: 101–102]. «Нечислимость» «музыкального» времени (и соответственно исчисляемость времени «календарного»), по-видимому, указывает на важный мотив антипросвещенческой топики, а именно критику количественной, рационалистической, «раскодованной» темпоральности, см., например: [Antliff 2002: 159–162].

⁸ Необходимо отметить, что Блок мог прийти к истолкованию Канта как мистика, не только читая исследование Куно Фишера или книгу Дейссена, о традиции «мистического Канта» см.: [Светликова 2008: 82–83].

«иномирного»⁹, ноуменального, «музыкального», совершая своего рода революцию против позитивистской, либеральной, «немузыкальной» и пр. «цивилизации» ненавистного поэту XIX столетия. Революция отчетливо связывается Блоком с «иными мирами», с «мировой музыкой», с мистикой, к которым оказалась глухой «расколдовавшая» мир (как сказал бы Макс Вебер) секулярная «цивилизация».

Нет сомнений в том, что образ Канта в его революционной ипостаси («чудовищный революционер») перекликается с описанием порочно-го, аморального «безумца и маньяка», «римского большевика» Катилины¹⁰, которому открыты иные, нефеноменальные время и пространство: именно это превращает Катилину в революционера с его иным, чем у обычных людей душевным и телесным «составом». Стоит также упомянуть, что именно с этими идеями, по всей вероятности, связано понимание Блоком революции, «где действуют нечеловеческие силы» [Блок 1962: 390]; ср. также в статье «О современном состоянии русского символизма» о революции, которая «совершалась не только в этом, но и в *иных мирах*» [Блок 2010: 128], курсив мой¹¹.

Отметим также, что в другой своей работе И. Светликова [Светликова 2018: 136] упоминает работу известного оккультиста Карла Дюпрея «Мистическое мировоззрение Канта», где идея «вещи в себе» с самого начала объявляется «мистической», а сам Кант — мистиком [Du Prel: XVII], см. далее о мистическом истолковании трансцендентального субъекта кантовской философии.

⁹ Ср. точные формулировки Андрея Белого об имманентности «иномирного» начала в мире Блока: «... все полемика да полемика с петербужцами; в чем ее “соль”? В том, что наши “святые” поруганы; в чем они? И — тут — расходились; для Эллиса эти “святые” таились — в “там”, в трансцендентном; а для меня, для С. М. Соловьева, для Блока они выявлялись в здесь, в имманентном» [Белый: 567], курсив автора.

¹⁰ В послереволюционных размышлениях поэта противостояние «морали» и «музыки» соотнесено с мыслью о «расхождении» «музыки», «артистизма» и европейского мира, виновником чего Блок объявил «гуманизм»; см., например, запись в дневнике от 4 марта (19 февраля) 1918 г.: [Блок 1963: 329]. В «Катилине» эти мотивы представлены противопоставлением порочного и одновременно «музыкального» Катилины и апеллирующего к плоской «позитивной морали» «интеллигента» Цицерона. Моральный подход к искусству становится предметом блоковской критики в 1918–1919 гг., в частности, в его рецензии на предисловия Ф. Ф. Зелинского к пьесам Иммермана, см. [Блок 1962: 464]. Следует также отметить, что позитивные переоценки Катилины предпринимались историками девятнадцатого века; см.: [Блок 2006: 247].

¹¹ Иномирное, мистическое понимание революции имеется в виду в тех фрагментах «Крушения гуманизма», где Блок отмечает скорость, с которой происходят исторические изменения в «музыкальном времени» и которая превышает способности исторического предвидения тех, кто «поверил» «календарному», феноменальному времени, движущемуся в ином скоростном режиме. Иными словами, согласно Блоку, только тому, кто пребывает в «музыкальном» времени, открыто будущее, которое еще не различимо в «календарном» времени, но которое уже свершается в нефеноменальной темпоральности. С «некалендарным», откры-

Образность, на которой строится «Катилина», и отзвуки которой можно различить в «Крушении гуманизма» (противостояние «обывательской», «либеральной» «цивилизации» и «безумного революционера», «взрывающего цивилизацию изнутри»), восходит к топике «скифской» публицистики, прежде всего к статьям Иванова-Разумника 1917–1918 гг. Одним из лейтмотивов «скифских» текстов Иванова-Разумника стало противопоставление «безумных», экстатических, опьяненных «скифов»¹² (вестников радикальной «духовной революции», «нового мира») и «благоразумных» «мещан» («либеральных болтунов», сторонников политического «компромисса» и др. представителей «старого мира»). Эта топика оказывается едва ли не центральной для программного предисловия к первому выпуску скифского альманаха и ряда других текстов:

венно провиденциальным пониманием революции Блок сталкивался, например, читая «Французскую революцию» Томаса Карлейля, реминисценции которой есть в «Катилине»: «... как иерархии и династии всякого рода, теократии, аристократии, аутократии, гетерократии управляли миром, так в книге Промысла было предопределено, что придет очередь торжествовать и анархии, якобинизму, санкюлотизму, Французской Революции с ее ужасами, или тому, как еще иначе могут называть это смертные. “Разрушительная ярость” санкюлотизма — вот о чем мы будем говорить, не имея, к несчастью, голоса для того, чтобы воспеть ее. Это несомненно великое явление, мало того, явление *трансцендентальное*, превышающее всякие правила, всякий опыт, явление, венчающее наши новые времена!» [Карлейль: 147–148], курсив автора; слово «трансцендентальное» подчеркнуто, причем напротив Блок поставил нотабене и подчеркнул его тремя чертами [Библиотека Блока 1985: 9], см. также: [Аверин: 43–44].

¹² Эти характеристики «скифов» не без оснований соотносятся исследователями с образностью экстатического «дионисийства» «Рождения трагедии из духа музыки», см. [Dobringer: 213] (ср.: «Скифская идеология — одна из масок Диониса» [Бердяев: 229]). Ср. также понимание революции как дионисийского празднества, оказывающегося впрочем лишь бесовщиной, охваченностью не божественными, а демоническими силами у С. Н. Булгакова в антиреволюционном тексте 1918 г.: «*Дипломат*. <...> Тогда вы говорили о благостном Дионисе, шествующем по русской равнине, о новой эре, о славянском ренессансе. *Общественный деятель*. <...> Где же он, великодушный и светлый народ, который влек сердца детской верой, чистотой и незлобностью, даровитостью и смирением? А теперь — это разбойничья орда убийц, предателей, грабителей, сверху донизу в крови и грязи, во всяком хамстве и скотстве. Совершилось какое-то черное преображение, народ Божий стал стадом гадаринских свиней. *Дипломат*. Совершенно с таким же жаром говорили вы и о Нике, и о Дионисе. А теперь, очевидно, нашлась и Цирцея, превращающая в свиней дионисийствующих граждан» [Булгаков: 86]. В качестве занятой западноевропейской параллели русскому политическому дионисийству можно вспомнить о текстах К. Г. Юнга 1930-х гг., посвященных “die wotanische Revolution”, «вотанической революции», которую, как полагал Юнг, переживали немцы в результате психологических процессов, связанных с Первой Мировой войной. Психологические иррациональные тенденции немецкого «коллективного бессознательного», приведшие в конце концов к национал-социализму, описывались швейцарским психиатром как охваченность неистовым богом Вотаном, которого Юнг считал немецким Дионисом, см.: [Jung 1962: 37; Jung 1989: 10–24].

И эти времена и сроки — всегда перед нами; всегда кипит перед нами вечное вино жизни. Бесчинно проливают его безумцы, по каплям смакуют его духовные скопцы. <...> Или Бранд — не безумец? «...Когда-нибудь поймут, что лучше пасть, чем победить, и поражение назовут победой высшей!» — или это не безумие? Его «воля до конца», его «бой без отступленья» — разве это не безумие тоже? Его борьба с духом Зла, духом Компромисса — разве это не духовное «бесчинство»? Его завет «все или ничего» — разве это не «пьяное вино» жизни? И «quantum satis Бранда воли» — не есть ли преступление, бесчинство, безумие в глазах всех мещан всего мира? Ибо не Эллин противостоит Скифу, а Мещанин — всесветный, «интернациональный», вечный. В подлинном «эллине» всегда есть святое безумие «скифа», и в стремительном «скифе» есть светлый и ясный ум «эллина» [Скифы: XI]; Да, меньшинство — всегда «безумно», всегда осуждено в глазах благоразумных сынов «малого разума», закономерной либеральной историчности. И все-таки твердо верил я тогда в близкую или далекую, но неизбежную победу этого «интернационального» безумия над твердым историческим благоразумием мужей либерализма и мещанского социализма [Иванов-Разумник 1918: 5]¹³ и т. д.

Радикальный революционер-скиф с его «святым безумием» становится в очерке Блока «безумцем и маньяком», «революционером» Катилиной (а Кант «Крушения гуманизма» — «безумным артистом» и «чудовищным революционером»), в то время как фигура «благоразумного» сторонника «старого мира» представлена «либеральным адвокатом» «интеллигентом» Цицероном. При этом революционное «безумие» «римского большевика» подается Блоком как причастность «мирам иным», как существование в нефеноменальных времени и пространстве. Именно здесь возникает мотив «метаморфозы» «душевного и телесного состава», «превращения», которое должно преобразить обычного человека в революционного «безумца».

Отступая несколько в сторону, отметим, что предисловие к первому выпуску «Скифов» является, по всей вероятности, важным контекстом стихотворения Блока «Русский бред» (февраль 1918 – апрель 1919), где «толстопузые мещане» «злбно чтут дорогую память трупа», умершего «старого мира». С этим предисловием связаны и следующие строки

¹³ К этим текстам примыкает и статья Иванова-Разумника 1918 г. «Испытание в грозе и буре», посвященная «Двенадцати» и «Скифам» Блока: «Для мировых мещан (“Сирен” второй части “Фауста”) — ужасно и безумно мировое землетрясение: “каждый благоразумный — топирись прочь от него”» [Иванов-Разумник 1920: 43], см. также зафиксированный поэтом фрагмент разговора с Ивановым-Разумником, состоявшийся 15 апреля 1918 г. после прочтения Блоком этой статьи накануне ночью: «“Огонь” революции (?) сушит во мне “воду” гетевских сирен» [Блок 1965: 400].

стихотворения: «Так звени стрелой в тумане / Гневный стих и гневный вздох» [Блок 1999: 100]. Во вступительной статье к первому «скифскому» сборнику, первая часть которой была написана С. Д. Мстиславским, а вторая Ивановым-Разумником, неоднократно возникают мотивы скифского лука и скифской стрелы, причем эта стрела направлена именно во «всесветного мещанина»: «Пусть торжествует в настоящем всесветный Мещанин: смех его смешан со злобою и опасением. Ибо чует он, что и личина Эллина не поможет ему скрыть свое лицо, ибо знает он, что стрела скифа — его не минует» [Скифы: XII] (неслучайно в мемуарах Нины Гаген-Торн «летающая скифская стрела» представлена как «символ скифского бунта», цит. по: [Белоус: 16]). Скифская стрела появляется и на обложке книги, нарисованной К. С. Петровым-Водкиным — две фигуры, одна из которых держит лук и стрелы¹⁴.

Возьмемся, однако, к идее «превращения». Как известно, в качестве поэтического воплощения идеи «метаморфозы» Блок выбирает 63-е стихотворение Катутла («ключ ко всему» [Блок 1965: 403]), в котором говорится о том, как под влиянием безумия «прекрасный юноша» Аттис оскотил себя, став «жрицей» экстатического культа богини Кибелы. Душевное преображение, которое претерпевает герой под воздействием безумия, приводит к телесной метаморфозе, представленной в тексте мотивом оскотления — и в конечном итоге к религиозному, оргийному экстазу, божественному «неистовству», в которое впадает «измененный» Аттис и от которого, придя в себя, просит освободить его богиню Кибелу. Сюжет 63-го стихотворения Катутла легко позволял сблизить фигуру Аттиса с истолкованием Катилины, где наиболее существенным для Блока оказывается мистика, «иные» время и пространство, которые открыты лишь тому, кто изменил свой «душевный и телесный состав». Другими словами, пе-

¹⁴ В. Н. Топоров увидел в блоковских строчках о стреле реминисценцию пушкинского стихотворения 1827 г. «Эпиграмма (из Антологии)»: «Лук звенит, стрела трепещет, / И клубяся издох Пифон» [Топоров: 17–22]. Указанный Топоровым подтекст в известном смысле также вписывается в «скифскую» семантику «Русского бреда». В основе пушкинского текста лежит миф об Аполлоне, поразившем стрелой дракона Пифона. В данном контексте особый интерес представляет еще один рисунок, сделанный Петровым-Водкиным для альманаха, а именно издательская марка, воспроизведенная в обоих выпусках «Скифов» — мужская фигура, прободаящая копьем дракона. Известную проблему перед интерпретатором ставит возможность замены Аполлона экстатическим, дионисийским «скифом». В данном случае, по-видимому, следует учитывать тот факт, что в своем предисловии к сборнику Иванов-Разумник намечает снятие противопоставления гармоничного «эллина» и безумного «скифа», то есть аполлинистического и дионисийского начал, подлинным врагом которых оказывается «мещанин» [Dobringer: 212–213].

режитое Аттисом телесное и душевное преобразование оказывается сродни той метаформозе, которую должен претерпеть человек, превращающийся в «безумного» «революционера», пребывающего в «мирах иных». Историю Аттиса в блоковском понимании трудно редуцировать лишь к представлениям о «революции как кастрации», «политике пола», революционной телесности и т. д., как, например, в исследовании А. М. Эткинда¹⁵.

Как известно, используя комментарии Фета к его переводам Катулла [Блок 2006: 276], Блок связывает с оргийным безумием Аттиса метрическую структуру 63-го стихотворения, его «оргийный» галлиямб, который поэт соотносит с ритмом походки впавшего в революционное безумие, преобразившегося Катилины¹⁶. В эту идеологическую конструкцию Блок вписывает «Метаморфозы», сопрягая «превращения», переживаемые революционером (или экстазиком Аттисом 63-го стихотворения Катулла), с теми «превращениями», опыт которых, по мысли Блока, был знаком Овидию.

Девятого сентября 1900 г. Блок записывает на форзаце гимназического издания стихов Овидия перевод первых четырех строк поэмы, к созданию которого он был причастен и который уже приводился в комментариях к «Катилине» [Блок 2006: 258–259]. В этих четырех строках, как кажется, можно различить блоковское понимание идеи «превращения», а именно мысль о том, что истоком превращений, описанных в «Метаморфозах», является воля богов: «Дух мой стремится воспеть превращения форм первобытных / В новую сущность. О, боги, не вы ли и их превращали? / Вейте на мысли мои, к моим берегам выносите / С берега начала миров связаную

¹⁵ «Не драма сознания интересует автора “Двенадцати”. “Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию”, — звал он <...>. В последовательность слов вложено поэтическое чутье, не знавшее ошибок. Революция — дело тела; и только на третьем месте — сознания. <...> Прием Аттиса показал Блоку и показывает нам, что значит быть революционером всем телом» [Эткинд: 377]. Следует, тем не менее, отметить, что в данном исследовании есть и другие формулировки, с которыми можно согласиться: «В “Катилине” революция получает новую мистическую санкцию» [Там же: 376].

¹⁶ Стоит указать и на тот небольшой сдвиг, который претерпевает, попадая в текст Блока, истолкование галлиямба Катулла у Фета. В своих комментариях Фет отмечает, что этот размер «вполне выражает противоположности оргиастически-шумных и порывистых впечатлений с печальными» [Катулла: 96], имея в виду сюжет стихотворения, в котором, придя в нормальное состояние, Аттис горько сожалеет о содеянном. Для Блока галлиямб становится исключительно «размером испуганных оргийных плясок» [Блок 1962: 81]. По мысли Петера Барты, галлиямбы Катулла должны были напомнить Блоку о дионисийском экстазе [Barta: 59–60].

повесть мою» [Библиотека Блока 1985: 176]¹⁷. Причем во второй части гимназического пособия, где напечатаны комментарии к стихам Овидия, Блок подчеркнул в том числе тот фрагмент, в котором речь идет о превращениях по воле богов¹⁸:

Еще шире область тех сказаний, в которых боги раз навсегда изменяют внешний вид людей. Сюда принадлежит апофеоза, то есть принятие людей в сонм богов (например, Геркулеса) [Овидий 1892: 5]; см.: [Библиотека Блока 1985: 177].

Если исходить из того, что овидианская метаморфоза мыслилась Блоком как превращение, связанное с *божественным участием*, как обладающее религиозным смыслом, тогда упоминание поэмы Овидия и его опыта «метаморфоз» легко вписывается в один ряд с 63-м стихотворением Катулла, повествующим о преображении героя, впадающего в божественный экстаз¹⁹, и образом Катилины, пережившего «превращение», которое сделало его «одержимым», «безумным революционером», причастным «иным»,

¹⁷ Современные комментаторы «Катилины» справедливо приписывают этот перевод Блоку, не приводя однако никаких аргументов в пользу этой атрибуции [Блок 2006: 258]. Между тем, нет никаких сомнений в том, что перевод следует атрибутировать самому Блоку, воспользовавшемуся для этого второй частью своего гимназического Овидия, где печатались комментарии к стихам римского поэта: «... *mutatas... formas*. Причастие на -us переводится нередко существительным (ср. *Caesar occisus* «убийство Цезаря»), так что *mutatas formas* = *превращения первобытных форм* (или образов) — μεταμορφώσεις. — 2. *corpora* здесь то же, что и *formae*, т. е. образы. — *coeptis* ср. р. мн. ч. от *coeptum* «начинание». — *vos... et (et etiam) вы же и. — illas* относится к *formas*. — 3. *aspirate* выражение, напоминающее дуновение благоприятного ветра (метафора). — *primaque* и т. д. = *et deducite carmen*, а *prima origine mundi ad mea tempora perpetuum*: поэма начинается рассказом о сотворении мира из хаоса и кончается смертью Цезаря. — 4. *deducite* такая же метафора, как *aspirate*: поэма сравнивается с кораблем, плывущим в гавань из открытого моря (*ex alto*), поверхность которого представляется тому, кто смотрит на нее с берега, лежащего выше береговой линии (отсюда *deducere*; ср. греч. *κατάγεσθαι*). Свободн. перев. с сохранением метафоры: *благополучно доведите до берега*. — *perpetuum* = *составляющее непрерывный* (связный, цельный) *рассказ*, не смотря на то, что в него вошла такая масса отдельных эпизодов; от *perpetuum* зависят предлоги *a* и *ad*» [Овидий 1892: 53]. Очевидно, что Блок, воспроизведя часть первой строки в переводе Фета («Дух мой стремится воспеть» [Овидий 1887: 3]), (Блок был знаком с этим изданием, см. [Библиотека Блока 1985: 177]), следует за этими пояснениями (вводя морские мотивы), а кроме того строит свой перевод, напрямую заимствуя из приведенного комментария переводческие варианты («превращения первобытных форм»).

¹⁸ См. также экспликацию данного фрагмента «Метаморфоз» в комментарии Фета: «... я намерен воспеть превращения; помогите мне в этом боги, так как вы сами творцы этих превращений» [Овидий 1887: 2].

¹⁹ С этим мистическим контекстом, по всей вероятности, соотносятся сектантские, скопческие подтексты, которые Блок, следуя комментарию Фета, подключает, интерпретируя стихотворение Катулла; см.: [Эткинд: 372–376].

нефеноменальным времени и пространству. Другими словами, Овидий, по всей вероятности, понимался Блоком как *мистик*, а его опыт «метаморфоз» — как *мистический*.

Как известно, соединение революционного дискурса с мистическим, религиозным для русского символизма не является раритетным. Тем не менее, соотнесенность в блоковских построениях концепта революции с религиозным «безумием», с иномирной экстастикой, заставляет, как кажется, обратить внимание на вполне конкретный символистский контекст, а именно на построения Вячеслава Иванова 1900-х гг., связанные с «мистическим анархизмом»²⁰. Откликаясь на общественно-политическую проблематику, ставшую актуальной благодаря революционным событиям 1905–1907 гг., Иванов предложил свой проект нового социума, причем едва ли не наиболее существенным вопросом, который он пытался разрешить, стали основания, связывающие сообщество воедино. Особое место в этой идеологической конструкции занимал религиозный, мистический опыт, цементирующий чаемую Ивановым социальную общность [Обатнин 2000: 10–15]. В данном контексте чрезвычайно важная роль отводилась опыту религиозного экстаза, мистического «безумия»²¹, наиболее значимым образцом которого стала для поэта дионисийская экстастика, проанализированная им в «Элинской религии страдающего бога». В частности, в третьей главе своего исследования, описывая безумие, охватывавшее участников дионисийских мистерий, Иванов пишет о своем понимании «метаморфозы» как «превращения», преображения, происходящего под влиянием божественного экстаза. Отметив, что «участие в мистериях» «было событием жизни, перерождавшим человека», а также «античное почитание экстастических, эпилептических, дементных состоя-

²⁰ Занятно, что в одном из текстов, связанных с полемикой о «мистическом анархизме», а именно в не доведенной до печати статье “Divorce ou separation de corps?” (1907) Иванов называет себя (по-видимому, не без иронии) одним из «*катилинариев*, именуемых “мистическими анархистами”» [Обатнин 1993: 472]; курсив мой, см. также: [Цит. соч.: 475].

²¹ Блок безусловно обратил внимание на топику «безумия» в текстах Иванова 1900-х гг. В частности читая его предисловие к книге Георгия Чулкова «О мистическом анархизме», Блок подчеркнул следующий фрагмент, где религиозное безумие предстает трансцендированием наличного состояния мира: «Мистическая воля отнюдь не обуславливается какими бы то ни было теологическими допущениями. Она не только автономна, она — сама внутренняя свобода. Если она осознает себя, как веру в Бога, она делается внутренним разумом. Если же не определится в этих терминах сверхрационального разума, то неизбежно предстоит, при сличении со сферой рационального, как некое безумие. Пусть! Кто из сильных духом не предпочтет остаться безумным и свободным в своем внутреннем самоутверждении и мятеже против всего данного, нежели рассудительным рабом необходимости?» [Иванов 1906: 11; Библиотека Блока 1985: 372].

ний, как знамений присутствия в человеке божественной силы», Иванов прибегает в том числе к топике «превращений», которые претерпевали участницы Дионисий под воздействием своего религиозного «безумия»:

Это неудержимое стремление, этот изступленный бег означались гиератическим словом $\theta\upsilon\omega$ — мчаться, нестись в безумии, откуда «Фиада», синоним Мэнады. «В горы! в горы!» ($\epsilon\iota\varsigma \theta\rho\omicron\varsigma!$). В этом состоянии женщины были «святы» ($\theta\sigma\iota\alpha\iota$). Утрачивая сознание личности, они делались безыменными Мэнадами, или казались самим себе превращенными в другия существа — птиц, летучих мышей, коров, растения, в собак, как в «Вакханках» Эврипида²², где Агава принимает сына за горного льва, травимого охотничьей сворой, как чувствуют себя Эврипидова Лисса, «ловчая собака Геры», и Эсхиловы Эриннии, чуткие к запаху крови, — образы которых все воспроизводят тип Мэнады. Они не нуждались в маске для усиления иллюзии превращения <...>. Надевший маску или загримированный казался себе и другим действительно превращенным в существо, в образ которого он облекся. Превращение играет огромную роль в античной мифологии. Уже Одиссея повествует о превращениях Протея. Это верование, начатки которого общи всем первобытным народам, было взлелеяно на лоне оргийных священнодействий. Дионис — бог вечных превращений [Иванов 1904: 53]²³ и т. д.

Причем превращения, которые претерпевают менады, описываются Ивановым в терминах слияния с природой, к которому приводило божественное безумие:

... чувство превращаемости, как ощущение слияния с природой, вольного переходя из одной ее формы в другую, сочетается с пафосом стихийного могущества <...>. Дионисическое превращение открывало пред экстатическим взором новый мир. Это была та же природа, но очищенная, усиленная, освеженная, преображенная богом. И божественным ощущал себя человек, выйдя из своего ограничения человеческого и личного, до внутреннего слияния, до последнего единения с ней. Ибо чрез нее он единился с своим богом, становился богоодержимым [Там же: 54–55]²⁴.

²² Ср. в предисловии И. Анненского к его переводу «Вакханок» Эврипида о «Дионисе, одаренном силой превращений» [Эврипид 1894: LXXXIII].

²³ В данном контексте Иванов бегло упоминает и поэму Овидия [Иванов 1904: 46].

²⁴ Связь культа Диониса с природой отчетливо проартикулирована в «Рождении трагедии»: «Чары дионисийского не только вновь сводят людей, заключая союз между ними, но и отчужденная — враждебная или поработенная — природа вновь торжествует примирение свое с блудным сыном ее человеком» [Ницше: 69]; ср. в очерке Инн. Анненского о Дионисе, где отмечалось, что в состоянии дионисийского экстаза «человек сливался с чувствуемым им богом и, полный его, переживал минуты несказанного блаженства. Русские слова “вакхант, вакханка” недостаточно выразительны; грек говорил “вакх, вакха”, давая этим понять, что

Последний фрагмент можно сопоставить с блоковскими пассажами о «Метаморфозах» в «Катилине», где, предложив идею «метаморфоз» в качестве ключа к пониманию психики и телесности революционера, Блок отказывается от дальнейших объяснений, отметив, что как и древние римляне, его современники «запылены государственностью», а «восприятие природы кажется» им «трудным» [Блок 1962: 69–70]. Мышление «благоразумных», «постепеновцев», «либеральных адвокатов» вроде Цицерона²⁵ оказывается мышлением, занятым исключительно государством, в то время как «революционеру» и «безумцу» с его причастностью «мирам иным», опытом «метаморфозы» и божественного экстаза, превращающего обывателя в «предвестника нового мира»²⁶, открыто видение природы, с «возвращением» к которой Блок соотнесет идею революции²⁷ в «Крушении гуманизма»²⁸ (об идеологизации «природы» Блоком см. [Блюмбаум: 198–231]). В своей борьбе с прогрессистской «цивилизацией» «присяжных поверенных» Блок напрямую апеллирует к иррациональному пониманию политического, а точнее говоря к тому, что ему казалось самым воплоще-

одержимый богом отождествлялся с ним, становился им. Как таковой, он не чувствовал грани между собой и остальной природой — она вся в лице своих растительных и животных особей шла ему навстречу <...>. Дионисическая “оргия” — великий праздник примирения между человеком и матерью-Землей» [Эврипид 1916: 190]. Это издание было хорошо известно Блоку [Библиотека Блока 1984: 273].

²⁵ Противостояние мистика Катилины и «адвоката» Цицерона напоминает о некоторых контрпросвещенческих текстах, где фигура «адвоката» оказывается эмблематическим воплощением секулярного XIX века; см., например, в переписке П. А. Флоренского и В. В. Розанова: [Розанов: 141], где эта топика, с подключением антисемитской семантики, возникает в контексте обсуждения адвокатских реплик о религиозных ритуалах на процессе Бейлиса. О Флоренском как противнике «безбожного» Нового времени см.: [Хагемейстер].

²⁶ На роль которого в текстах Блока мог претендовать не только революционер, но и «безумный артист», художник, см., в частности, видение Гоголем России будущего в статье «Дитя Гоголя», ср. также топикю открытости будущему Врубеля и Комиссаржевской, причастных «мирам иным» [Блюмбаум: 82–115].

²⁷ Поскольку «Катилина» оказывается несомненной апологией революции как божественного безумия, трудно согласиться с Петером Бартой, который полагает, что просьба Катулла, обращенная к богине Кибеле в финале стихотворения о спасении от безумия, была созвучна настроениям Блока (“Catullus’s prayer to be saved in the face of inhuman fanaticism is one Blok no doubt could share” [Barta: 61]).

²⁸ Ср. оппозицию «государственности» и «природы» в статье «Судьба Аполлона Григорьева», где Блок противопоставляет XIX век, занятый «общественностью» и «государственностью», «либералов» («славные посты»), мыслящих в политических терминах «правости и левости», с одной стороны, и «отсветы Мировой души», «художника», «пророка», с другой, причем цитаты пушкинского «Пророка», приведенные в статье, отсылают именно к мотивам жизни природы, открытой лишь религиозному, пророческому видению («И гад морских подводный ход / И дольней лозы прозябанье»).

нием политического иррационализма²⁹, к мистически истолкованной революции³⁰: революционер-мистик, Катилина, в исторической поступи которого слышится экстатическая ритмика галлиямбов 63 стихотворения Катутла, возвещает гибель рационалистического цидероновского «либерализма». Исключительно важной для постреволюционной публицистики Блока оказывается символика музыки, к которой оказался глух чуждый искусству девятнадцатый век «Крушения гуманизма» и которая является воплощением неистового дионисийского начала, столь враждебного разумному, умствующему и немзыкальному Сократу «Рождения трагедии». Родственность мистических метаморфоз, равным образом знакомых Овидию и Катилине, а также *ритмическое* сходство стихов Катутла и походки революционера указывают на *артистизм* (=причастность «духу музыки», см. «Крушение гуманизма») той иррациональной, «безумной» политики, которая, как полагал Блок, уничтожит ненавистное ему, неартистическое девятнадцатое столетие³¹.

²⁹ Политический иррационализм Блока созвучен некоторым важным тенденциям европейского политического мышления рубежа веков, направленных против просвещенческого культа Разума, основными историческими воплощениями которого представители этой линии политической философии считали буржуазность и либерализм XIX века, как, скажем, в построенных на бергсонских основаниях антилиберальных, антиинтеллектуалистских текстах Жоржа Сореля и его последователей, см., например: [Antliff 1997].

³⁰ Подобное мистическое понимание революции до известной степени позволяет прояснить использование Блоком расовых терминов для описания политических событий, в частности, в дневниковой записи от 11 января 1918 г.: «Если вы [Франция и Англия] хоть “демократическим миром” не сумеете позорить вашего военного патриотизма, если нашу революцию погубите, значит вы уже не арийцы больше. <...> Мы выполняем свою историческую миссию <...>: вскрыть Правду. Последние арийцы — мы» [Блок 1963: 317–318], курсив автора. Открытость иномирному для Блока является одной из важнейших черт арийца, которому противостоит «желтая угроза», несущая в мир укорененность, обустроенность в посястоном, исключительно феноменальном [Блюмбаум: 183–197]. В данной перспективе революция, понятая как возвращение в мир музыки-мистики, вполне могла истолковываться Блоком как арийская революция, а борьба с этой революцией — в случае Англии и Франции — как отказ от своего арийства.

³¹ С этим связано представление Блока о неавтономности, неавтоличности поэзии, о неразрывной связи искусства (в частности поэзии Катутла) со своим историческим временем, об «общественном» характере литературы: «...личная страсть Катутла, как страсть всякого поэта, была насыщена духом эпохи; ее судьба, ее ритмы, ее размеры, так же, как ритм и размеры стихов поэта, были внушены ему его временем» [Блок 1962: 83]. Вместе с тем здесь нельзя не увидеть мысль Блока о революции как о возвращении искусства в народную жизнь, как о превращении народа в вагнеровского «человека-артиста», как о событии, которое закончит с гонениями на искусство, предпринятыми «девятнадцатым веком». Показательно, что читая книгу Роберта Зайчика «Люди и искусство итальянского Возрождения», Блок помечает своим «нотабене» фрагмент, который поэт вполне мог истолковывать вагнериански и в котором искусство Ренессанса предстает интегрированным в народную жизнь: «Во всех

Литература

Аверин: *Аверин Б.* Блок и Т. Карлейль. СПб., 2009 (Сер. «Литературные направления и течения». Вып. 32).

Анпеткова-Шарова, Григорьян: *Анпеткова-Шарова Г., Григорьян К.* Студенческие работы Блока об античных авторах // Русская литература. 1980. № 3.

Белоус: *Белоус В.* Вольфила [Петроградская Вольная Философская Ассоциация]: 1919–1924. М., 2005 (Исследования по истории русской мысли, т. 11, кн. 1).

Белый 2014: *Белый А.* Начало века. Берлинская редакция (1923). СПб., 2014 (Литературные памятники).

Бердяев: *Бердяев Н.* Философия неравенства. Берлин: Обелиск, 1923.

Библиотека Блока 1984: Библиотека Блока. Описание. Л., 1984. Кн. 1.

Библиотека Блока 1985: Библиотека Блока. Описание. Л., 1985. Кн. 2.

Блок 1962: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1962. Т. 6.

Блок 1963: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М., 1963. Т. 7.

Блок 1965: *Блок А.* Записные книжки: 1901–1920. М., 1965.

Блок 1999: *Блок А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 5.

Блок 2003: *Блок А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2003. Т. 7.

Блок 2006: *Блок А.* Катилина. М., 2006.

Блок 2010: *Блок А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. 8.

Блюмбаум: *Блюмбаум А.* Musica mundana и русская общественность. Цикл статей о творчестве Александра Блока. М., 2017.

Булгаков: *Булгаков С.* На пиру богов // Из глубины. Сборник статей о русской революции. Paris: Ymca-press, 1967.

Вулик: *Вулик Н.* “Amores” Овидия в интерпретации Блока // Александр Блок: исследования и материалы. Л., 1991.

Дейссен: *Дейссен П.* Веданта и Платон в свете кантовой философии. М.: Мусaget, 1911.

Зайчик: *Зайчик Р.* Люди и искусство итальянского Возрождения / Пер. с нем. Е. Герстфельд под ред. проф. Г. Форстена. СПб., 1906.

Иванов 1904: *Иванов Вяч.* Эллинская религия страдающего бога // Новый путь. 1904. № 3.

этих произведениях искусства народ видел выражение своего собственного чувства и сливался заодно с художником, который и сам не был еще отделен пропастью от народа» [Зайчик: 132]; см.: [Библиотека Блока 1984: 281]. Неслучайно в «Крушении гуманизма» Блок высоко оценивает ренессансный «гуманизм», который согласно его исторической схеме вырождается в конечном итоге во враждебный искусству «гуманизм» XIX столетия.

Иванов 1906: *Иванов Вяч.* Идея неприятия мира // Чулков Г. О мистическом анархизме. СПб.: Факелы, 1906.

Иванов-Разумник 1918: *Иванов-Разумник.* Год революции. Статьи 1917 года. СПб.: Революционный социализм, 1918.

Иванов-Разумник 1920: *Иванов-Разумник.* Испытания в грозе и буре. Блок. Скифы. Двенадцать. Берлин: Скифы, 1920.

Карлейль: *Карлейль Т.* Французская революция: История. СПб.: Изд. В. И. Яковенко, 1907.

Катулла: Стихотворения Катулла / В пер. и с объясн. А. Фета. М.: Типогр. А. И. Мамонтова, 1886.

Корецкая: *Корецкая И.* Блок о Достоевском (по неизвестным материалам) // Литературное наследство. Т. 92. 1987. Александр Блок. Новые исследования и материалы. Кн. 4.

Круглов: *Круглов А.* «Сижу за ширмой...»: Александр Блок и Андрей Белый // Неокантианство немецкое и русское: между теорией познания и критикой культуры. М., 2010.

Кумпан 1983: *Кумпан К.* Александр Блок — выпускник университета // Известия АН СССР. Серия литературы и языка. Т. LXI. № 2. 1983.

Кумпан 1991: *Кумпан К.* О преподавании «древних языков» во Введенской гимназии: (Еще раз к вопросу «Блок и Античность») // Александр Блок: исследования и материалы. Л., 1991.

Магомедова: *Магомедова Д.* Блок и античность: (К постановке вопроса) // Вестник Московского ун-та. Сер. 9. Филология. 1980. № 6.

Ницше: *Ницше Ф.* Рождение трагедии / Сост., общая ред., коммент. и вступит. ст. А. Россия. М., 2001.

Обатнин 1993: *Обатнин Г.* Неопубликованные материалы Вяч. Иванова. По поводу полемики о «мистическом анархизме» // Лица. Биографический альманах. 3. М.; СПб., 1993.

Обатнин 2000: *Обатнин Г.* Иванов-мистик. Окультиные мотивы в поэзии и прозе Вячеслава Иванова (1907–1919). М., 2000.

Овидий 1887: XV книга «Превращений» Публия Овидия Назона / В пер. и с объясн. А. Фета. М.: Тип. А. И. Мамонтова, 1887.

Овидий 1892: *Овидий П.-О.* Избранные стихотворения / С введ., примеч., 56 рис. и карт. звездного неба. Объясн. И. Нетушил, проф. Имп. Харьк. ун-та. 2-е испр. и доп. изд. Царское Село: [С. А. Манштейн], 1892, ч. 2 (Иллюстрированное собрание греческих и римских классиков, с объяснительными примечаниями, под редакцией Льва Георгиевского и Сергея Манштейна).

Розанов: *Розанов В.* Собр. соч. Т. 29. Литературные изгнанники. Книга вторая. М.; СПб., 2010.

Светликова 2008: *Светликова И.* Кант-семит и Кант-ариец у Белого // Новое литературное обозрение. 2008. № 93.

Светликова 2011: *Светликова И.* Кант в «Крушении гуманизма» А. Блока // LAUREA LORAE. Сборник памяти Л. Г. Степановой. СПб., 2011.

Светликова 2018: *Светликова И.* Праздность и свобода от времени. Комментарий к роману А. Белого «Петербург» // *Die Welt der Slaven*. 63 (2018), Heft 1.

Скифы: Скифы. Сб. 1-ый. Пг.: Скифы, 1917.

Топоров: *Топоров В.* Из истории петербургского аполлинизма: его золотые дни и крушение. М., 2004.

Фишер: *Фишер К.* История новой философии. Т. 4: Иммануил Кант и его учение. Ч. 1. Возникновение и основание критической философии. СПб.: Изд. Д. Е. Жуковского, 1901.

Хагемейстер: *Хагемейстер М.* «Новое Средневековье» Павла Флоренского // *Звезда*. 2006. № 11.

Эврипид 1894: *Эврипид.* Вакханки / Стихотворный перевод с соблюдением метров подлинника, в сопровождении греческого текста и три excursus для освещения трагедии со стороны литературной, мифологической и психической Иннокентия Анненского, директора 8-ой С.-Петербургской гимназии. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1894.

Эврипид 1916: Театр Еврипида / Пер., введ. и послесл. И. Ф. Анненского. Под ред. и с коммент. Ф. Зелинского. М.: Изд-во М. и С. Сабашниковых, 1916. Т. 1.

Эткинд: *Эткинд А.* Хлыст. Секты, литература и революция. М., 1998.

Antliff 1997: *Antliff, M.* The Jew as Anti-Artist: Georges Sorel, Anti-Semitism, and the Aesthetics of Class Consciousness // *Oxford Art Journal*. Vol. 20. No. 1 (1997).

Antliff 2002: *Antliff, M.* Fascism, Modernism, and Modernity // *The Art Bulletin*. Vol. 84. No. 1 (March, 2002).

Barta: *Barta, P.* Re-Figuring the Revolutionary: Blok, Ibsen and Catiline // *New Comparison*, 19 (Spring 1995).

Dobringer: *Dobringer, E.* Der Literaturkritiker R. V. Ivanov-Razumnik und seine Konzeption des Skythentums // *Slavistische Beiträge*. Bd. 271. München: Otto Sagner, 1991.

Du Prel: *Du Prel, C.* Einleitung. Kants mystische Weltanschauung // *Immanuel Kants Vorlesungen über Psychologie*. Leipzig: Ernst Günthers Verlag, 1889.

Jung 1962: *Jung, C. G.* *Psychologie und Religion*. Zürich; Stuttgart: Rascher Verlag, 1962.

Jung 1989: *Jung, C. G.* *Essays on Contemporary Events. The Psychology of Nazism*. Princeton: Princeton University Press, 1989.

Kluge: *Kluge, R.-D.* Westeuropa und Rußland im Weltbild Aleksandr Bloks // *Slavistische Beiträge*. Bd. 27. München: Otto Sagner, 1967.

МАКСИМИЛИАН ВОЛОШИН И ФЕРДИНАНД ЛАССАЛЬ

АЛЕКСАНДР ЛАВРОВ

В сентябре 1911 г. Максимилиан Волошин выехал во Францию, получив от «Московской Газеты», ежедневного печатного органа не самой высокой репутации, предложение быть ее парижским корреспондентом. На протяжении осенних месяцев 1911 г. в газете и в ее понедельничном приложении «Московская Весть» регулярно появлялись волошинские «Письма из Парижа»; было опубликовано более тридцати корреспонденций, в которых обзоревались события текущей политической жизни, а также новинки в сфере культуры и искусства — преимущественно парижская хроника. 2 октября была напечатана, однако, небольшая статья Волошина, представлявшая собой отклик на трагическое известие, пришедшее из Мюнхена, о котором «Московская Газета» оповещала десятью днями ранее: «Мюнхен. 21 IX (телеграф). Покончила самоубийством Елена Денигес-Раковиц (была невестой Фердинанда Лассаля). <...> Отравилась» [Московская Газета: № 113, 3]. В статье «Гений головокружения» Волошин, уподобляя покойную фигуре «гения танца с тамбурином в руках» в скульптурной группе «Танец» Жан-Батиста Карпо на фасаде Парижской Оперы, перечисляет ряд ярких эпизодов ее биографии, в том числе и самый значительный, благодаря которому ее имя запечатлелось в истории: «Когда она становится взрослой девушкой, Фердинанд Лассаль умирает за нее на дуэли, и она, повинувшись своей демонической судьбе, делается женой его убийцы, Янко Раковица» [Московская Газета: № 122, 3; Волошин VI–1: 424–426, 774–776¹].

¹ Комментарий О. А. Бригадновой.

Подобно герою тургеневских «Вешних вод», обнаружившему среди старого хлама маленький гранатовый крестик, который пробудил в нем со всей силой былые переживания, Волошин, трудясь над газетной заметкой, безусловно, обращался в памяти к давно отхлынувшим от него образам и устремлениям. В годы его отрочества и юности и задолго до его рождения об истории последней несчастной любви Лассаля писали в русских газетах и журналах многократно.

Когда вышла в свет мемуарная брошюра Елены фон Раковица «Мои отношения к Фердинанду Лассалю» (“*Meine Beziehungen zu Ferdinand Lassalle*”, 1880), журналист и публицист В. Ф. Корш опубликовал ее подробное беллетризованное изложение, сопроводив его собственными попутными моральными оценками (см.: [В. К.: 117–178]²), а Н. К. Михайловский в объемистой статье «Дамские воспоминания о великих людях» (1882) не пожалел сил и эмоций для разоблачения мемуаристики — дамы «легкомысленно двуличной» и «наивно бесстыдной», которая «довела естественную в подобных мемуарах лживость до виртуозности» [Михайловский 1885: 252, 249]. В 1892 г. в Александринском театре была поставлена пятиактная драма В. М. Михеева «Арсений Гуров», представлявшая собой перелицованную и переложенную на русские нравы историю последней любви Лассаля, и тот же Михайловский в статье «Руссифицированный Лассаль» расценил ее как «пятиактную ошибку», искажающую реальную картину отраженных в ней событий (см.: [Михайловский 1909]); темы, разрабатываемые Михайловским, неизменно тогда оказывались в эпицентре читательского внимания. В российской периодике появлялись отклики на новейшие издания, затрагивающие биографию и деятельность Лассаля (см.: [Новые материалы: 91–104]); в частности, книга «Страдания Лассаля», содержащая письма Лассаля последнего года его жизни, была использована при подготовке публикации этих писем в русском переводе (см.: [Последние дни: 114–139]), а книга Эрнеста Селлера «Этюды о Фердинанде Лассале» (“*Etudes sur Ferdinand Lassalle*”, 1896) в критическом изложении Э. Мелькиора де Вогюэ, помещенном в “*Figaro*”, была пересказана русскому читателю в анонимном очерке «Последняя любовь Фердинанда Лассаля» (см.: [Вестник Иностранной Литературы 1897: № 7, 328–332]). Как только в 1891 г. был опубликован в немецком оригинале юношеский дневник Лассаля, его в наиболее характерных цитатных извлечениях представили по-русски (см.: [Дневник]), а несколько лет спустя появилось его отдельное полное издание в русском переводе (см.: [Лассаль 1901]), вызвав-

² Переиздано в кн.: [Корш: 1–80].

шее множество печатных откликов. На протяжении десятилетий Лассалья в русской среде помнили и ценили.

Как подчеркивал в своем реферативном изложении дневника В. А. Гольцев, уже в ранней юности Фердинанд Лассаль (1825–1864), в будущем знаменитый социалист и пламенный публицист, организатор и руководитель Всеобщего германского рабочего союза, «отличался <...> необычайною горячностью и страстностью», «прямотою и честностью»: «Уже в эти годы мы замечаем у Лассалья страстную преданность идее, беззаветную готовность самопожертвования ради того, что он находит высоким и святым» [Русская Мысль 1891: № 4, отд. I, 204, 205]; его изначально определившиеся «идеальные и возвышенные отношения к любви и к дружбе», «презрение к пошлости, низости, ограниченности, льстивости и фальши» возрастают и укрепляются в «революционно-демократическо-республиканские убеждения» [Русская Мысль 1891: № 8, отд. I, 177, 180]. Все эти черты личности и идейные установки Лассалья не могли не импонировать в 1890-е гг. Волошину — выпускнику Феодосийской гимназии и студенту (с осени 1897 г.) юридического факультета Московского университета, с ранних лет впитавшему в себя весь радикальный катехизис и вскоре поплатившемуся за свои убеждения и активное участие в оппозиционном студенческом движении сначала временным исключением из университета (февраль 1899 г.), а год спустя, по восстановлении на 2-м курсе, — арестом и высылкой из Москвы (см.: [Купченко Вл.: 216–223]).

В юношеской системе ценностей студента Волошина — демократа и приверженца либеральных идеалов — Фердинанд Лассаль занимал почетное центральное место. К тому времени начинающий поэт еще не вступил на путь литературной деятельности, выражать в печати свои мнения и предпочтения не имел возможности, отчасти поэтому и развернутых свидетельств о его ранних идейно-литературных установках сохранилось немного. Тем не менее имя Лассалья фигурирует в весьма репрезентативных суждениях Волошина, относящихся к его студенческой поре. Речь идет прежде всего об ответах Волошина на вопросы так называемой тургеневской анкеты (анкета, предложенная И. С. Тургеневу, который отвечал на нее дважды — в 1869 и 1880 г. (см.: [Тургенев XII: 371–374])). Если ответы Тургенева имели в ряде случаев (особенно в анкете 1880 г.) шуточно-иронический характер, то Волошин, распространяя ту же анкету среди своих родных и друзей, в большинстве своих ответов был, безусловно, предельно серьезен; наличествующие в них высказывания, при всей их лаконичности, позволяют составить вполне отчетливое представление о его взглядах, увлечениях и пристрастиях. В частности, в анкете, заполнявшейся 20 апре-

ля 1898 г., Волошин на вопрос «Ваш любимый герой в истории?» отвечает: «Лассаль, Д<окто>р Гааз, Гракхи, Христос, Ул<ьрих> ф<он> Гуттен» [Волошин VII-2: 281]. В ответе его на тот же вопрос анкеты в 1899 г. повторяются три имени из анкеты предыдущего года: «Христос, Гарибальди, Лассаль, Гракхи, Парнелл», — и в 1899 г. три имени фигурируют в ответе на вопрос «Если бы вы не были вы, чем бы желали вы быть?»: «Народным вождем вроде Лассаля, Гарибальди или Кая Гракха» [Там же: 284, 283]³. Таким образом, в ряду исторических лиц, вызывающих у Волошина наибольшее преклонение, помимо выдающегося филантропа, «святого доктора», старшего врача московских тюремных больниц Федора Петровича Гааза, в центре внимания оказываются «народные вожди» (в их окружении Христос в восприятии Волошина предстает, по всей видимости, в соответствующей ипостаси), и эмблематично, что в двух из этих перечней имя Лассаля оказывается на первом месте.

О том, что приоритет личности Лассаля в сознании Волошина сохранился еще на протяжении какого-то времени, свидетельствует замысел его статьи «Горная сказка», относящийся к 1900 г. Эта статья, отразившая увлеченность Волошина творчеством Герхарта Гауптмана и прежде всего его драматической сказкой «Потонувший колокол», была завершена и представлена к публикации в «Русскую Мысль», однако осталась неопубликованной ни там, ни в каком-либо другом издании; окончательный текст ее до нас не дошел⁴. Сообщая в письме к А. М. Петровой от 7 апреля 1900 г. о чтении им «Горной сказки» в московском особняке В. А. Морозовой, Волошин так характеризовал это произведение: «По содержанию это, собственно, критическая статья, а по форме это сам черт не разберет, что такое: наполовину она написана в стихах, наполовину в прозе, действие в ней происходит то в Швейцарии, то в Косьмодемьяновском монастыре под Алуштой, то в Художествен<ном> театре в Москве; действуют в ней и я сам, и Виттиха, и Раутенделейн, и Снегурочка, и Лассаль, и Озеров, и еще много в том же роде. Но в общем она производит впечатление цельное и сильное, сколько я мог заметить по своим слушателям <...>» [Волошин VIII: 341]. Лассаль, таким образом, вовлечен в орбиту своеобразного

³ Ср. упоминание Волошина в письме к матери от 22 декабря 1899 / 3 января 1900 г. о приготовленном им подарке для двоюродного брата, Якова Глотова, тогда студента юридического факультета Московского университета: «Яше — Лассаля и маленькие портреты» [Волошин VIII: 293]. Подразумевается, видимо, портрет Лассаля, но не исключено, что и какая-либо из его книг — например, «Литературные и философские этюды» (СПб., 1882).

⁴ Вероятно, фрагменты первоначальной редакции этой статьи сохранились в виде исправленного белового автографа, опубликованного ныне под условным названием «О “Потонувшем колоколе” Г. Гауптмана»; см.: [Волошин VI-2: 532–541, 908–913].

эссеистического попури наряду с персонажами «Потонувшего колокола» (поставленного Московским Художественно-Общедоступным театром еще до своего официального открытия в 1898 г.), героиней драматической сказки А. Н. Островского (введенной в круг действия, видимо, как отечественная параллель немецким фольклорным персонажам у Гауптмана) и приват-доцентом Иваном Христофоровичем Озеровым (1869–1942), преподавателем финансового права в Московском университете, с которым Волошин неформально сблизился в пору своего недолговременного студенчества (см.: [Лавров: 181–199]). В этой орбите — близкие автору лица и «говорящие» ему художественные образы.

Какими сторонами своей личности и общественной деятельности Фердинанд Лассаль мог быть особенно значим для Волошина и откуда черпал молодой русский поэт сведения об одном из самых ярких протагонистов германского социалистического движения? Волошину, конечно, были доступны упомянутые выше статьи и публикации о Лассале, напечатанные в русских столичных журналах, неизменно оказывавшихся в сфере актуального чтения гимназистов и студентов. Безусловно, Волошин тогда всецело разделял те общие оценочные характеристики, которые были сформулированы, например, в анонимном предисловии к публикации «Последние дни Фердинанда Лассаля»: «... блестящий, талантливый мыслитель, сумевший создать крупные работы в самых разнообразных областях человеческого знания, крупная, цельная натура, умевшая все побеждать и завоевывать своими личными усилиями, что удается одному из миллионов. Он успел всего лишь в несколько лет сделаться вождем немецких рабочих, создать из ничего влиятельную рабочую партию, распространить свои идеи среди рабочих всех уголков Германии. Трудно указать кого-нибудь, кто в такое короткое время совершил бы так много, так сильно повлиял на общественное мнение, на цели и стремления рабочих, на оживление политической жизни Германии. Его речи изобличают одного из величайших ораторов, каких знал мир» [Русская Мысль 1888: № 10, отд. II, 114]. В юношеские годы в сознании Волошина доминировали общественный пафос и неприятие политической реакции, чувство протеста против любых форм насилия и произвола, и в этом плане стремление следовать по пути, проложенному «народным вождем» Лассалем, было совершенно закономерным.

В записной книжке Волошина, заполнявшейся в январе–феврале 1898 г., указаны в перечне книг для чтения «биограф<афии> Лассаля, Герцена, Магомета, Гарибальди» [Купченко В.: 56]. Перечисленные книги были изданы в серии «Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова». Надо полагать, что к биографическому очерку В. Я. Клас-

сена о Лассале, опубликованному в составе этой серии (см.: [Классен])⁵, восходят основные сведения Волошина о жизни и деятельности его кумира. Косвенным подтверждением этого служит фрагмент из статьи Волошина «Эпилог XIX века», опубликованной 1–3 января 1901 г. в газете «Русский Туркестан»: «Деятельный Век имеет право применить к себе гордые слова умирающего Лассаля: “Моя жизнь была велика и прекрасна, и будущее сумеет воздать мне должное”» [Волошин V: 316]. Здесь Волошин — видимо, по памяти — передает один из заключительных фрагментов очерка Классена: «“Я бегло пересмотрел мою жизнь, — писал сам Лассаль в одном из предсмертных писем. — Она была велика, честна, смела, достаточно доблестна и блестяща. Будущее сумеет воздать мне должное” ...» [Классен: 160].

Приведенные патетические слова позволяют предполагать, в какой тональности воспринимал Волошин фигуру Лассаля, какие черты личности «трибуна-агитатора» были наиболее созвучны его собственному, уже в конце 1890-х гг. в основных чертах сформировавшемуся, внутреннему строю. Безусловно, на первом плане выступали черты «народного вождя», о чем можно судить по приведенным выше словам Волошина из анкеты 1899 г. Думается, что именно общие экстраординарные черты личности Лассаля волновали Волошина прежде всего, а на периферии внимания оставались конкретные обстоятельства его политической борьбы, экономические взгляды и философские обоснования отстаиваемых им социальных доктрин. Исключительная одаренность, даже «гений» Лассаля постоянно подчеркиваются в книжке Классена, в большинстве положений откровенно апологетической: уже на страницах юношеского дневника вырисовывается «сложная, огненная натура, в которой бурлит и бьет живым ключом кипучая жизнь», натура, способная «беззаветно отдаться идее и пожертвовать собою ради нее», превосходящая «гордостью древнего римского патриция» [Там же: 9–10, 18]. Делясь своими впечатлениями от фотографии 20-летнего Лассаля, его биограф восторженно описывает «эту монументальную фигуру из закаленной стали»: «держа величественно голову, гордо выпятив грудь, подбоченясь левой рукой, крепко опираясь на грудку фолиантов — правой, стоит он тщеславно-щеголевато перед нами — с печатью светлого ума на челе, каждая складка которого скрывает целую пучину энергии и страсти, — стоит он перед нами — мощный, вызываю-

⁵ Другие упомянутые Волошиным книги из «павленковской» серии: [Смирнов; Соловьев; Цомакион].

ще-упорный, самоуверенный, царственный... Таковым он остался до последнего часа своей бурной жизни!» [Классен: 36].

На пылающую поэтическую натуру Волошина эти и подобные им аттестации должны были производить глубокое впечатление, равно как и те возвышенные цели, которые Лассаль провозглашает своей жизненной миссией; его биограф приводит пространную цитату из дневника с описанием беседы Лассаля с отцом, призывающим его отказаться от политической борьбы: «Почему именно я должен быть мучеником? Почему? Потому, что Бог вложил мне в душу голос, который зовет меня на борьбу. Потому, что Бог дал мне силы — я чувствую это, — которые делают меня способным к борьбе! Потому, что я могу бороться и страдать за возвышенную цель. Потому, что я не хочу обмануть Бога за силы, которые Он дал мне для определенной цели. Потому, одним словом, что я поступить иначе не могу» [Там же: 30]⁶. Для Волошина эти признания, возможно, соотносились с распространявшимся в списках стихотворением в прозе Тургенева «Порог» (1878), рисующим аллегорический образ русской девушки, стоящей на пороге громадного здания и переступающей этот порог с жертвенным сознанием того, что ее ждут «холод, голод, ненависть, насмешка, презрение, обида, тюрьма, болезнь и самая смерть» [Тургенев X: 147]; на вопрос в анкете 1899 г. «Ваша любимая героиня в романе?» Волошин отвечал: «Сонечка Мармеладова, героиня стихотворения» в прозе Тургенева «Порог»» [Волошин VII-2: 284].

Во многом родственной натурой Лассаль предстал перед Волошиным и благодаря общим антипатиям: например, как ученик казенных учебных заведений будущий трибун отличался нерадивостью и плохой успеваемостью [Классен: 10] (в нескольких вариантах автобиографии Волошин повторяет: «Учился очень плохо. Школа — ни средняя, ни высшая — не дала ничего, кроме отвращения <...>»; «Гимназии я не обязан ничем: ни единым сведением, ни единой мыслью. Университету тоже» [Волошин VII-2: 226, 233]). И благодаря общим симпатиям — например, любовью к Генриху Гейне; Классен приводит цитату из дневника Лассаля: «Я люблю его, этого Гейне, он — мое второе я. Эти смелые идеи, эта всеуничтожающая сила языка! Он умеет шептать так тихо, как зефир, когда целует розы; пламенно и страстно изображать любовь», и т. д. [Классен: 27]). В обеих анкетах, 1898 и 1899 г., Волошин называет Гейне на первом месте в ответах на вопрос «Кто ваши любимые поэты?» [Волошин VII-2: 281, 283]. Среди ранних переводческих опытов Волошина Гейне — тоже на первом месте:

⁶ Ср.: [Лассаль 1901: 262–263].

переведено 15 стихотворных произведений, в том числе большие фрагменты поэмы «Германия. Зимняя сказка» [Волошин IV: 872–903, 965–975]. Но это всё — частности. Наиболее значимым притягательным началом в фигуре Лассаля для Волошина, скорее всего, было сочетание в его жизненном организме общественного радикализма, направленного к достижению реальных, практических целей, с романтическим строем личности — сочетание стремления к жизненной «правде» с «поэзией» как конструктивным элементом творческой индивидуальности.

Эта «поэзия» воплощалась как в исключительном ораторском даровании Лассаля, в патетической риторике, которой насыщены его публичные выступления и частные письма, так и на особый лад в открытом «светском» образе жизни, посредством которого раскрывалась его личность: «... опьяняя одних своим гениальным умом, блестящим остроумием, очаровывая своей артистической душой и художественно-привлекательной внешностью, Лассаль вызывает в других, несравненно менее счастливых соперниках его, зависть и затаенную злобу за подавляющее превосходство его над ними» [Классен: 59–60]. Важная составляющая романтического облика Лассаля — его романические связи. В статье «Гергардт Гауптман и его “Потонувший колокол”» (1901) Волошин мимоходом упоминает «роман Лассаля и Софьи Солнцевой» [Волошин V: 359] — любовные отношения с 19-летней россиячкой, опубликовавшей впоследствии адресованную ей его «Исповедь», а также его письма к ней⁷. В биографии Лассаля, написанной Классеном, в подробностях воссоздана история его последней любви к Елене фон Дённигес, которая могла бы послужить основой для трагической театральной мелодрамы.

Все необходимые в данном случае жанровые параметры в ней налицо: страстная любовь двоих и противодействие родителей возлюбленной, не дающих согласия на брак; появление соперника — валашского князя Янко фон Раковица, которому родители Елены отдают предпочтение и склоняют ее последовать их воле; бешеная борьба Лассаля, доходившего до умоисступления, за обладание своей избранницей, запечатленное в его письмах к ней («Моя любовь к тебе превосходит все, что поэзия и народные сказа-

⁷ См.: Романический эпизод из жизни Фердинанда Лассаля: Дневник. — Переписка. — Исповедь [Вестник Европы: 119–186]. Подпись: С. С. Волошин называет возлюбленную Лассаля Солнцевой вслед за В. Я. Классеном, подробно пересказавшим этот эпизод [Там же: 73–79]; в действительности ее имя — Софья Адриановна Сонцова (в замужестве Арендт; 1840–1894). Подстрочное примечание к публикации в «Вестнике Европы», сообщающее, что «г-жа С. С. <...> взяла на себя труд сама перевести письмо и автобиографию на русский язык» [Там же: 119], подписано: София А-ъ (подразумевается: София Арендт).

ния когда-либо пели о любви»; «У меня исполинские силы, и я их утысячю, чтобы завоевать тебя. Никто в мире не в состоянии оторвать тебя от меня, если ты останешься тверда и верна. С тех пор как я начал сомневаться в этом, я несчастнейший человек. Я ежечасно испытываю тысячекратную смерть. <...> Я прикован к тебе алмазными цепями. Я страдаю в тысячу раз больше, чем Прометей на скале» [Классен: 153, 154]), планы совместного бегства и тайного венчания в Капрере (Италия): «Здесь немедленно и без всяких формальных бумаг обвинил бы меня духовник Гарибальди, и все было бы кончено»⁸ (существенная для Волошина деталь: возникает в окружении Лассалья имя еще одного из его «властителей дум» той поры); наконец, трагический финал: Лассаль вызывает на дуэль отца возлюбленной, вместо него вызов принимает Янко фон Раковица, наносящий сопернику смертельную рану. Гибель на дуэли невольно ставит Лассалья в поэтическом сознании Волошина в один ряд с двумя величайшими русскими поэтами. В этом патетическом финале жизни Лассалья налицо гармоническое слияние личного и общественного начал в его темпераменте: всю внутреннюю энергию, все ресурсы своего ораторского дара, вызывавшего восхищение у многих современников, он использовал в борьбе за обладание Еленой — особой, им идеализированной и неспособной встать вровень с запросами его личности («Она не понимала, она не могла понять его, — писал о Елене В. Ф. Корш. — <...> Лассаль поплатился жизнью за свое увлечение такою жалкой натурой <...>» [Корш: 79–80]).

Собственно биографией и писаниями Лассалья «лассальянская» тема в восприятии молодого Волошина не исчерпывается, о чем можно судить, опять же, по его ответам на вопросы «тургеневской» анкеты. 3 января 1899 г. на вопрос «Ваш любимый герой в романе?» он отвечает: «Маркиз Поза, кн<язь> Мышкин (Идиот), Лео» [Волошин VII-2: 284]. Двое из упомянутых персонажей имеют непосредственное отношение к Лассалю; первый (маркиз Поза) — в метафорическом плане, второй (Лео Гутман) — в самом прямом. Благородный и красноречивый мальтийский рыцарь маркиз де Поза, герой трагедии Шиллера «Дон Карлос, инфант Испанский» (1787), — наставник наследника испанского престола, стремящийся воспитать его на идеях гуманизма и разума, пробудить в нем благородные замыслы. Имя маркиза Позы в параллель Лассалю возникает уже в предисловии к биографическому очерку Классена, а непосредственными проекциями на сюжет шиллеровской трагедии ложатся попытки Лассалья

⁸ Письмо Лассалья к адвокату Гольтгофу от 5 августа 1864 г. (опубликовано в статье «Последние дни Фердинанда Лассалья» [Русская Мысль 1888: № 10, отд. II, 120]).

благодетельным образом воздействовать на прусскую власть (в последней своей речи он «много говорит о короле, внявшем будто бы голосу его агитации» [Классен: 6]⁹) и неоднократные встречи и собеседования с Бисмарком, в начале 1860-х гг. уже занимавшим важнейшее место в государственной иерархии. Другой персонаж — Лео, главный герой романа Фридриха Шпильгагена “In Reih und Glied” («Сомкнутыми рядами» или «В строю», 1866), известного в русском переводе, напечатанном впервые в журнале «Дело» в 1867–1868 гг. под заглавием «Один в поле не воин», — представляет собой задуманное автором отображение личности Фердинанда Лассаля в художественной прозе.

Произведения этого немецкого писателя весьма высоко ценились в русской читательской среде второй половине XIX в.; даже столь суровый в своих оценках автор, как Салтыков-Щедрин, замечал о Шпильгагене: «... мы считаем его талантливейшим из современных беллетристов, дающим роману совершенно новое содержание» [Салтыков-Щедрин: 74]¹⁰. Из романов Шпильгагена наибольшим успехом в России пользовался «Один в поле не воин» (см.: [Рассказов 1971: 197–212; 1972: 87–98; 1973: 131–139; Травушкин: 51–71]). Сохранилось множество свидетельств, говорящих об исключительно сильном эмоциональном и интеллектуальном воздействии этого романа на читателей, в том числе на самых значительных выразителей своего времени. В. Г. Короленко вспоминает в «Истории моего современника»: «Когда <...> мы прочли “Один в поле не воин”, переведенный Благосветловым в “Деле”, — впечатление было огромное. Вообще этот немецкий писатель сразу овладел умами тогдашней молодежи. Его герои были уже “лица”, а не “личности”, а условия их борьбы взяты из несомненной действительности. <...> теперь стали десятками появляться шпильгагенские Лео и Рахметовы Чернышевского. Были даже “Лео на рахметовской подкладке”...» [Короленко: 318]. В унисон с Короленко о той же книге выска-

⁹ Примечательно, что с героями Шиллера иронически сопоставлял Лассаля, выступившего с речью перед дюссельдорфским судом 27 июня 1864 г., и прусского короля Вильгельма I К. Маркс (в письме к Ф. Энгельсу от 4 ноября 1864 г.: «В своей последней речи перед дюссельдорфским судом он <Лассаль. — А. Л.> разыгрывал роль маркиза Позы по отношению к красавцу-Вильгельму в роли Филиппа II, пытаясь побудить его к уничтожению нынешней конституции, к провозглашению всеобщего прямого избирательного права и к союзу с пролетариатом» [Маркс, Энгельс: 7]).

¹⁰ Ср. произнесенный демократическим критиком А. И. Богдановичем позднейший панегирик Шпильгагену, который «в течение почти четверти века остается любимцем молодого поколения»: «... кому из лиц старшего возраста не памяты его герои? У кого не было своего Лео, которому он поклонялся в свое время <...>? А если кто не читал этих захватывающих душу страниц, не переживал этих минут восторженного умиления, — тот не знал, что значит быть молодым...» [Богданович: 196].

зывается Вера Фигнер: «Этот роман произвел на меня неизгладимое впечатление. Я хорошо поняла и характеры действующих лиц, и социальную сторону романа: благородные стремления Сильвии и Лео и пошлость буржуазной среды, в которой Лео ошибочно искал поддержки. Ни один роман не раздвигал моего горизонта так, как раздвинул этот, он поставил два лагеря резко и определенно друг против друга: в одном были высокие цели, борьба и страдание; в другом — сытое самодовольство, пустота и золотая мишура жизни» [Фигнер: 91]. Юный С. Я. Надсон сетовал в дневнике: «... Где же эти идеальные Лео, которых выставил Шпильгаген в своем романе “Один в поле не воин”? Едва ли они есть в нашей благословенной России, а если и есть, то не смеют смело приняться за дело: их забросают грязью, назовут либералами и вольнодумцами <...> Мне досадно на себя, что я не сильный, не могучий Лео, а так, как и все прочие в мои лета, бесплодный мечтатель <...>»¹¹. Г. Е. Благоветлов в статье «Люди будущего», предпосланной роману Шпильгагена, обращался с призывом к новому поколению: «Любовь к человечеству, о которой так жарко молился Лео, в которую он так пламенно и мистически верил, — будет вашей любовью; его сила, <...> сила ума и честных стремлений, — будет вашей силой» [Благоветлов: 1].

Когда Шпильгагену в 1899 г. исполнилось 70 лет, один из печатных откликов на это событие, появившихся в России, был озаглавлен «Юбилей полу-русского писателя». «Имя Шпильгагена сделалось почти русским, — утверждал автор этой анонимной заметки. — Сочинения его переводили, подвергали критической оценке, переделывали на русские нравы, так что в конце концов пришлось поставить его сочинения на библиотечной полке рядом с русскими авторами»; «У нас появлялись исключительные личности вроде Базарова, но и у Шпильгагена они были. Укажем хотя бы на самый известный из них — на Лео из романа “Сомкнутыми рядами”, в котором выведены на сцену Лассаль и представители зарождающейся социал-демократической партии» [Вестник Иностранной Литературы 1899: № 3, 256, 260]. Учитывая этот феномен «полу-русского» Шпильгагена, трудно с уверенностью сказать, что было в увлеченности Волошина образами Лассаля и Лео первичным: знакомство с биографией немецкого политического деятеля побудило его прочитать роман или, наоборот, восхищение

¹¹ Дневниковая запись от 16 мая 1876 г. [Надсон: 58]. Популярность героя Шпильгагена воспринималась и в иронической проекции — например, в рассказе Лескова «Административная грация (Zahme Dressur в жандармской аранжировке)»: «Особенно один трибун у них славился <...> стриженные дивули прямо его слободским Лассалем окрестили и всё ждали, когда он их сомкнутыми рядами, как шпильгагенский Лео, поведет на “последний, решающий бой”» [Лесков: 390].

героем романа заставило обратиться к личности его прототипа. Так или иначе, но в Лео Шпильгагена Волошин не мог не распознать определяющие черты индивидуальности и представленные в беллетристической упаковке наиболее значимые факты биографии Лассаля, — такие как радикализм идейных построений и резкая критика позиций либеральной партии с ее надеждами на полумеры и постепенное развитие; установка на союз с рабочим классом — в сочетании с упованиями на поддержку со стороны верховной власти («соединение помазанного величества с непомазанной толпой — чистейшая утопия!», по словам короля, слушающего политические требования Лео [Шпильгаген I: 563]); «светский» образ жизни и контакты с правительственными структурами; наконец, гибель на дуэли от руки соперника в любви.

Лео щедро наделен теми чертами экстраординарной, героической натуры, которые были присущи Лассалю. Ему свойственны исключительное богатство эмоциональных восприятий, жажда совершенствования, острое переживание идеи социальной несправедливости и вера в свое предназначение; многие персонажи романа признают, что это — «особенный человек» (название главы романа Чернышевского, в которой описывается Рахметов), и сам герой уже в ранней юности осознает свое особенное предназначение: «Может быть, я принадлежу к числу немногих избранных <...> иногда я чувствую в себе безграничную силу, мне кажется, мне стоит лишь пожелать — и я смогу двигать горами, стоит только сказать слово — и все будет по-моему!» [Там же: 19]. При этом Лео, каким его изображает Шпильгаген, — героический, но отнюдь не идеальный образ; чувство собственной исключительности оборачивается в нем высокомерием, холодным презрением к тем, кого он берется облагодетельствовать («Как гадко это лицемерное выпрашивание благосклонности у толпы, это выказывание любви, которой не ощущаешь. Можно ли любить то, что совершенно противно нашим склонностям, всему нашему существу?...» [Там же: 718]); самонадеянностью, оборачивающейся самообманом и ведущей к краху всех начинаний. «Это, Лео, твое старое высокомерие, — обращается к нему его идейный наставник Туски, — оно совратило тебя с настоящего пути и не позволяет тебе выйти вновь на настоящую дорогу» [Там же: 974]. В романе Шпильгагена на свой лад запечатлена и четко прослежена трагедия индивидуалистически замкнутой личности, но, по-видимому, этот аспект повествования не был востребован Волошиным с тем же чувством доверия, с каким он воспринимал образ Лео-Лассаля в его сугубо позитивных, «революционных» очертаниях героя-тираноборца.

Современные события, описываемые Шпильгагеном, не раз вызывают аналогии с переломной в истории Германии эпохой Реформации и крестьянской войны. Как прообраз возможных грядущих катаклизмов рисует-ся картина жестокого подавления восстания в тюрингском городе Мюльгаузене в 1525 г. «... В наших крестьянских войнах для меня все — ужасная действительность, — провозглашает Лео. — Это небо озарялось заревом горящих деревень, эхо этих гор повторяло яростные крики палачей и вопли убиваемых <...>» [Шпильгаген I: 123]. В настоящем положении «задавленного работой, заморенного голодом, униженного народа» Лео распознает жестокую реальность начала XVI века: «Бедняк, герой крестьянских войн, был опять тут, почти не изменивший своего облика, все еще стоящий на последней ступени цивилизации <...>» [Там же: 424]. Внимание героя романа к той эпохе, опять же, — особенность, отличающая Лассалья, автора исторической стихотворной трагедии «Франц фон Зикинген» (“Franz von Sickingen”, 1859) — произведения, выдержанного в традиции шиллеровской драматургии, сюжетом которого «служит известный поход, предпринятый Францем фон Зикингеном против немецких князей для объединения раздробленной Германии и установления господства единой протестантской церкви, свободной от римского владычества» [Классен: 63]. Лассаль взялся разрабатывать этот сюжет, конечно, в силу его очевидной соотнесенности с политической злобой дня. Все действующие герои трагедии являются историческими лицами, причем вторым ее главным героем, наряду с полководцем и государственным деятелем Зикингеном, выступает франконский рыцарь Ульрих фон Гуттен (1488–1523), писатель и публицист, один из виднейших деятелей Реформации в Германии. Гуттену в трагедии принадлежит значительная часть патетических монологов, в которых прославляется «заря свободы» и возлагается надежда на народ и на Зикингена, его предводителя. В свою очередь и Зикинген прославляет Гуттена: «Всего великого на свете был // Он для меня блестящим воплощеньем» [Лассаль 1873: 252].

Выше был приведен ответ Волошина в анкете 1898 г. на вопрос о любимом герое в истории: среди перечисленных лиц — Ульрих фон Гуттен. Безусловно, эта историческая личность вызвала живой интерес Волошина и сама по себе, что можно заключить по еще одному его ответу в той же анкете: «Какой Ваш любимый девиз? — “Весело жить!!!” (Ульрих фон Гуттен)» [Волошин VII-2: 282]. Эта крылатая фраза восходит к посланию Гуттена к нюрнбергскому гуманисту Виллибальду Пиркхеймеру от 25 октября 1518 г. (в латинском оригинале: “O seculum! O literae! Iuvat vivere!”); она процитирована в энциклопедической статье В. И. Герье о Гуттене («По-

слание заканчивается ликующим восклицанием: “О век, о науки! как радостно жить, хотя и не время теперь отдаваться покою”» [Брокгауз, Ефрон: 942]) и приведена в классическом труде о Гуттене (1857) немецкого богослова и философа-младогегельянца Давида Фридриха Штрауса: «... Гуттен <...> заканчивает свое письмо прекрасным победным восклицанием: “О век! о науки! Какая радость жить, хотя еще и рано идти на покой, мой Вилибалд. Науки процветают, умы пробуждаются: ты же, варварство, возьми веревку и приготовься к изгнанию!”» [Штраус: 215]. Эта книга Штрауса в русском переводе сохранилась в коктейльской библиотеке Волошина.

Во «Франце фон Зикингене» любимый Волошиным девиз не провозглашается, однако линия связи между Гуттеном и Лассалем прослеживается в уже неоднократно цитировавшейся книге Классена. В ней приведено эпистолярное признание Лассалья, касающееся персонажа его трагедии: «Я сделал Гуттена зеркалом моей души, и я мог это сделать, так как судьба его отличается удивительным сходством с моей судьбой» [Классен: 64]. «Нередко, — пишет биограф Лассалья, рассуждая о «Франце фон Зикингене», — прочитав в этой трагедии какой-нибудь страстный монолог, мы узнаем в ней суфлера, подсказавшего его. Не отражается ли, как в зеркале, душа Лассалья, например, в пылкой тираде Гуттена» [Там же: 65], — и автор приводит длинный ораторский пассаж, подразумевающий однозначный положительный ответ. Приводит Классен и фрагмент из «Исповеди» Лассалья, адресованной его русской возлюбленной: «Прочтите мою трагедию. Все, что я мог бы сказать вам, я высказал в Гуттене. Он также должен был выносить все клеветы, все виды ненависти, всякую враждебность. <...> Только последующие поколения справедливо оценят людей, подобных ему» [Там же: 77]¹².

Таким образом, Фердинанд Лассаль, сохраняя цельность своей природы, отображается и в литературном персонаже, и в историческом деятеле. Когда Волошин в ответах на различные вопросы «тургеневской» анкеты называет в разных рубриках Лассалья, Лео и Ульриха фон Гуттена, он на самом деле подразумевает некую единую интегральную личность, явленную в различных ипостасях и заключающую в себе определенный набор достоинств: благородство, высокие духовные помыслы, радикальность социально-политических взглядов, стремление к свободе, противостояние злу и насилию, а также подверженность любовным страстям (в исторической трагедии Лассалья Гуттен и дочь Зикингена связаны взаимной любовью). К перечисленным лицам позволительно добавить упоминаемых в анкетных

¹² Ср. статью «Романический эпизод из жизни Фердинанда Лассалья» [Вестник Европы: 148].

ответах Волошина братьев Гракхов (в анкете 1899 г. — отдельно Кая Гракха) — римских «народных вождей», боровшихся за права крестьянства и пытавшихся проводить демократические земельные реформы; примечательно, что и этих исторических героев не обошел вниманием Шпильгаген: Освальд Штейн, герой его первого романа “*Problematische Naturen*” (1860), известного в русском переводе под заглавием «Загадочные природы», признается: «Я был завзятым сторонником Гракхов <...> и в крестьянских войнах больше симпатизировал бедным, подавленным, замученным, забитым <...>» [Шпильгаген V: 51]. Волошин читал этот роман в декабре 1896 г. [Купченко В.: 47] — за полгода до окончания гимназии, когда его юношеские романтико-радикальные воззрения определились в своих основных очертаниях.

Распознать эти очертания оказывается возможным посредством рассмотрения реальных лиц и художественных образов в их контекстуальных связях, какими они представляли в сознании Волошина, — подобно рассмотрению Лассалья в связях с его подобиями. Совокупность этих подобий позволяет составить достаточно адекватное представление об идейных увлечениях и идеалах молодого Волошина — до того, как с приходом нового века он ощутил иные живительные импульсы, принесенные ему этим веком. Цельные, хотя и несколько наивные в своей однозначности переживания и убеждения сменились более сложной, открывшейся его сознанию картиной действительности, притоком головокружительно новых эстетических восприятий, отодвинувших на второй план ту социально-политическую картину мира, которая в гимназические и студенческие годы представлялась на первом плане, и мир ценностей, в котором центральное место занимал Фердинанд Лассаль, отодвинулся в прошлое. И весть о смерти его возлюбленной, когда-то послужившей невольной причиной безвременной гибели романтика-социалиста, уже не способна вызвать у Волошина каких-либо острых и задушевных эмоций — лишь удивление от перипетий «долгой и безумной жизни» [Волошин VI-1: 425] Елены фон Раковица и апелляцию к ее образу в эстетическом зеркале — к «гению танца с тамбурином в руках».

Литература

Благосветлов: Один в поле не воин. Роман Фр. Шпильгагена. В двух томах / Пер. с нем., с предисл. Г. Благосветлова. 6-е изд. СПб., 1895. Т. 1.

Богданович: А. Б. «Наши первенцы» (Из литературных воспоминаний Фридриха Шпильгагена, Георга Эберса и Германна Зудермана) // Мир Божий. 1895. № 2.

Брокгауз, Ефрон: Энциклопедический словарь. Изд. Ф. Брокгауз – И. Ефрон. Т. 18 (IX а). СПб., 1893.

В. К.: В. К. Последний роман в жизни Лассаля // Вестник Европы. 1880. № 3.

Вестник Европы: Вестник Европы. 1877. № 11.

Вестник Иностранной Литературы: Вестник Иностранной Литературы. 1897, 1899.

Волошин IV: Волошин М. Собр. соч. Т. 4. М., 2006 (коммент. М. Корневой).

Волошин V: Волошин М. Собр. соч. Т. 5. М., 2007.

Волошин VI-1: Волошин М. Собр. соч. Т. 6, кн. 1. М., 2007.

Волошин VI-2: Волошин М. Собр. соч. Т. 6, кн. 2. М., 2008.

Волошин VII-2: Волошин М. Собр. соч. Т. 7, кн. 2. М., 2008.

Волошин VIII: Волошин М. Собр. соч. Т. 8. М., 2009.

Дневник: В. Г. <Гольцев В.> Дневник Фердинанда Лассаля // Русская Мысль. 1891. № 4. Отд. I. С. 203–206; 1891. № 8. Отд. I. С. 170–187.

Классен: Классен В. Ф. Лассаль, его жизнь, научные труды и общественная деятельность. СПб., 1896.

Короленко: Короленко В. Собр. соч.: В 10 т. М., 1954. Т. 5.

Корш: Корш В. Этюды. СПб., 1885. Т. I.

Купченко В.: Купченко В. Труды и дни Максимилиана Волошина. Летопись жизни и творчества. 1877–1916. СПб., 2002.

Купченко Вл.: Купченко Вл. Вольнолюбивая юность поэта. М. А. Волошин в студенческом движении // Новый мир. 1980. № 12.

Лавров: Лавров А. Максимилиан Волошин и его университетский наставник (Переписка с И. Х. Озеровым) // Memento vivere: Сб. памяти Л. Н. Ивановой. СПб., 2009.

Лассаль 1901: Лассаль Ф. Дневник / Пер. с нем. СПб.: Изд. Б. Н. Звонарева, 1901.

Лассаль 1873: Лассаль Ф. Франц фон Зикинген: Историческая трагедия в пяти действиях / Пер. А. и С. Криль. СПб., 1873.

Лесков: Лесков Н. Собр. соч.: В 11 т. М., 1958. Т. 9.

Маркс, Энгельс: Маркс К., Энгельс Ф. Соч. Т. 31. М., 1963.

Михайловский 1885: Михайловский Н. Соч. Т. 6. СПб., 1885.

- Михайловский 1909: *Михайловский Н.* Полн. собр. соч. Т. 6. СПб., 1909. Стб. 975–983.
- Московская Газета: *Московская Газета.* 1911.
- Надсон: *Надсон С.* Полн. собр. соч. / Под ред. М. Ватсон. Пг., 1917. Т. 2.
- Новые материалы: *Б<артене>ва Е.* Новые материалы к биографии Фердинанда Лассаля // Северный Вестник. 1890. № 10. Отд. I.
- Последние дни: «Последние дни Фердинанда Лассаля» // Русская Мысль. 1888. № 10. Отд. II.
- Рассказов 1971: *Рассказов А. Ф.* Шпильгаген в оценке русской критики // Русско-зарубежные литературные связи. (Ученые записки Горьковского гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского. Вып. 145). Горький, 1971.
- Рассказов 1972: *Рассказов А. Ф.* Шпильгаген в оценке русской критики начала XX века // Литературные связи и традиции: Межвузовский сб. Вып. 3. Горький, 1972.
- Рассказов 1973: *Рассказов А.* Роман Ф. Шпильгагена «Один в поле не воин» в оценке русской критики 90-х гг. XIX века // Литературные связи и традиции. (Ученые записки Горьковского гос. ун-та им. Н. И. Лобачевского). Вып. 160. Горький, 1973.
- Русская Мысль: *Русская Мысль.* 1888, 1891.
- Салтыков-Щедрин: *Салтыков-Щедрин М.* Собр. соч.: В 20 т. М., 1970. Т. 9 («Уличная философия», 1869).
- Смирнов: *Смирнов В.* <Соловьев Е.> Жизнь и литературная деятельность Герцена в России и за границей. СПб., 1897.
- Соловьев: *Соловьев В.* Магомет, его жизнь и религиозное учение. СПб., 1896.
- Травушкин: *Травушкин Н.* Как читали в России роман Шпильгагена «Один в поле не воин» // Русская литература и освободительное движение. Сб. 5. Казань, 1974.
- Тургенев X: *Тургенев И.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1982. Т. 10.
- Тургенев XII: *Тургенев И.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1986. Т. 12.
- Фигнер: *Фигнер В.* Запечатленный труд. Воспоминания: В 2 т. М., 1964. Т. 1.
- Цомакион: *Цомакион А.* Джузеппе Гарибальди, его жизнь и роль в объединении Италии. СПб., 1892.
- Шпильгаген I: *Шпильгаген Ф.* Собр. соч. Т. 1: Один в поле не воин / Пер. с нем. под ред. О. Брошниковской. Л., 1929.
- Шпильгаген V: *Шпильгаген Ф.* Собр. соч. Т. 5: Загадочные натуры. Ч. 1. СПб., 1896.
- Штраус: *Штраус Д.* Ульрих фон Гуттен / Пер. с 2-го нем. издания под ред. Э. Радлова. СПб., 1896.

САША ЧЕРНЫЙ И АНДРЕЙ БЕЛЫЙ: СБЛИЖЕНИЕ ДАЛЕКОВАТЫХ

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ

«Сатирики разных времен нередко ставили рядом имена Саши Черного и Андрея Белого, обыгрывая при этом “цветовую” антитезу, которая слышится в их псевдонимах, — отмечает А. С. Иванов. — Но никто до сих пор не удосужился сопоставить творческие искания двух художников-современников, ровесников (родились в октябре 1880) — их полярность, несовместимость и одновременно поразительные переключки» [Иванов: 466]. Кроме общего года и месяца рождения, среди «поразительных» биографических «переключек» — причина смерти двух поэтов. Саша Черный в августе 1932 г. умер от солнечного удара; последняя болезнь Андрея Белого началась в июле 1933 г. от солнечного перегрева.

Однако нас сейчас будут интересовать не эти и другие мистические переключки между судьбами Андрея Белого и Саши Черного, а вполне конкретные возможные текстовые пересечения между одним стихотворением Андрея Белого и двумя стихотворениями Саши Черного. Как представляется, эти пересечения позволяют говорить не просто о стихотворении первого поэта как об источнике для стихотворений второго, а о серьезном, возможно, определяющем влиянии поэзии автора «Пепа» на творчество автора «Сатир и лирики».

Нужно сразу же напомнить, что Саша Черный всегда — за единственным исключением (речь о нем впереди) — высказывался об Андрее Белом в печати с той брезгливой гадливостью, с которой газетному и журнальному фельетонисту, писавшему для массовых изданий, было положено говорить о «сумасшедших декадентах». В этом отношении он, как и многие другие

журналисты, следовал традиции, заложенной Виктором Петровичем Бурениным. И именно в таком своем качестве Саша Черный единственный раз упоминается в мемуарной трилогии Белого:

Сергей Яблоновский поливал нас вонючею бранью из «Русского слова», Игнатов из «Русских ведомостей» уничтожал с большим приличием, но с не меньшей злостью... гучковский «Голос Москвы» опрокидывал на нас уже прямо ассенизационные бочки, издевалась Тэффи из «Речи», Измайлов же, Саша Черный и прочие писали пародии [Белый 1990: 507].

Так, в прозаическом фельетоне Саши Черного «Картина» (1908) было представлено карикатурное коллективное изображение русских символистов, где, естественно, нашлось место и Белому:

В центре столб, намазанный декадентским салом. Наверху сидит Слава с лицом проститутки в венке из бумажных маков <...> Под Брюсовым — Белый. Весь в мыле, глаза выкатились, пиджак треснул. Скользит, но лезет.

Еще ниже Блок. Беспомощно ерзает и старается схватить Белого за ноги. Тот дает свечку, и Блок съезжает по столбу вниз, где опять начинает свою Сизифову работу [Черный: III, 57]¹.

В еще одном обличительном по отношению к символистам прозаическом памфлете Саши Черного «Аутодафе» (1908) рассказывается, что они должны были бы сделать со своими книгами: «А. Белый, как человек практичный, продал бумагу на вес. Вырученные деньги пожертвовал на основание “сумасшедшего дома имени Андрея Белого”» [Там же: 68].

А в фельетоне «Опять» (1909) Белый оказывается в центре повествования один, уже без соратников по символистскому движению. Здесь Саша Черный иронически описывает его лекцию, состоявшуюся 17 января 1909 г. в петербургском Тенишевском училище:

Вечером я одел крахмальный воротничок (двойной) и пошел на Андрея Белого.

Вокруг меня сидело много интеллигентов (некоторые были без воротничков, в русских рубахах, но они тоже были интеллигенты) — и все мы слушали Андрея Белого.

У Андрея Белого оказались безукоризненные манжеты и жесты высокой выделки.

Андрей Белый сказал нам, что для него, чтобы определить, что такое искусство и какое его место в жизни, нужен целый ряд лекций, а так как времени у Андрея Белого нет, то он будет говорить кратко и просто, по-мужицки...

Дальше я ничего не понял. Сосед мой делал вид, что понимает, но притворство явно металось на его измученном лице.

¹ «Дать свечку» — брыкнуть ногой.

О, никогда еще в жизни не слышал я, чтобы мужики выражались так темно и деликатно [Черный: III, 340].

После ознакомления с этими тремя отрывками у читателя может возникнуть закономерный вопрос: а зачем Саше Черному вообще было идти на лекцию поэта, которого он так низко ставил? А затем (решимся ответить мы), что, издеваясь над Андреем Белым по долгу службы (как фельетонист «Сатирикона»), Саша Черный в то же время испытывал острый интерес к его творчеству. Свидетельством этого может послужить оценка Сашей Черным одного из стихотворений Белого (вот оно, исключение!), данная в 1926 г., когда борьба отечественной прессы с модернистами уже давно отошла в область истории литературы:

Если вспомнить — русская поэзия в последнее десятилетие перед войной была лишь условно русской. Художественная проза была несравненно сильнее насыщена национальным содержанием, но стихи — перелистайте любую нашу предвоенную антологию, — не покажется ли большинство страниц переведенными с какого-то общеевропейского символического языка на русский?

Исключения редки. Вспоминаются великолепные русские пейзажи Бунина, от которых поэт перешел затем к сухой и неподвижной экзотике Востока, псевдославянское псевдомифотворчество Городецкого («Ярь»), клеюевская декоративная, немного сусальная деревня, «Поповна» Андрея Белого, неожиданная и у этого темного поэта лукавая и радостная, подлинно русская страница, вязкие, словно пропитанные дегтем, натуралистические вирши Вл. Нарбута. Кажется, все [Там же: 388]².

Стихотворение Андрея Белого «Поповна» вошло в его вторую книгу лирики «Пепел», изданную в начале декабря 1908 г. Но уже в первой поэтической книге Белого «Золото в лазури» (1904) отыскивается немало стихотворений, которые, пользуясь языком Саши Черного, можно было бы охарактеризовать как *не* «условно русские». Едва ли не самое яркое среди них — «Весна», датированная 1903 г.:

² Парадоксальным свидетельством заинтересованности одного поэта творчеством другого, по видимому, следует считать и эпиграмму на Белого, написанную Сашей Черным в 1924 г. (см.: [Черный: II, 205]. Среди других антигероев этого цикла эпиграмм был, например, Владимир Маяковский [Там же], к стихам которого Саша Черный тоже относился с придиричивым интересом. Видимо, мстостью за эту эпиграмму должна была стать «злая рецензия на книжку стихов Саши Черного», которую Белый написал для берлинской газеты «Дни», и о которой упоминает в своих мемуарах о Белом Александр Бахрах [Воспоминания: 318]. В этой, оставшейся в итоге неопубликованной, рецензии Белый «писал о неуместности для поэта появляться на Парнасе “без подтяжек”» [Там же]. Д. Е. Максимова, тем не менее, запомнилось, что чуть позже Белый «отозвался положительно лишь об одном эмигранте — о Саше Черном» [Там же: 479].

Все подсохло. И почки уж есть.
 Зацветут скоро ландыши, кашки.
 Вот плывут облачка, как барашки.
 Громче, громче весенняя весть.
 Я встревожен назойливым писком:
 Подоткнувшись, ворчливая Фекла,
 нависая над улицей с риском,
 протирает оконные стекла.
 Тут известку счищают ножом...
 Тут стаканчики с ядом... Тут вата...
 Грудь апрельским восторгом объята.
 Ветер пылью крутит за окном.
 Окна настезь — и крик, разговоры,
 и цветочный качается стебель,
 и выходят на двор полотеры
 босиком выколачивать мебель.
 Выполз кот и сидит у корытца,
 умывается бархатной лапкой.
 Вот мальчишка в рубашке из ситца,
 пробежав, запустил в него бабкой.
 В небе свет предвечерних огней.
 Чувства снова, как прежде, огнисты.
 Небеса все синей и синей,
 Облачка, как барашки, волнисты.
 В синих даях блуждает мой взор,
 Все земные стремленья так жалки...
 Мужичонка в опорках на двор
 с громом ввозит тяжелые балки [Белый 1997: 51–52].

Как кажется, многое в этом стихотворении интонационно предсказывает Сашу Черного, в 1904 г. еще только начинавшего нащупывать свою собственную манеру. Если же не ограничиваться замечаниями общего порядка, то можно указать на два конкретных, более поздних поэтических текста Саши Черного, возможно, «выросших» из «Весны» Андрея Белого.

Это — соседствующие в книге поэта «Сатиры» (1910) стихотворения «Пробуждение весны» и «Крейцера соната». Оба они датированы тем самым 1909 годом, в начале которого Саша Черный слушал лекцию Белого в Тенишевском училище.

Вот первое стихотворение:

Вчера мой кот взглянул на календарь
 И хвост трубою поднял моментально,
 Потом подрал на лестницу, как встарь,
 И завопил тепло и вакханально:
 — «Весенний брак! Гражданский брак!
 Спешите, кошки, на чердак...»

И кактус мой, — о чудо из чудес, —
 Залитый чаем и кофейной гущей,
 Как новый Лазарь, — взял — да и воскрес
 И с каждым днем прет из земли все пуще.
 Зеленый шум... Я поражен:
 «Как много дум наводит он!»

Уже с панелей смерзшуюся грязь,
 Ругаясь, скальвают дворники лихие.
 Уже ко мне забрел сегодня «князь»,
 Взял теплый шарф и лыжи беговые...
 — Весна, весна! — Пою, как бард:
 Несите зимний хлам в ломбард.

Сияет солнышко. Ей-богу, ничего!
 Весенняя лазурь спугнула дым и копоть,
 Мороз уже не щиплет никого,
 Но многим нечего, как и зимою, лопать...
 Деревья ждут... Гниет вода,
 И пьяных больше, чем всегда.

Создатель мой! Спасибо за весну! —
 Я думал, что она не возвратится, —
 Но... дай сбежать в лесную тишину
 От злобы дня, холеры и столицы!
 Весенний ветер за дверьми...
 В кого б влюбиться, черт возьми? [Черный: I, 46].

Вот второе стихотворение:

Квартирант сидит на чемодане
 И задумчиво рассматривает пол.
 Те же стулья, и кровать, и стол,
 И такая же обивка на диване,
 И такой же «бигус» на обед, —
 Но на всем какой-то новый свет...
 Блещут икры полной прачки Феклы.
 Перегнулся сильный стан во двор.
 Как нестройный, шаловливый хор,

Верещат намыленные стекла,
И заплаты голубых небес
Обещают тысячи чудес.

Квартирант сидит на чемодане.
Груды книжек покрывают пол.
Злые стекла свищут: эй, осел!
Квартирант копается в кармане,
Вынимает стертый четвертак,
Ключ, сургуч, копейку и пятак...

За окном стена в сырых узорах,
Сотни ржавых труб вонзились в высоту,
А в Крыму миндаль уже в цвету...
Вешний ветер закрутился в шторах
И не может выбраться никак.
Квартирант пропьет свой четвертак!

Так пропьет, что небу станет жарко.
Стекла вымыты. Опять тоска и тишь.
Фекла, Фекла, что же ты молчишь?
Будь хоть ты решительной и яркой:
Подойди, возьми его за чуб
И ожги огнем весенних губ...

Квартирант и Фекла на диване.
О, какой торжественный момент!
— Ты — народ, а я интеллигент, —
Говорит он ей среди лобзаний.
— Наконец-то, здесь, сейчас, вдвоем,
Я тебя, а ты меня — пойдем... [Черный: I, 46–47].

Можно предположить, что в стихотворении Саши Черного «Пробуждение весны» развиваются и перетолковываются мотивы «Весны» Андрея Белого, в сумме образующие картину пробуждающегося к жизни после зимней спячки города. Это мотивы *весеннего неба* (у Белого: «Небеса все синей и синей»; у Саши Черного: «Весенняя лазурь спугнула пыль и копоть»), *весеннего ветра* (у Белого: «Ветер пылью крутит за окном»; у Саши Черного: «Весенний ветер за дверьми»), *набирающегося сил растения* (у Белого: «и цветочный качается стебель»; у Саши Черного строфа о «воскресшем» кактусе), а также подробное изображение *весеннего (мартовского?) кота* (пятая строфа стихотворения Белого; первая строфа стихотворения Саши Черного).

Однако все эти переключки могли бы показаться просто случайными совпадениями, почти неизбежными для двух стихотворений о начале городской весны, если бы в парной по отношению к «Пробуждению весны» «Крейцеровой сонате» Саши Черного столь явно не варьировались бы мотивы из второй строфы «Весны» Андрея Белого:

Я встревожен назойливым писком:
Подоткнувшись, ворчливая Фекла,
нависая над улицей с риском,
протирает оконные стекла.

Что Саша Черный, как нам кажется, делает с исходным текстом-образцом? Ответ на этот вопрос, надеемся, поможет понять, как и с какими целями автор «Пробуждения весны» и «Крейцеровой сонаты» использовал мотивы из стихотворения Андрея Белого.

В «Весне» Белого Фекла органично встраивается в целый ряд простонародных персонажей («полотеры», «мальчишка в рубашке из ситца», «мужичонка в опорках»), иронически оттеняющих размышления лирического героя о «высоком» и «вечном». Возраст Феклы у Белого не ясен. Вроде бы деепричастия «подоткнувшись» и «нависая» намекают, что весенняя тревога героя может быть вызвана не только «назойливым писком» протираемых Феклой оконных стекол, но и ее эротичной позой (высоко обнаженные ноги, изгиб поясицы). Однако эпитет «ворчливая» при имени Феклы неизбежно старит ее, превращает из объекта мечтаний в докучливую кухарку или прачку³. Почти наверняка важным для Белого было и двоение имени «Фекла» на простонародное⁴ и высокое, ведь это имя с древнегреческого переводится как «слава Божья». На сходном эффекте четыре года спустя будет построено стихотворение Александра Блока «Над озером» (1907), где простецкой Феклой в итоге обернется возвышенная Текла.

³ Вспомним, например, «стряпуху Феклу, добрую старуху» из пушкинского «Домика в Коломне». Ср. также в коллективном стихотворении 1911 г., написанном при участии Блока: «Если любишь Антигону, // То довольствуйся, мой сын, // Этой Феклой престарелой, // Что в стряпне поднаторела».

⁴ Сравните в двух финальных строфах позднейшего стихотворения С. Горного (А. Оцуа) «Надоели все тонкости» (1913): «Я с какой-нибудь Феклой уеду на Волгу, // Фекла нитей не знает. Фекла просто кухарка. // Целовать ее молодость буду я долго, // И поверьте, так жарко, упоительно жарко. // Я уверен: у этой прекрасной крестьянки // Вы могли бы, mesdames, поучиться науке, // Как без нудной, бердслеевски умной шарманки // Обвивать вокруг шеи задрожавшие руки».

Для Саши Черного высокие обертоны имени «Фекла» оказались абсолютно несущественными, более того, в финале своей «Крейцеровой сонаты» он превратил героиню своего стихотворения в пародийное воплощение «народного начала» («Ты — народ, а я интеллигент»). А едва уловимый эротический намек Белого («подоткнувшись») он преобразовал в зримую картинку («Блещут икры полной прачки Феклы. // Перегнулся сильный стан в окно»), в которой имплицитно уже был предсказан брутальный финал «Крейцеровой сонаты»: «Квартирант и Фекла на диване». Неудивительно, что у Белого «назойливый писк» протираемого окна вписывается в реестр весенних звуков, отвлекающих лирического героя от созерцания «синих далей» («крик, разговоры», выколачивание мебели, «тяжелые балки», «с громом» ввозимые «на двор»), а «квартиранту» Саши Черного в этом же «писке» слышится «нестройный, шаловливый хор», то есть — почти приятный звук.

Соответственно, там, где у Андрея Белого изрядно разбавленное самоиронией, но по сути своей совершенно серьезное высказывание о соотношении в окружающем мире мистического и грубо приземленного (причем приземленное на самом деле предстает неизбежной составляющей возвышенного; отсюда, в частности, и двоящееся имя Феклы — славы Божьей)⁵, там у Саши Черного — обличение пошлости городского, «псевдоинтеллигентского» мира: пользуясь высокими народническими формулами, «квартирант» оправдывает свои «низменные» плотские желания.

Однако в качестве строительного материала для выстраивания собственного мира Саша Черный, на наш взгляд, использовал образы именно Андрея Белого, хотя, разумеется, не только его одного⁶. А это позволяет нам сделать еще одно осторожное предположение. В 1914 г. поэт сообщил А. Измайлову такую информацию о возникновении своего псевдонима: «Нас было двое

⁵ Эта тема является одной из центральных в романе Белого «Серебряный голубь» (1909), который наверняка читал Саша Черный.

⁶ Обратим особое внимание на некрасовский образ «зеленого шума», встречающийся в «Пробуждении весны», поскольку поэзией Некрасова в период создания «Пепла» был сильно увлечен и Андрей Белый. Даже если часть предложенных нами в этой заметке параллелей между стихотворениями Андрея Белого и Саши Черного покажется кому-то не слишком убедительной (в частности, потому, что они написаны разными размерами), не лишним будет отметить, что все три текста (и «Весна», и «Пробуждение весны», и «Крейцера соната») восходят к общей традиции городского стихотворного фельетона, у истоков которого стоял как раз Некрасов. Можно было бы задуматься над тем местом, которое некоторые стихотворения Андрея Белого и многие стихотворения Саши Черного занимают в рамках этой традиции (представленной именами Козьмы Пруткова, Дмитрия Минаева, Василия Курочкина, а среди современников авторов «Пепла» и «Сатир» — Петра Потемкина и поэтов-«сатириконцев»), но это — тема для специальной и еще не написанной статьи.

в семье с именем Александр. Один брюнет, другой блондин. Когда я еще не думал, что из моей “литературы” что-нибудь выйдет, я начал подписываться этим семейным прозвищем» [Черный: I, 397].

Нельзя ли предположить, что во взятом из семейного быта псевдониме поэта уже изначально высмеивался псевдоним автора «Золота в лазури», которому, как мы попытались показать в этой заметке, Саша Черный был многим обязан?

Литература

Белый 1990: *Белый А.* Начало века / Подгот. текста и коммент. А. Лаврова. М., 1990.

Белый 1997: *Белый А.* Собр. стихотворений. 1914 / Изд. подгот. А. Лавров. М., 1997 (Сер. «Литературные памятники»).

Воспоминания: Воспоминания об Андрее Белом / Сост. и вступит. ст. В. Пискунова, коммент. С. Пискуновой и В. Пискунова. М., 1995.

Иванов: *Иванов А.* Комментарий // Черный С. Собр. соч.: В 5 т. / Сост., подгот. текста и коммент. А. Иванова. М., 1996. Т. 2.

Черный: *Черный С.* Собр. соч.: В 5 т. М., 1996.

«ПРОЗРЕНИЯ ЗА ГРАНЬ ЭПОХИ
БЛОКОВСКОЙ НЕЗНАКОМКИ» (ИЗ АРХИВА
В. А. АМФИТЕАТРОВА-КАДАШЕВА И
Т. Д. КЛИМЕНКО-РАТГАУЗ)¹

ЛЮДМИЛА СПРОГЕ

...В памяти русских пражан сохранились спектакли «Русская муза в течение столетия» и «Юбилей Козьмы Пруткова». Текст принадлежал В. А. Амфитеатрову-Кадашеву, который фактически являлся заведующим литературной частью студии Л. С. Камеровской (Ильяшенко-Панкратовой) [Скит: 519].

В эпитафии упомянут один из забытых спектаклей, состоящий из четырех «скетчей» — «Русская Муза в течение столетия», — который в апреле 1927 г. был разыгран в театральной студии, просуществовавшей в Праге с 1926 по 1929 г. За преобладание в основном классического репертуара студия получила прозвище «Саламандской пещеры», и постановки «скетчей» воспринимались как несомненное разнообразие и исключение, импонирующее молодежной части актеров и зрителей.

Текст «Русской Музы...» был переписан в разлинованную тетрадь рукой Владимира Александровича Амфитеатрова-Кадашева² для 18-летней сту-

¹ В одной из последних почтовых открыток Зара Григорьевна Минц напоминала мне об очередной Блоквской конференции, на которой предпочтительными темами были: «Блок в лагерной поэзии» или «Блок и русская эмиграция». Мой выбор пал на вторую, но на первой Блоквской, состоявшейся уже без З. Г. для меня была важнее тема памяти... В настоящей публикации я возвращаюсь к обещанной проблематике, о которой в начале 1990 года имела самые смутные представления.

² В. А. Амфитеатров-Кадашев (1888–1942) — публицист, поэт, прозаик, драматург, критик, переводчик. Старший сын эмигрировавшего в Италию А. В. Амфитеатрова (1862–1938).

дейки, замечательно сыгравшей главную роль, т. е. Музу в различных временных метаморфозах, — Татьяны Даниловны Ратгауз (1909–1993)³. В ту пору она была ученицей одной из первых исполнительниц роли блоковской Незнакомки, Лидии Степановны Ильяшенко (она же — Бугаева, Панкратова, Камеровская; 1894–1984)⁴. Сама Т. Д. Ратгауз вспоминала об этом так:

Нашим студийным спектаклем, имевшим огромный успех, был вечер, состоящий из четырех скетчей Вл. А. Амфитеатрова-Кадашева «Русская муза в течение столетия», где я играла Музу, а студиец Игорь Новосильцев⁵ — Поэта. 1) Муза времени Пушкина, 2) Муза, страдающая за народ (время Некрасова), 3) Муза Владимировна, женщина с «прозрением за грань» (эпохи блоковской Незнакомки) и 4) Музочка — стриженое существо, отплясывающее чарльстон [Клименко-Ратгауз: 86].

Спустя десятилетия, систематизируя домашний архив и пересылая его части в библиотеки и литературно-театральные хранилища, Т. Д. Ратгауз отдала сохранившуюся, к сожалению, лишь частично подаренную ей рукопись Амфитеатрова-Кадашева в Литературный музей. Восемь листов, исписанных чернилами, содержали лишь первые два «скетча», посвященные девятнадцатому столетию, эпохам Пушкина и Некрасова⁶. «Русскую Музу...» Амфитеатров-Кадашев иронически представляет как «историко-литературное исследование в четырех томах»: условно говоря, начиная с 1826 по 1927 г.; каждому отрезку времени («тóму») соответствует свой «гений времени и места». Между «пушкинской» и «некрасовской» эпохами проходит пятьдесят лет, от «нигилистов» до начала XX в. — двадцать пять и от «блоковского» периода до «эмигрантского» — двадцать шесть.

В пражский период жизни (1921–1928) был одним из инициаторов литературного кружка «Далиборка», участвовал в заседаниях объединения «Скит поэтов», заведовал литературной частью театральной студии Л. С. Камеровской; публиковался в периодических изданиях: «Руль», «Иллюстрированная Россия», «Новое слово», «Сполохи», «Сегодня», «Веретено», «Младорусь» и др. См. о нем: [Амфитеатров-Кадашев: 435–457; Грякалова: 72].

³ См. о ней: [Морковин: 190–215; Спроге 2001: 184–189; Поэты: 416–442].

⁴ См.: [Спроге 2017: 267–278].

⁵ Упомянут в «Воспоминаниях» Алексея Эйснера о «пражском периоде» жизни, так же, как и Т. Д. Ратгауз. См.: [Эйснер: 203].

⁶ Rakstniecības, teātra un mūzikas muzejs <далее — RTMM>: Ratg. R 6/7 № 508580. "Krieva Mūza gadsimtu garumā (1827–1927)". V. Amfiteatrova-Kadaševa velt. T. Ratgauzei. (burtnīca – 8 lpp.)

Русская Муза
 в тереме сестрицы
 (1827 - 1927)

Историко-литературное исследование в 4-х томах

Том I

Personal: Краташкина, Муза Николаевна
 Шортасовъ, Евсей Владимирович, гномовник Московского
 Архива Мин. И. Делъ, жена "Кружка свободомыслие"
 Песась, трагическая сестрица
 Давидович в чтении Краташкиной, Пелитники, Монс -
 Семуръ Тонъ, мѣтомъ 1828 года

Том II

Музовкина, студентка изъ Чюргиса, пошламъ да великое дни
 тобы
 Шортасовъ, Павелъ Евгеньевичъ, самъ преддущаго, тиниубъ
 ресаличъ
 Пелашко, пощада беломощаго мушкина
 Давидович в пона, бинъ Деревни Ногуринъ Дурки,
 осенью 1876 года.

Том III

Муза Владимировна, синамъ свѣтлина съ преддущими и
 прозрѣннми за чракъ.
 Шортасовъ, Владимиръ Павловичъ, усталои сестрица; Динъ
 вѣтъ по паспорту и не признанъ Бѣйдъ, синамъ
 Паша Каминъ
 Песась, рисакъ, этѣ "зайкалес, петитъ надъ бѣданнми
 правасотъ вѣ Ногуринѣ"
 Давидович в Москвѣ, у снелтрисинаго джаръ, Зимно 1811 года

Том IV

Музовка, стрѣмнинаго сущейво
 Шортасовъ, Саша (Александръ Владимировичъ) окжонъ бинъ
 синамъ Владимировъ Паша
 нурусъ русскій гинтаси вѣ Моравскѣ Мидебѣ
 Мелтнй Пили, шодеръ.
 Давидович в Прагѣ, вѣсноу 1927 года

Гений «пушкинского времени» реализован как пародия на шеллингианские воззрения, точнее, через обыгрывание панэстетической идеи об искусстве как высшей форме постижения мира; отсюда и мотив высокого любовного чувства, восходящий к Weltseele Шеллинга:

Парк в имени Крамалиных. В глубине — статуя Пегаса, налево — скамья.

Евгений Тормасов (один) Живительною радостью веет легкий зефир июньского утра, роса блестит на цветах, и прекрасны золотистые облачка, что толпятся вокруг солнца, словно раболепные придворные вокруг могучего монарха! О, Природа, — вечный источник сил! Сливаюсь с тобою, и душа моя претворяется в “die schöne Seele” восприимчивую к гениальной интуиции, по слову божественного Шеллинга! (пауза) Однако, почему замешкалась прелестная Муза? Вчера, на балу, у князь Борис Петровича, танцуя контреданс, — я, скромно, с подбающим к невинности почтением, просил ее о rendez-vous, и она мило кивнула головой. Осмелюсь ли я открыть ей любовь мою? Увы, — не знаю! Но доверяюсь судьбе чистым сердцем, гениальная интуиция коего да укажет пути поступков! Однако, вот она! Помоги мне, божественный Шеллинг!

Действующие лица (*‘Personne’*, как в рукописи) «первого тома» — Муза Николаевна Крамалина, Евгений Венедиктович Тормасов, чиновник Московского архива Министерства иностранных дел, член «Кружка любомудров», Пегас, мраморная статуя. Действие происходит летом 1826 г. в имении Крамалиных Телятники, Мон-Сежуг тож. Главная интрига — непреодолимое желание робкого и сомневающегося поэта Тормасова объясниться в любви, не разрушая шеллингианских заветов. Цитаты из письма Татьяны Лариной к Онегину и из оперного либретто нюансируют диалог влюбленных:

Муза Итак, что важного Вы хотели сообщить мне?

Евгений (á parte) Сердце мое трепещет от безумного треволения! Божественный Шеллинг! (Музе) Я хотел... я хотел узнать Ваше мнение о книгах, мною Вам на прошлой неделе привезенных?

Муза (с легкой улыбкой) «Страдания молодого Вертера» еще не прочтены мною.

Евгений Гёте — велик! Гёте — единственен!

Муза Но следами неизгладимыми врезались в память творения Вашего доброго знакомого, Александра Сергеевича Пушкина. От томности неизъяснимой я, подобно Татьяне, всю ночь не могла сомкнуть глаз.

Нет, — никому на свете

Не отдала бы сердца я.

То в высшем решено совете,

То воля Неба — я твоя!

Евгений (á parte) Однако, ея выбор стихов — весьма поощрителен. (Музе) Меду подобна сладчайшему поэзия Александра Сергеевича!

Муза Какое счастье обладать даром поэтическим, и на крыльях фантазии высоко парить над миром! (*улыбается не без лукавства*) Евгений Венедиктович, а Вы не поэт?

Евгений (*поклон*) В присутствии Музы — нельзя не быть поэтом.

Муза (*реверанс*) Очень милый каламбур. Прошу Вас, прочтите Ваши стихи.

Евгений (*с волнением, á parte*) Божественный Шеллинг! (*Музе, с чувством*) Вы первая, кому я доверял плоды одиноких раздумий и творческих мук.

Когда над озером подымутся туманы,
И звезды заблестят в высоких небесах, —
Целительный елей прольется в сердца раны,
Забудется печаль, исчезнет темный страх.
О, в этот час, Морфею посвященный,
Царица нежных чувств, я назову Тебя,
Перед Тобой склонюсь я, побежденный,
Восторженный, и плача, и любя...
Безмерное, продлись очарованье!
Полупрозрачная, помедли ночи тень!
Люблю Тебя, моей мечты созданье!
Прекрасная, как юный майский день!

Муза (*в восторге*) Чудно! Ravissant! Какой Вы прекрасный сочинитель! (*как бы в забытии*) Ах, как я Вас люблю... (*Спохватилась, но поздно: Евгений уже упал к ее ногам*)

Евгений Какое слово ты сказала? О радость, жизнь моя! Муза! Муза! Je Vous aime... je Vous aime. <...>

Муза (*кивая головой, еле слышно*) Oui.

Евгений (*целуя ее руку, торжественно*) Неразрывные в любви и взаимоуважении, пойдем мы по пути жизни, и радости, и печали станем делить вместе. Ты вдохновляешь меня на великое, и, как знать, быть может, добром нас помянут потомки, вздохнув у нашей урны: «сии споспешествовали благому просвещению».

Муза (*с чувством*) Тебе я отдана и буду век тебе верна (*нежный поцелуй*).

Евгений (*заметил статую*) Что вижу? Пегас? У его изображения Муза и поэт открыли друг другу сердца: сие есть доброе нам предвещание! Идем же, идем же к достопочтенной маменьке твоей! (*пропускает Музу вперед; обращается к партеру, с большим чувством*) Божественный Шеллинг, спасибо!

Во «втором томе» действие переносится на пятьдесят лет вперед, в «осень 1876 г., в поле, близь деревни Негорелье Дырки». Действующие лица — Павел Евгеньевич Тормасов, «сын предыдущего, мыслящий реалист», Музовкина, «студентка из Цюриха, погибающая за великое дело любви», и Пегашка, «лошадь безлошадного мужика». Естественное противопоставление «отцов» и «детей», апофеоз «базаровщины» и гонение на «чистое искус-

ство» представляют *credo* «детей» нового поколения. Тормасов-сын, мыслящий «по Бюхнеру и Молешотту, Боклю и Дрепперу», сменившим парадигму «отцовских» идеалов, появляется на авансцене «лохматым, в пледе и широкополой шляпе, с огромною дубиною в руках» и поет хриплым голо-сом «Укажи мне такую обитель». «Марьяжный сюжет» разыгрывается в эпоху крушения прежних авторитетов и общественно-политического по-чина «новых людей», известных из современной им литературы:

Павел Штукендряс с оказией, доложу Вам! Павел Тормасов, реалист, мыслящий по Бюхнеру и Молешотту, — назначает свидание! Это папахену моему, Евгению Венедиктовичу, приличествовало бегать за дамскими хвостами и воспевать ножи, вслед за ихним сладкопепцем, Пушкиным. За то и дослужился папахен до действительного тайного, со звездою. У, эксплуататоры, вампиры, сосущие народный пот! Конечно, меня к Музовкиной влечет идейная близость, но всё-таки — неловко: мужик страдает, в Фатежском уезде — недород, Пенотож — выгорел, в Астрахани — холера, мракобесы и ретрограды преследуют общественные начинания, а я волочусь за смазливой мордашкой! Еще если бы у ней был честный рыловорот, а то — прехорошенькая, что отнюдь не подходит для работницы на ниве народной! Впрочем, за общественные заслуги можно простить противообщественность и миловидность! Кто дал пощечину акцизному надзирателю в Долгопропадинске? Музовкина! Кто организовал протест интеллигентных женщин против безобразного поступка Достоевского, оклеветавшего прогресс в «Бесах»? Музовкина! Кто основал в Пензенской губернии земледельческую коммуну, а в Тамбове — швейную артель? Музовкина! Светлая личность! Отрадное явление! А вот и она жалуется.

(выходит Музовкина, стриженная, в очках)

Здравствуйте, Музовкина! *(рукопожатие)* К ручке я, натурально, не подхожу.

Рольевые установки во втором действии более прицельно соотносимы с литературными эпизодами, шаржированными в «скетче»:

Павел *(вынимает из кармана апельсин)* Вот. Прохладитесь.

Музовкина Нет! Во-первых, согретый в Вашем кармане, он не вкусен, а во-вторых, — мы в деревне.

Павел Не понимаю.

Музовкина Констатирую с сожалением: дворянин сидит в Вас очень крепко: который год кается, а все — неприкаянный. Не помнить мысли Рахметова из забываемого «Что делать?»! В городе допустимо есть апельсины, потому что городской пролетарий иногда лакомится этими плодами, но непростительное барство объедаться ими в деревне, где они вполне неизвестны и недоступны мужику. *(С презрением)* Апельсины! *(наступает на Павла; тот пятится)*.

Ситуация повторяется: «своевременные, реальные» стихи Гормасова становятся залогом брачного союза «новых людей», возвестивших о лозунге новейшей эстетики: «Прогрессу нужна честность, а не талант». Цепочка знаковых для эпохи констант (*золотой дворец, бонвиваны и пасмурная мгла, несчастный калужский мужик*), а также воззвание к *гордой, сильной рати* — к новым Стенькам и Пугачевым — делает пародийные стихи автора «скетча» прелюдией к известной пролетарской песне, которой и завершается «второй том»:

Музовкина Вы, может быть и на балах танцуете, <...> и стихи пишете?

Павел <...> насчет танцев — оставьте: обижусь! Но ...

Музовкина Как? Вы пишете стихи?! (*фыркнула с презрением, отошла от Павла, села на пенек, отвернулась*)

Павел Постойте, не квакайте зря. Стих я сочиняю особый: не пошлости о ножках или «В дверях Эдема Ангел нежный» какой-нибудь. Но с могучими протестами и гражданской скорбью. Вот-с!

Я сегодня так горько рыдал,
Кровью сердца сочились раны,
Видел я: собирались на бал
Во дворец золотой бонвиваны.
Бриллианты и масса свечей,
Светской грацией исполнены дамы;
В этот мир обнаженных плечей
Не пускаются «подлые», «хамы».
Нету грустных здесь, в этой толпе,
Каждый лик здесь сиянием блещет,
Но за окнами, в пасмурной мгле,
Кто-то, слышу, зубами скрежещет.
То несчастный калужский мужик,
Продал он в этот час коровенку,
Чтобы подать царю заплатить
Да детишкам купить рубашонку!
Подожди, подожди скрежетать,
Скоро, скоро, печали развеяв,
Встанет гордая, сильная рать
На богатых и хищных злодеев!
И под гул, под пожары, под рёв,
По Руси погуляет маленько,
Как когда-то гулял Пугачев,
Как когда-то разгуливал Стенька!

Музовкина Руку, Тормасов! Вы — честны! (*рукопожатие*) Но о чем Вы хотите говорить со мною? О курсах самообразования? О процессе 193? О студенческих беспорядках? О протоплазме?

Павел О хождении в народ, Музовкина. Хочу идти!

Музовкина Благородно! Искупите свое барство трудом на пользу бедного мужика.

Павел Однако, без Вас, Музовкина, мне не того... не этого... не дорога. Не подумайте, что у меня любовь и всякие там глупости. Я хочу, по-товарищески, единения, совместной работы, идейной близости. Вы бы открыли в Негорелых Дырках — аптечку, я бы — библиотечку... <...>

Музовкина Благородно! Руку! <...> Касательно стихов: обещайте, Тормасов, что я всегда останусь Вашей идейной руководительницей, — и, уверяю Вас, Ваши стихи встретят благосклонный прием, как у Петра Лавровича Лаврова, так и в заграничной революционной прессе. Не беда, если они бездарны. Прогрессу нужна честность, а не талант. <...> Помните, «поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», и въезжайте в литературу не на противобщественном Пегасе поэтов «чистого искусства», но на этой заморенной Пегашке (*жест в сторону лошади*), в глазах которой отразилась вся безлошадность нашего века!

Павел (*в экстазе*) Верно! Правильна-а-а! (*хлопает ее по плечу, они берутся за руки и дикими голосами запевают*):

Вышли мы все из народа,
Дети семьи трудовой...⁷

«Утерянные» два последних «скетча» известны лишь по анонсам «историко-литературного исследования». «Третий том» представляет начало XX века, адаптированную авторской фантазией эпоху Блока с ироничной заменой *urbus'a*:

Муза Владимировна, синяя женщина с предчувствиями и прозрениями за грань. Тормасов, Владимир Павлович, усталый скептик: живет по паспорту и не приемлет Бытия, сын Павла Евгеньевича.

Пегас, рысак, что «задыхаясь, летит над бездонным провалом в Вечность».

Действие в Москве, у электрического фонаря, зимою 1901 года.

И заключительный «четвертый том» — время и место русской эмиграции:

Музочка, стриженное существо.

Тормасов, Саша (Александр Владимирович), окончивший курс русской гимназии в Моравской Тшебове, сын Владимира Павла.<овича>.

Желтый Пегги, шофер.

Действие в Праге, весной 1927 года.

⁷ Радин Л. «Смело, товарищи, в ногу» (1897).

Как писали критики эмигрантских изданий, творческая жизнь Татьяны Ратгауз была связана «с Талией и с Пегасом», причем ее поэтическое творчество поначалу неизменно связывали с семейной преемственностью: она «кроме сценического дарования обладает и талантом поэтессы, унаследовав его от своего отца, популярного в свое время лирика Д. М. Ратгауза⁸, на слова которого написал ряд романсов П. И. Чайковский»⁹, хотя сама участница литературного кружка «Далиборки» и позднее член «Скита поэтов» предпочитала идентифицировать себя иначе, прибегая к иной литературной генеалогии:

Хочу обратить внимание на то, что несмотря на большую любовь к обожавшему меня отцу <...> я отнюдь не являюсь поклонницей его поэзии, признавая всю устарелость ее формы, недостаток своеобразия и некую «старомодность» <...> Ведь странно подумать: уже начинали писать молодой Блок, Вячеслав Иванов, Валерий Брюсов (заклеймивший моего отца как «поэта стихотворных банальностей»), а отец упорно оставался верен Тютчеву, Фету, Полонскому, Майкову, Апухтину и т. п.). Он упрямо отворачивался от всего нового, презируя модернистов, декадентов [Клименко-Ратгауз 1987: 103].

Стихи будущей «скитницы» Ратгауз вызревали под безусловным обаянием поэзии «серебряного века», блоковское влияние было несомненным, так же, как и современных ему акмеистов — Анны Ахматовой и Николая Гумилева¹⁰. Более того, во второй половине 20-х гг. в «русской Праге» Татьяну Ратгауз часто сравнивали с героинями ахматовских и блоковских сти-

⁸ См. о нем: [Спроге 1997: 132–138].

⁹ Сегодня вечером. 1935. № 194.

¹⁰ В одном из рукописных стихотворных альбомов <RTMM: 508607. Ratg. R 1/3. Rokr. Albūms — T. Ratgauzas 1925–1930 g.> с заголовком «Раннее. 1924 (25, 26). 1927–28, 29, 30» Т. Ратгауз достаточно часто прибегает к цитатам из любимых поэтов. Здесь над ее текстом «Мутит январь небесное стекло» стоит эпитафия из гумилевского цикла «К Синей звезде» — «Страсть пропела песней лебединой», а неоднократно публиковавшемуся в периодике и упомянутому в эмигрантской мемуаристике (см., напр.: [Морковин: 192]) стихотворению «Из разноцветной вырезан бумаги» предпослано ахматовское «Это песня последней встречи...». В большинстве же текстов ощутимо блоковское влияние, образность второго и третьего томов явно превалирует в стихах Ратгауз уже не на уровне эпитафия и *motto*, а непосредственно в ключевом сегменте текста: «И стали новые слова просты, // Как давние, знакомые потери. Как путь от скомканных чужих простынь, // До блоковской голубокой Мэри <курсив мой. — Л. С.>» («Вошел рассвет нежданно в каждый дом...»). Если учитывать культ Блока в студии Л. С. Ильшешенко-Панкратовой и в среде «Скита поэтов», и программу поэтических вечеров, где актриса Ратгауз декламировала его произведения, ее зависимость от блоковского влияния не вызывает сомнений.

хов («та», что «сжала руки под темной вуалью», «Незнакомка»), а позднее сопоставляли со сценическим воплощением персонажей ее пьес и с героиней пушкинского романа в стихах [Спроге 1998: 69–75].

Весной 1927 г. Т. Ратгауз закончила Английский колледж в Праге с дипломом преподавательницы и переводчицы, но все ее помыслы были связаны с театром и с литературой; к этому времени ее стихи уже публиковались в берлинских, пражских, рижских и парижских повременных изданиях. Это дало автору «скетчей» повод для литературной шутки. Шумный успех инсценировки «Русской Музы» 25 апреля вызвал к жизни несколько «посланий на случай». Первое из них, датированное 10 июня, было вписано в альбом¹¹ и сопровождалось прозаической запиской, выражающей восхищение исполнением роли Музы в различных вариациях. Пренебрегая Музой XIX столетия и эмигрантской Музой, «бойкую тшебовкой», Амфитеатров-Кадашев в своем мадригале рисует облик адресата в контексте «эпохи блоковской Незнакомки» и варьирует мотивы, которые соотносятся с блоковским контекстом: «с тревогой ожидание Её <«Её/Ей» — с прописной буквы. — Л. С.>», «желтая заря», «туманно-дымный, лиловатый вечер», «легкий танец мечты», «мгла», «печальные фонари», «далекая Незнакомка», «даль», «неодолимая печаль» и т. п. и, в финале, переходит к «тиражированию» блоковской темы в эстрадных выступлениях А. Вертинского, ср., напр., «душистый шелк усталых рук», «горжет из кенгуру»:

Дорогая Танечка!

Я позволю себе записать в Ваш альбом произведение, которое я отнюдь не считаю лучшим, но которое, надеюсь, Вам всегда будет напоминать об авторе «Русской Музы» и об удовольствии, доставленном Вами оному — Вашим исключительно прекрасным исполнением его авторских замыслов. —

(25 апреля 1926 года <описка! — Л. С.>)

«Разве не остро»? — в альбом прелестной Музы — написать стихи, ей посвященные?

Я жду тревогою объятый...
Померкла желтая заря —
В туманно-дымной, лиловатый,
Студеный вечер ноября.
Мечты, как легкий танец вьются...
Во мглу внимательней смотри!
Там изумрудами зажгутся
Немые пятна фонари...

¹¹ Хронология автографов в альбомах Т. Д. Клименко-Ратгауз начинается с 1922 г. и завершается 1979 г.

Они печальны, как обломки
 Времен, давно отпавших вдале...
 Ах, о далекой Незнакомке —
 Неодолимая печаль.
 Она придет и стану ладить
 Невинно-смелую игру,
 Она придет и буду гладить
 Ее горжет из кенгуру.
 И повторять Ей, незнакомой,
 Что замер в сердце прежний звук,
 И целовать — с такой истомой
 Душистый шелк усталых рук.

В. Амфитеатров-Кадашев. 10/VI 1927¹².

Буквально через пару дней, 12 июня, Амфитеатров-Кадашев вписывает в альбом Ратгауз симфонию «La Belle Tatiana. Symphonie As-moll (Программа для музыкантов, влюбленных в Т. Д. Ратгауз)», которая композиционно уподобляется «Русской Музе», т. е. состоит из четырех частей, где обыгрываются эпохи и персонажи, воплощенные в сценической практике молодой студийки. «Литературного» здесь больше, чем «драматургического», и автор, один из основателей «Далиборки», начинает славословие со знаменитого пражского литературного кружка, в деятельности которого Т. Ратгауз со своим отцом принимали самое активное участие:

I
Allegro Maestoso
 Ах, поклонников чертова дюжина
 Окружает Вас в сладком бреду.
 Звались Вы — Далиборки жемчужина,
 Как мне кажется, в прошлом году.
 Вы тогда обожали поэзию,
 И романтики тающий сон,
 Как Гоген обожал Полинезию,
 Иль Ромео — Джульетты балкон.

Далее Амфитеатров-Кадашев обыгрывает «проахматовские» коллизии с элементами блоковского декора в лирике Ратгауз:

Вы клонились в туманном бессилии,
 Будто сделали тысячу миль.
 Одним словом — усталая лилия:
 Утонченный, изысканный стиль.

¹² Из частного собрания.

Все казалось Вам — тускло и матово:
Сказки, краски и отблеск зари.
Вы писали, совсем, как Ахматова¹³,
Что на небе зажглись фонари.
Но девической править натурою —
Есть занятия для Сатаны!
Увлеклись Вы внезапно скульптурою,
И признайтесь, всегда влюблены?

Блоковско-ахматовскую картину сменяют гумилевские пассажи:

II. Andante sostenuto.

...О, необъятен этот мир, обширен —
Волшебный край невысказанной мечты?
Блажен стократ — отважный конквистадор,
Что в этот мир направит паруса!
Какая ждет его великая награда!
Какая ждет его свободная краса!
И жалко мне, что жизнью истомленный,
Я оснастить не смею каравелл,
Что я не мальчик, резвый и влюбленный,
Что путешествовать — отнюдь не мой удел.
Но поплывут иные Магелланы,
Чтоб с запада мир этот обогнуть,
И грустно проводив их караваны,
Я им скажу: «Ну, что ж. — счастливый путь!»
Быть может, встретят их томления и беды
На этом фантастическом пути,
Быть может, их зажарят людоеды...
Ну, что ж?

Von appetit!

Третья часть, “Scerzo”, напоминает о комичных эпизодах студийной постановки: несколько раз выходя на крики «бис» и «браво», оглушенные успехом исполнители неловко раскланивались на сцене:

Вы, конечно, наша примадонна:
Публика от Вас впадает в транс,
Как танцор, от воя саксофона,
Только выучить Вам надо реверанс.

¹³ В написанных и опубликованных в Праге стихотворениях «Я пришла из царства тусклых красок...» (1924) и «В сумраке» («Тускнеет вечер. Вяло глухнут звуки...», 1925) слышатся мотивы первых поэтических сборников Анны Ахматовой «Вечер», «Четки» и «Белая стая».

В этой части симфонии автор, шаржируя, пересматривает персонификации молодой артистки в своих на шумевших «скетчах» («смешная нигилистка Музовкина», «дева-муза томных станс Муза Николаевна Крамалина», «бойкая тшебовка Музочка, стриженное существо»), но характерно, что наиболее изысканным оказался портрет Музы-Незнакомки:

Были Вы смешною нигилисткой,
 Были девой-музой томных станс.
 Мы пленялись все талантливой артисткой...
 Только выучить Вам надо реверанс.
 Вы играли бойкую тшебовку...
 Роль, на плюс, Вам вписана в баланс...
 Но, — простите автора уловку, —
 Выучить Вам надо реверанс...
 Вы мелькнули синей Незнакомкой,
 Вся «изыск» — как бы Анитры “Danse”...
 Но, мой друг, как ни вертись, ни комкай, —
 Выучить Вам надо реверанс.

В *Finale* симфонии автор преклоняется перед талантливой исполнительницей, хотя в восприятии его и большинства зрителей она еще «полудитя», и шуточно признается в нежных чувствах:

К концу идет моя симфония...
 Прошу Вас вольности простить...
 Хоть были шутки, — в общем тоне я
 Сплетал похвал высоких нить.
 ... Но я — друг милый Таня, — ведаю
 Что Вы еще — полудитя,
 Что нет в Вас — пасмурного холода,
 Что Вам чужда ненастья мгла,
 Что Вы — прекрасны, что Вы — молоды,
 И что душа у Вас светла.
 Так пусть красою златотканною
 Бежит для Вас за часом час, —
 И будьте милой и желанною
 Для тех, кто нежно любит Вас!
 Владимир Амфитеатров-Кадашев
 12/VI. 1927¹⁴.

Как видно, блоковская тема и блоковские референции были актуальны в «русской Праге» и затрагивали самые разные области культуры, что же

¹⁴ Частное собрание.

касается мотивов «Незнакомки», то позднее они найдут наиболее рельефное отражение в прозе Т. Ратгауз¹⁵.

Литература

Амфитеатров-Кадашев: *Амфитеатров-Кадашев В.* Страницы из дневника / Публ. С. Шумихина // Минувшее. М.; СПб., 1996. Т. 20.

Грякалова: *Грякалова Н.* Амфитеатров-Кадашев // Русская литература XX века: Прозаики. Поэты. Драматурги. Биобиблиографический словарь: В 3 т. СПб., 2005. Т. 1.

Клименко-Ратгауз 1996: *Клименко-Ратгауз Т.* Сцена и я // Даугава. 1996. № 3.

Клименко-Ратгауз 1987: *Клименко-Ратгауз Т.* Вся моя жизнь. Рига, 1987.

Морковин: *Морковин В.* Воспоминания / Публ. Д. Базановой // Русская литература. 1993. № 1.

Поэты: Поэты пражского «Скита»: стихотворные произведения / Сост., вступит. ст., коммент. О. Малевича. СПб., 2005.

Скит: «Скит», Прага 1922–1940: Антология. Биография. Документы. М., 2006.

Спроге 1997: *Спроге Л.* «Под чуждым небом»: о неизданных мемуарах Д. М. Ратгауза // Русская литература. 1997. № 2.

Спроге 1998: *Спроге Л.* Алла Головина — «Письмо наизусть не пропеть...»: хронотоп послания // *Rossica*. Научные исследования по русистике, украинистике, белорусистике. III–IV. Рига, 1998–1999.

Спроге 2001: *Спроге Л.* Проза Т. Д. Клименко-Ратгауз в русской периодике Латвии 1930-х гг. // Российская интеллигенция на родине и в зарубежье: Новые документы и материалы. М., 2001.

Спроге 2017: *Спроге Л.* Андрей Белый в письме «Незнакомки» (1979): к особенностям женского эпистолярия // *Арабески* Андрея Белого. Жизненный путь. Духовные искания. Поэтика. Белград; М., 2017.

Эйснер: *Рековская-Эйснер И., Эйснер Д.* Уникальный опыт. Беседу вела Елена Константинова // Вопросы литературы. 2000. № 11–12.

¹⁵ Об этом: *Спроге Л.* «Время шло...» (Архивные материалы Т. Д. Клименко-Ратгауз) — в печати.

«ВЫРОСШИЙ ИЗ НЕДР СИМВОЛИЗМА...»: ТИХОН ЧУРИЛИН И ЕГО «ТЯПКАТАНЬ»

НАТАЛЬЯ ЯКОВЛЕВА

Тихон Чурилин принадлежал к младшему поколению модернистов и во многом разделил судьбу писателей, пришедших в литературу незадолго до 1917 г. Его полигенетичная поэтика обусловила быструю смену литературных ориентиров уже с самых первых лет творческой эволюции. Приехав в Москву из провинции, в начале 1910-х, он как молодой поэт стал искать знакомства с Белым, Блоком и Брюсовым но, судя по всему, не встретил тогда сочувствия у мэтров¹, хотя впоследствии благосклонный отзыв Блока Чурилин процитировал в собственных мемуарах: «Александр Блок говорил, но позже, своему другу В. А. Зоргенфрею: “я прозевал большого поэта”» [Чурилин 2004: 475]. Первая книга стихов Чурилина «Весна после смерти» (1915) вышла в издательстве «Альциона» и была весьма приветливо встречена модернистской критикой, предсказавшей автору славное будущее, хотя и отметившей сильное «влияние» Андрея Белого (см. подробнее [Там же: 419–423], о влиянии Белого см. также [Ичин: 175–188]). Вл. Ходасевич, спустя год, в рецензии на альманах «Гюлистан», где, помимо стихов, был напечатан фрагмент прозы, назвал его даже «усугубленным Белым»². Нужно отметить, что именно в «Весне...» впервые появились тексты, особенно запомнившиеся современникам и составившие в дальнейшем

¹ Ср. письмо Чурилина к Блоку от 27 сентября 1912 г., свидетельствующее, что тот не проявил особого внимания к молодому автору: «Я получил мои тетради. Благодарю: Вы умеете уважать чужую личную жизнь... даже и бездарностей. Извиняюсь за мой нелепый поступок» [Блок 1979: 486].

² Ср.: «Теперь приходится то же <А. Белого> влияние отметить и в прозе г. Чурилина. Это не продолжение, а, если так можно выразиться, усугубление прозы Белого: своеобразие беловского синтаксиса и любовь к алитерациям молодой автор повышает еще на одну ступень, не

легенду поэта, практически не публиковавшегося в советское время. Однако еще до выхода первой книги в печать Чурилин увлекся словотворческими экспериментами и даже намеревался создать собственную литературную группу «Подвал поэзии», в пандан к «Мезонину» Вл. Шершеневича, или, как выразился П. Н. Зайцев, «поэтическую школку», с уклоном в кубофутуризм [Зайцев: 224]. А позднее, рефлексировав над своим дореволюционным творчеством, он писал: «И когда вышла первая моя книга стихов “Весна после смерти”, в которой, уже был переборон <так!> символизм, — я, выросший из недр символизма, все еще самого главного не сознавал, не видел — а предугадывал» [Чурилин 2004: 471]³. Преодоление «символизма», в первую очередь Белого, стало для поэта одним из главных импульсов литературного движения на многие годы. Этот процесс продолжался и в 1920-е, когда на фоне манифестированных отказов от поэтического творчества, он занялся критикой и, как позднее станет ясно, искал выход к новой прозе, забродившей гораздо раньше, чем она была действительно осуществлена. Одной из причин такой отсрочки был рецидив душевной болезни, наложившийся на творческий кризис и выбивший его из жизни более чем на четыре года (подробнее см. биографический очерк его жизни и творчества [Там же: 408–455]). Но до налетевшей в 1927 г. катастрофы он уже успел написать целый ряд рецензий на современную литературу. Одной из тем его журнальных обзоров стала критика модернизма и его производных («импрессионизм», «манерность», «истеризм», «вычурность», «декадентство»,

внося в них ничего существенно нового. Результат получается скорее отрицательный, но во всяком случае поучительный, как всякий сознательный опыт» [Ходасевич: 222].

³ Интересны в этом смысле размышления о его поэтическом ресурсе библиофила, историка литературы Э. М. Райса (1909–1981), жившего в Париже. Ознакомившись с доступными на тот момент текстами поэта, включая словотворческую «Вторую книгу стихов» (1918), он делился впечатлениями от прочитанного в письме к В. Ф. Маркову от 20 III <1966>: «Конечно, Лившиц намного лучше Чурилина (и даже Петникова) владеет стихом. Но все это какое-то прохладное, вроде Поля Валери. Акмеист среди футуристов — вот как бы я его назвал. Идеалом поэзии был бы для меня Чурилин, вооруженный техникой Лившица. Или даже нет, если на то пошло, есть получше — техникой Цветаевой или Клюева <...> Вы не учитываете, что Чурилин не успел выработаться. А шансы его были чрезвычайно велики. Вспомните хотя бы его песню, где Товий и Лея <Лейя>. Какой словесный блеск и почти каждое слово рифмуется» [Райс: 645]. Во фрагменте упомянутого стихотворения Чурилина «Песня» («О нежном лице...», 1912), вошедшее в кн. «Весна после смерти» (1915), см.: [Чурилин 2012: 81–82]. Ср. «начало» этого разговора в письме от 11 января 1966 г.: «Знаком с “Патмосом” Б. Лившица, это, конечно зрелее, чем “Флейта Марсия” и проч., но все-таки даже до Чурилина далеко, не говоря о Петникове» [Райс: 640].

«старофутуристическая манера» и т. п.), а в более персональном приложении — традиции А. Белого⁴. Размышления на этот счет легко вписывались в современный контекст осмысления творчества поэта. От Мандельштама, писавшего, что «русская проза тронется вперед, когда появится первый прозаик, независимый от Андрея Белого» [Мандельштам: 108], и до работ В. Шкловского середины 1920-х, посвященных теории прозы⁵. Рефлексию Чурилина над «вычурной» поэтикой «текущей» литературы и противопоставление «жаргонного русского мужичьего языка»⁶, как и «лесковского сказа», эстетству, которое для него в первую очередь и ассоциировалось с художественными приемами А. Белого, нужно отнести к самым ранним свидетельствам зреющего прозаического замысла, большого романа из жизни русской провинции, получившего впоследствии название «Тяпкатань» [Чурилин 2014]. В этом смысле столь же симптоматично звучал и скептический отклик на «Голый год» Б. Пильняка, названный Чурилиным «дневником интеллигента», и упреки Артему Веселому за «претенциозную постройку периодов, фраз, слов, букв», в «Диком сердце» которого он тем не менее усмотрел «чуткость и меткость выбора словообраза, чудные словечки» [Чурилин 1924: 9], а в его же «Вольнице» — «словесную крепость <...> бытовую сочную формовку языка» [Чурилин 1924а: 4]. Не случайно и то, что объектом его постоянной критики стал «раззолоченный сусальный русопетский “стиль”» [Чурилин 1923d: 6], «<...> нарочитый “русский стиль”», «привычка» «у “народных” писателей» «подфасониться под разговор мужику» [Чурилин 1923: 12], что ясно определяло область его исканий. А в одной из рецензий он прямо похвалил за «настоящий народный

⁴ Ср., например, отзыв Чурилина о «Материалах к роману» Б. Пильняка: «о *жизнестроительстве* нашем — у него нет слов, нет сил, образов, форм. Ведь эту, печатаемую здесь, <...> вещь, он начинает будто за здравие: — “мне все время *кажется*, <...>, что я ухожу от беллетристики навсегда, всякой. *Надо писать как-то иначе*”. А дальше это “иначе” реализуется им так — оформление вещи типично по Белому» [Чурилин 1924: 9]; Ср. о рассказе “Speranza” Б. Пильняка: «<...> совершенно обычный “Пильняковский” словострой по Белому <...>» [Чурилин 1923с: 8]; см. также рецензию на повесть К. Федина «Анна Тимофеевна»: «<...> и в сюжетцах — везде много Лескова и чуть-чуть для моды припущен А. Белый в размещении строк — пестро словом, в приемах и манерах языка» [Чурилин 1923d: 6] Ср.: «Испания — Лидина <...> в обычном лидинском стилие (Белый — Пильняк — Эренбург) <...>» [Чурилин 1923а: 3].

⁵ См., например, его сборники статей: «Теория прозы» (М.; Л., 1925), «Удачи и поражения Максима Горького» (Тифлис, 1926).

⁶ Характеристика повести Артема Веселого «В деревне на маслянице». Ср. там же: «<...> три страницы жизнерадостного, яркого, разухабистого деревенского праздничного быта, со своеобразно найденными образами, крепко поставленными словами, движением коротких бегущих предложений <...>» [Чурилин 1924: 9].

язык», который «берет за живое», рассказ финского писателя-самоучки Пиетари Пяйваринта (1827–1913) «Матвей с голодной горки» [Чурилин 1923: 12]⁷, вышедший отдельной книгой в издании «Красной нови» [Пяйваринта].

Итак, сама тема, выбранная для романа, к созданию которого он приступил с начала 1930-х, отсылала не только к творчеству Лескова или Гоголя, не раз упоминаемых автором, но и «Мелкому бесу» Ф. Сологуба, повестям А. Ремизова, «Уездному» Е. Замятина, чурилинского земляка и соученика по местной гимназии. Последний, как и Чурилин, посвятил свою повесть родному городку — Лебедяни, где, среди прочего, вывел эпизодического героя, владельца трактира по фамилии Чурилов, прототипом которого, вероятно, был отчим поэта (об этом см. [Чурилин 2004: 410–414])⁸. С другой стороны, искаженный топоним, поставленный в заглавие текста, возможно, обыгрывал названия знаменитых романов А. Белого («Петербург» и «Москва») и в целом указывал на пародийный («перелицованный») жанр «Тяпкатани», о чем говорил и его подзаголовок — «российская комедия». Отметим, что почти одновременно Чурилин приступил к работе над воспоминаниями, и его «Тяпкатань», испещренная биографическими реалиями и прототипами⁹, отчасти создавалась на мемуарных «отходах», в целом являясь не только пародией на «летопись» и «хронику» (авторские определения жанра), но и пародией на мемуары, где зачастую «реальные» люди и события оказывались в тех или иных комбинациях лишь по чистой прихоти автора-футуриста. В этом смысле используемый им прием «компрессии воспоминаний» позволял экономно сливать в один образ героев из разных периодов собственной жизни, а порою и возводить их к «литературному» инварианту: «<...> учителем <в приходском училище> был Петрыоньч, семинарист, увалень, вроде Сельвинского Ильи Львовича, поэта и арктикопутеиста — обломова <...>» [Чурилин 2014: 31]¹⁰.

⁷ Ср. обращение к К. Треневу в письме от 17 июня 1933 как к «писателю-реалисту» уже по поводу своего собственного романа «Тяпкатань»: «Ваше присутствие <на литературных чтениях> для меня ценно как писателя реалиста, который сумеет объективно без групповщины оценить качества и недостатки этой <...> большой листажем вещи» (Письмо Т. Чурилина к К. Треневу [РГАЛИ. Ф. 1398. Оп. 2. Ед. хр. 529]).

⁸ Е. Замятин (Сомятин), как и члены его семьи в свою очередь были изображены в «Тяпкатани» под прозрачными псевдонимами.

⁹ В комментариях к изданию романа [Чурилин 2014] О. К. Крамарь подтвердила в том числе существование большинства лебедянских прототипов.

¹⁰ Во фрагменте содержится намек на известный факт, участие И. Сельвинского в экспедиции в Арктику (Северный морской путь). Ср. ироническое упоминание Сельвинского в недатированном письме к М. Ф. Гнесину: «рразбил от сельвинской ловкости тарелку, а на ней было,

Одним из объектов авторских насмешек в этом «мемуарном» срезе текста стали символисты: их окарикатуренные имена время от времени мелькали на страницах произведения, как и намеки на литературную пошлость, метившие в символистскую поэзию, а вместе с тем и в собственную книгу стихов. Приведем в качестве примера небольшой фрагмент, иллюстрирующий и особенности поэтики романа в целом:

— И вот этак вот¹¹: вкруг тела, как констриктор, как боа, как палантин из апрельских соловьиных языков и яблоневого цвета, а то вот што: ... — вы думаете, вероятно, что вы — Блок, а я — бладь из Свободной Эстетики? Мизерабиаль!! Х-х-Ходддасевич! Счастли-вый домик, свв... <...> Выгнана вон паэзия весен да еще послесмертных! Рработта, черная, трудная, буднишная, бедная эмоциями эстетикой из гроба назвавшейся [Там же: 264–265]¹².

Не исключено, что здесь присутствовал намек на «Соловьиный сад» А. Блока, воспринятый в свое время критикой как антитеза «Двенадцати», символ лирического мира, где скроется поэт, бежав революционных катастроф [Блок 1997: 887–888]. Образ белого платья, мелькнувшего в сумраке за садовой решеткой, в поэме Блока [Там же: 161], как и мотивы «обвиванья»¹³, трансформировались у Чурилина в пародийный образ «соловьиного» палантина, обвившего — в безглагольной, впрочем, фразе — «как констриктор, как боа»¹⁴ — подразумеваемую жертву. Отметим, что Чурилин во время работы над романом написал стихотворение «Конец Соловья» (1935), построенное на птичьей ономотопее, прозвучавшей романтическими клише в «черной лазури» ночи и оборвавшейся гибелью лирического героя (о нем см. [Яковлева 2017: 205–207]). Не случайно в этом ироническом контексте и появление Ходасевичева «Счастливого домика», с его культом мирных радостей, как и (через два абзаца) макабрической «Весны после смерти» («паэзия послесмертных весен»). Набор «выхваченных реплик» в приведенном фрагменте отсылал, вероятно, к эпизоду, скорее всего, скандалу, происходившему в упомянутом там же «Обществе свободной эстетики» (ср. выше: «<...> вы думаете, вероятно, что вы —

увы, пирожное для вас, мой старший раздороророгогой друг» (Письмо Т. Чурилина к М. Ф. Гнесину [РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 764. Л. 15]).

¹¹ Имитация просторечия и диалектного произношения составляло основу романа.

¹² Ср. в стихотворении «Отдых»: «Все это поэтикой пропахло / Эстетикой из гроба нареклось» [Чурилин 1936: 36–37].

¹³ Ср.: «Обвиваясь горячей рукой / Повторяет она беспокойно: / Что с тобою, возлюбленный мой?» [Блок 1997: 162].

¹⁴ Воа constrictor — змея из семейства удавов.

Блок, а я — блядь из Свободной Эстетики¹⁵? Мизерабилль¹⁶!»). Отметим также, что Чурилин, пускавший в ход грубые ругательства в адрес писателей, особенно постсимволистов (Гумилев, Мандельштам, Ходасевич), обходил почтительным молчанием Белого и, за редким исключением, Блока.

Рваные фразы, отрывочные диалоги, голоса, в том числе из прошлого, обрывки слов и реплик были главным фоном романа, предназначенного для декламации. Сам автор, запомнившийся современникам как великолепный «чтец» (см. об этом [Яковлева 2017: 202–203]), признавался в любви «с детства» к «импровизированию пародийных речей» [Чурилин 2004: 472], что приоткрывало дверь и в литературную мастерскую «Тяпкатани», с ее пародийными «ррррразговорцами», как сам он их называл. Отметим и то, что «фонетические» пассажи из романа-«речесловия», предполагавшие разноголосое чтение вслух, с песенными фрагментами, иногда казались цитатами из «заумной» классики:

— Ииииххх!! — Тук-дада! Топ-бббах! Топ д'топ, д'топ, д'хлоп!
Дырбыр-бурд'ава!¹⁷ Бурдыда!
Ддакк! переддакк!!! [Чурилин 2014: 117]¹⁸.

¹⁵ Местоимение «я» здесь, скорее всего, не соотносится с авторским «голосом», а является частью «чужой речи». По свидетельству Т. Чурилина, он «не раз» бывал в Обществе свободной эстетики, объединявшем московских почитателей «нового искусства». В своих мемуарах поэт подробно описал эпизод, как отказался от похода туда вместе с В. Хлебниковым из-за отсутствия денег [Чурилин 2004: 457, 479–480]. Сохранилось также и его восторженное письмо к В. Брюсову от 16 мая 1912 г., подтверждающее присутствие Чурилина на одном из заседаний. Ср.: «<...> я говорю о встрече с Вами в обществе Св<ободной> Эст<етики> в 1909 г. в последнем собрании, где Вы читали ваши переводы (Верхарна). Я был около Вас. Я видел, как Вы смотрели на меня и знаю: забыв, Вы меня помните» (полный текст письма см.: [Там же: 418–419]).

¹⁶ От франц. *misérable* (жалкий, убогий). Также «выхваченная реплика» относится, судя по всему, к рецензенту ранних произведений поэта В. Ф. Ходасевичу, как и бранное «недопроизнесенное» слово — свв<олочь>.

¹⁷ Ср. знаменитый текст А. Крученыха: «Дыр бул щыл / <...> вы со бу / р л эз» (1913).

¹⁸ Приведем пронизательные в этом отношении размышления о пути Чурилина уже цитированного выше Э. М. Райса. Прочитав словотворческую «Вторую книгу стихов» (1918) поэта, он «предсказал», не зная его позднего творчества, направление, в каком и на самом деле тот двигался: «<...> возможно даже, что эта книжка была промежуточным звеном к чему-то третьему, чего мы так и не удостоились увидеть.

Но именно ее лаконичность и сосредоточенность кажутся мне, в некотором смысле, достижением, независимо от того, куда все это привело бы в дальнейшем при нормальных условиях.

Любопытно также, что путь, которым он идет в этой книжке, странно близок к футуристам. Чурилин ведь был скорее человеком лагеря Клюева и Ганина, скорее, чем, напр<имер>, Крученыха. Но как сильная личность, он соединил в себе разные возможности, поверх школ и группировок, и шел, вероятно, к синтезу «крестьян» с футуристами, через своеобразное использование зауми» [Райс: 652].

О намеренности такого приема свидетельствовали, в частности, размышления Чурилина по поводу драмы Андриана Пиотровского «Падение Елены Лэй», напечатанной в «Красной нови». В своей рецензии он отмечал, что рабочие в драме неожиданно начинают изъясняться на заумном языке¹⁹, а товарищ Гез (вождь американского пролетариата) «на митинге говорит как самый ортодоксальный поэт-экспрессионист» [Чурилин 1923b: 6].

Другой особенностью романа было само «сказовое» повествование, в основе которого лежала игра с диалектными и жаргонными формами. Проза и стихи этого времени — псевдофольклорные песенные гротески (подробнее см. [Яковлева 2017]) — вырастали из одного корня, о чем свидетельствовало хотя бы то, что автор в обоих случаях обращался к фольклору как материалу для словесного экспериментирования. В этом смысле отдельный интерес представляли те современные дискуссии, на фоне которых создавались поздние произведения Чурилина. В первую очередь, это т. н. «полемика о языке», которая к началу 1930-х гг. тесно переплелась с критикой художественного орнаментализма, и, уже на новом витке, традиции А. Белого, смерть которого в 1934 г., независимо от текущей литературной борьбы, побудила вновь «переоценивать» наследие писателя. Вскоре основные положения «языковых» дискуссий были сформулированы в «итоговых» статьях Горького «О языке» (1934) [Горький 1953] и «О прозе» (1933) [Горький 1953а], заложивших канон соцреализма, с его ориентацией на классику и «нейтральный» стиль (об этой полемике см. [Гюнтер: 248–266])²⁰. Таким образом, чурилинская «Тяпкатань», где широко использовался утрированный диалектный жаргон и обценная лексика, не просто сохраняла полемичность по отношению к «эстетствующему» стилю Белого, но и вообще писалась теперь «против течения» советской литературы. В новой фазе «языковых» дискуссий тема «мужицкого языка», интересовавшая и раньше Чурилина-критика, актуализировалась вместе с ростом числа устремившихся в литературу писателей-самучек. С начала 1930-х гг. объектом широкой полемики стало творчество

¹⁹ Имеется в виду одна из завершающих драму реплик: «Элеа ба, дзан. Гара рар. Эль. Эль. Гири ри. Цирир. Ур-рр» [Пиотровский: 53].

²⁰ Отметим, что роман, имевший «кусковую» композицию с элементами кинопоэтики, подпадал под инвективы и другой полемики, вокруг романов Дос Пассоса и Джойса [Гюнтер: 259–266].

Ф. Панферова, которого Горький упрекал, в частности, за обилие «неудачных» диалектизмов²¹. В самый разгар работы над своим романом Чурилин едва ли не ежедневно мог прочесть в прессе подобные отповеди:

Некоторые советские писатели, в частности тов. Панферов, протаскивают в литературу бессмысленные и уродливые, засоряющие русский язык слова <...>. Не думают ли эти товарищи, что словечки вроде «вычикурдывать», «хардыбачить», «базынить», «шамать» и т. п. и есть именно те новые слова, которые обогащают русский литературный язык?

Неужели тов. Панферов думает, что его роман «Твердой поступью» украшают такие выражения, как «подъялдыкивать», «скукожился», «леригия», «могет», «тижело», «взбулгачить»?²²

«Тяпкатань», в сказовую ткань которой вплеталось бесчисленное количество приговорок, прибауток, народных этимологий, искаженных, исковерканных слов, была репликой, отчасти запоздавшей, в развернувшихся дискуссиях, следы которых можно обнаружить и в других художественных текстах. Так, например, Сельвинский в «Пушторге» (1929) еще до вынесенных «партийных» вердиктов по вопросам языка, со своих позиций боролся против «словаря Даля», но за «новый язык латинизированного разноречья», за «вырыв корней», «за помесь французского с нижегородским»:

(Автор заслуживает упрека
В обилии чужеземных слов),
Но право же не видит ни малейшего прока
В том, чтобы вечно молиться на Даля
С его «приботать», «натореть» и так далее [Сельвинский: 35].

Ему, уже в статье, возражал К. Федин:

Борьба с злоупотреблением словарем Даля (в буквальном и переносном значении) для литературы не новость. Увлечение Далем — скорее признак литературной молодости, нежели — консерватизма. <...> Илья Сельвинский? Но в том же «Пушторге» он делает чудесное признание:

«... я кое-что смыслю в цветочках руссизма»

Да, вы, товарищ Сельвинский, конечно, кое-что смыслите в этих цветочках. Вам знакомо «приботать» и «натореть» <...> [Федин: 152]²³.

²¹ Ср. осуждение Горьким «речевой бессмысленности» и «нелепых словечек и поговорок», «как, например: “мура”, “буза”, “вольнить”, “шамать”, “дай пять”, “на большой палец с присыпкой”, “на ять” и т. д. и т. п.» [Горький 1953: 169].

²² Редакционное предисловие газеты «Правда» (1934. № 76. 18 марта) к статье Горького [Горький 1953: 554], как и сама статья, были перепечатаны и в других изданиях.

²³ См. отклик на эту статью почти через четыре года, уже в новой фазе дискуссии [Коварский: 136–150]. Ср. также: [Гофман: 232–261].

Не преминул на страницах своего романа, в описаниях тяпкатанских кулачных боев, сослаться на лексикографа и Чурилин:

А его высокоблагородие, господин учитель и наставник наш и толковый ученый, Даль, Владимир Иванович, про кулака так еще свое слово определил: — Кулак — пьсть ручная, с прижатыми к ней пальцами, кука, дда [Чурилин 2014: 218]²⁴.

Не случайно в этом смысле и появление в романе эпизодического персонажа — фольклориста, кандидата филологических наук, приехавшего в Тяпкатань из Москвы за сбором фольклора, только отчасти спроецированного на самого Чурилина, который в 1932 г. собирал фольклор в Адыгее для написания оперного либретто на национальную тему.

Вместе с тем на протяжении всей работы над романом у Чурилина сохранялся, как уже говорилось, писательский интерес к Лескову и Гоголю. В письмах к Михаилу Гнесину он дважды, в 1934 и 1935 гг., просил прислать книги Лескова, «за которые, — писал адресант, — буду вам признателен и благодарен» (Письмо к Гнесину от 30 мая 1935 [РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 764. Л. 27])²⁵. Упомянул он обоих классиков и в своих воспоминаниях, признаваясь, что с самых ранних лет и до сих пор ими «восхищался»²⁶. В этом смысле примечательно, что, завершив роман, он стремился показать его Б. Эйхенбауму, ряд работ которого, посвященных лесковской прозе, вышли незадолго до того, как Чурилин приступил к написанию своего текста. Речь идет о статьях для отдельных изданий — «Леди Макбет Мценского уезда» (Л., 1930), снабженной рисунками Б. Кустодиева, и «Левша» (М., 1931), а также вступительной статье к «Избранным сочинениям в 4-х томах» (М.; Л., 1931) под заглавием «К 100-летию рождения Н. Лескова» (предполагаемое изначально название — «Чрезмерный писатель»). Отметим, что Эйхенбаум с начала 1920-х гг. задумывал большую работу о Лескове, но она была отложена, и в дальнейшем этот план не возобновлялся, что было связано с «переориентацией» современной прозы, повлиявшей на потерю «общественного интереса» к писателю: ««лесковская» линия заглохла и у Э. Эйхенбаума» [Эйхенбаум 1987: 516–518]. В случае же с Чурилиным, его работа над «Тяпкатанью» в этот момент только начиналась.

²⁴ Точная цитата из Толкового словаря В. Даля [Даль: 551].

²⁵ Отметим также, сохранившееся в черновиках «Тяпкатани» упоминание рассказа писателя «Блуждающие огоньки».

²⁶ Ср.: «Из русских прозаиков с самых ранних лет восхищал, как восхищает и сейчас, — Лесков. Это — мой спутник. Любил и люблю Гоголя — это тоже и учитель, и спутник до сих пор» [Чурилин 2004: 474].

Именно поставленный в статьях вопрос о природе и истоках языковой «эксцентричности», «вычурности» «черезмерности», «юродстве» Лескова, вменяемых ему критикой XIX века, мог привлечь Чурилина, как и упоминание в этой связи имени Хлебникова [Эйхенбаум 1931: XLVIII]²⁷. Не исключено, что сама идея построения большого прозаического текста на приемах языкового «комизма», близкая для футуриста и положенная в основу «Тяпкатани» как «народного романа», была воспринята Чурилиным в том числе и через работы Эйхенбаума, причем доведена им до некоторого предела, как в языковом, так и жанровом смысле.

Кроме того, «тяпкатанские» опыты местами напоминали фрагменты из статей ученого, посвященных исследованию сказа Лескова, который, в частности, был охарактеризован как «пародия на диалект» [Там же: LIX], а также описанию его языковых игр, «смешных искажений слов» и «каламбуров». «Лесков, — писал Эйхенбаум — пользуется этими фактами как языковым анекдотом» [Эйхенбаум 1931а: 129].

В статьях ученого были представлены целые коллекции словечек и «народных этимологий» из произведений писателя: вексельбанты, пропуганда, глас вопивающий, Квазиморда (Квазимодо), Кисельвроде (Нессельроде), водоглаз (вместо «водолаз»), верояция (вариация) и т. д. [Эйхенбаум 1931а: 128–129; Эйхенбаум 193: LVII]. Все это, как и сформулированные принципы сказа: «установка на устное слово» (с уклоном в комизм), «интонацию», «голос» [Эйхенбаум 1987а: 424]²⁸, могло быть «филологической» подсказкой для «Тяпкатани», которая создавалась по похожим рецептам. Подобные языковые игры, на которых особенно детально останавливался Эйхенбаум, анализируя стиль Лескова, заполняли не одну страницу чурилинского текста: ляженеры (инженеры), гавдеамус (гаудеамус), бульдохл (бульдог), подпугай (попугай), суньбернай (сенбернар), архермандрит (архимадрит), херувееносец (хоругвеносец), пересидент (президент) антилигенция, грамахвон, глаузирированные овощи, Дири-Жора (дирижер),

²⁷ Об образе Хлебникова в творчестве Чурилина см.: [Яковлева 2014: 399–407].

²⁸ Ср.: «Другой жанр Лескова, насквозь пропитанный филологизмом, — это “сказ” <...>, где речевая мозаика, постановка лексики и голоса является главным организующим принципом. Это жанр отчасти лубочный, отчасти антикварный. Здесь царит “народная этимология” в самых “чрезмерных” и эксцентричных формах» [Эйхенбаум 1931: LVII].

шенпанское на льде, Сончи-я и Спан-сия, лицарь Дону (Санчо Пансо, рыцарь Дон), Кожемадкин (Кожебаткин), Иванов-Всеумник, Пшишишевский, Хохоль (вместо Гоголь) и т. п.²⁹

Ко времени завершения романа почти единственным шансом встретиться с читателем и обнародовать сочинения, ложившиеся в стол, стали литературные вечера, которые Чурилин упорно пробивал, заручаясь поддержкой знакомых и друзей. Но это было не единственной причиной, и такое, на самом деле, характерное для футуриста литературное поведение позволяло представить тексты, рассчитанные на декламацию, в наиболее аутентичном, авторском исполнении³⁰. После длинной полосы московских неудач в издательствах Чурилин увлекся идеей представления «Тяпкатани» в Ленинграде и постепенно стал рассматривать свою, поначалу импровизированную, «командировку» как побег, подумывая вообще о переезде из Москвы. Вращаясь в этот период в музыкальной среде, он просил Ю. Л. Вейсберг³¹ посодействовать ему в налаживании ленинградских контактов. Отметим, что в одном из писем, жалуясь на тяжелые финансовые обстоятельства, он признался, что «продал ценнейшую библиотеку 800 томов, нужную для <...> работы над языком и словом — ибо год как я почти не зарабатываю» [Яковлева 2018: 461–462]. Вероятно, речь шла именно о работе над «Тяпкатанью». В письме к М. Ф. Гнесину от 30 сентября 1934 г. Вейсберг сама упоминала о поэте:

Дорогой М. Ф., я получила письмо от Чурилина, где он пишет, что страшно нуждается и просит устроить в его пользу здесь вечер. Этого, конечно, не удастся сделать. — <...> Что бы придумать? М.<ожет> б.<ыть> Вам на месте легче через Мейерхольда или кого-нибудь из литераторов. Здесь никто его не знает, да и я сама мало кого из литер<атурного> мира знаю [Яковлева 2018: 462].

²⁹ К филологическому контексту, в котором так или иначе создавалась «Тяпкатань», нужно отнести и книгу «Мастерство Гоголя» (1934) А. Белого, в свою очередь не раз ссылавшегося на труды исследователей творчества писателя, В. Виноградова и Б. Эйхенбаума.

³⁰ Благодаря энергии Чурилина круг читателей (слушателей) его неопубликованного романа постоянно расширялся. Ср. список собратьев по перу, приведенных в позднейшем письме к А. Щербакову: «<...> я написал 20 листов художественной прозы, которую слышали и оценили Вс. Иванов, Тренев, Шкловский, Благой, Сельвинский, Ионов и др. И все же двери редакций оставались закрытыми и для меня, человека трудоспособного, полного сил, энергии и желания работать нет места в литературе, нет места в жизни» (Письмо к А. Щербакову <1937> [РГАЛИ. Ф. 1222. Оп 3. Ед. хр. 17]).

³¹ Вейсберг (Ландау, Крейцер, Римская-Корсакова) Юлия Лазаревна (1879–1942) — композитор, ученица Н. А. Римского-Корсакова, жена его сына, музыковед А. Н. Римского-Корсакова. О творческих связях Вейсберг с Чурилиным и письма поэта к ней см.: [Яковлева 2018: 455–475 и др.].

Однако вопреки такому неблагоприятному прогнозу дело сдвинулось, и в мае 1935 г. удалось организовать даже два литературных вечера Чурилина (в Доме писателей и в ЛИФЛИ³², а также домашние чтения его произведений, о чем сохранился целый ряд свидетельств). Приехав в Ленинград для устройства и проведения своих выступлений, Чурилин не только начал налаживать связи с историко-филологическими кругами в ожидании уже согласованной встречи с Тыняновым и Эйхенбаумом, но, со свойственной ему непосредственностью, быстро втянулся в жизнь местной богемы.

Приведем эпистолярный отчет о ленинградских злоключениях поэта, адресованный жене, Б. И. Корвин-Каменской, и написанный в игровой форме «собачьей речи», частой в их переписке. Специфические искажения слов, намеренные речевые ошибки, фонетическое письмо вместе с тем походило и на «тяпкатаньские» проказы поэта:

Дорогая Собака,

Только что я получил гнев на милость вашу. Ругать меня есть за что, но не доже, а главное не за баб, неезт, е, е, е. Мать, бать, теть, а за ефту мою не Штольцовость (Гончаров И. А. Обломов). Не Штольц я, штоб на мене не чихнуть. А хто я — и неизвестно. Живу я вот уж третью неделю, иногда мотаюсь <?>, иногда торчу и у бабов, но ведь там меня кормлют, а то ведь это ты воображаешь, что я плаваю в рассольнике, а ночью у меня под головой веровертинский³³ шницель, и пию я вено <так!> и балуюсь с венеркой <?> — тпру, нооо но. А были дни когда я по 2 дни не обедал, а хозяина нетути, а последние десять дней и в доме — ни: хлеб да <?> сахар, а чаю и не бывает.

Тем'п не менее вечер на носу, и деньги, 300, мне заплатят вперед. Сичас я тибе 150 телефоном по телеграфу. И проза тоже на носу, но может и быть перед носом, а то и вовсе с носом. А то и без носу³⁴. Никого еще я не видел — ни Тынянова, ни Тихонова, ни <так!> читал ее Эйхенбауму, а дело ведется тихой

³² Ленинградский истории, философии, лингвистики институт.

³³ Возможно, намек на имя и фамилию личной знакомой.

³⁴ «Носологические каламбуры» (по выражению А. Белого) отсылали к известным перипетиям сюжета «петербургской» повести Н. В. Гоголя «Нос».

сапой через Коварского³⁵, который имеет связи и с Гореловым (от<ответственный>секр<етарь> Союза³⁶, вроде Щербакова³⁷) и с Лит.<ературным> Современн.<иком>³⁸. Я. Л. Израилевич³⁹ будет двигать через Форш⁴⁰ в Звезду⁴¹. Но у него <Ирзб.> и денежный крах и еще, кажется, насколько я знаю, и ДОМАШНИЙ. Поэтому через него — получил за Салавата 104 р.⁴² И тут же он взял у меня «до вечера» 80 р. Это было — 5-го, а сегодня 7-ое, и у меня — йок тоже, и 230 рублей пока — миф, и я 5-го [вчера] с горя напился с художником Солнцевым,

-
- ³⁵ Коварский Николай Аронович (1904–1974) — младоформалист, критик, сценарист, киновед. Окончил ЛГУ, Высшие государственные курсы (ВГКИ) при ГИИИ, где работал в качестве научного сотрудника. Был ассистентом кабинета изучения художественной речи. Участвовал в исследовательском семинаре Ю. Н. Тынянова и Б. М. Эйхенбаума, где в том числе занимался русским символизмом. Автор книги «Тихонов» (Л., 1935). Ср. докладную записку начальника УНКВД Л. М. Заковского к А. А. Жданову «Об отрицательных и контрреволюционных явлениях среди писателей города Ленинграда», относящую к 1935 г., т. е. к тому времени, когда Чурилин налаживал с ним знакомство: «[Л. Я.] Гинзбург — руководительница кружка при ВАРЗе, формалистка, тесно связана и находится под влиянием реакционных писателей Эйхенбаума и Коварского» [Власть: 262; Дружинин: 513; Российский институт: 274 и далее].
- ³⁶ Горелов Анатолий Ефимович (1904–1991) — советский литературовед, литературный критик. Участник РАППа. Окончил Ин-т истории искусств в 1932 г. В 1934–1937 гг. ответственный секретарь Ленинградского отделения ССП, редактор журнала «Резец» (1929–1937), «Звезда» (1934–1937), сотрудник и куратор газеты «Литературный Ленинград», где в 1936 г. недолго исполнял должность редактора. В 1937 г. осужден на 15 лет за принадлежность к троцкистско-зиновьевской организации. После освобождения писал статьи о советской литературе. (О нем см. также: [Между молотом и наковальней: 542]).
- ³⁷ Щербаков Александр Сергеевич (1901–1945) — советский партийный деятель, депутат Верховного совета. С 1934 г. оргсекретарь Союза советских писателей. Чурилин обращался к нему с просьбами о помощи (см. фрагмент его письма, адресованного Щербакову, в примеч. 30).
- ³⁸ Журнал издавался в Ленинграде с 1933 по 1941 гг. В редколлегию входили О. Форш, Ю. Тынянов и др. Б. Эйхенбаум также сотрудничал с изданием. Однако произведений Чурилина там не появилось.
- ³⁹ Израилевич Яков Львович (1872–1942), директор Дома писателя им. Маяковского в Ленинграде.
- ⁴⁰ Форш Ольга Дмитриевна (1873–1961) — русская советская писательница. Отметим, что в период разгара «языковой дискуссии» она высказалась в защиту «новаторов» и А. Белого, вступив тем самым в полемику с Горьким (см. ее статью: О капризе и новаторстве // Литературный Ленинград. 1934. 8 апреля. С. 3). Подробнее об этом см.: [Гюнтер: 254–255].
- ⁴¹ Журнал «Звезда», начавший выходить в Петрограде с 1924 г., с конца 1920-х переживал идеологические гонения, которые продолжались и в период, когда Чурилин налаживал контакты с редакцией.
- ⁴² Речь идет о «Песне Салавата», опубликованной вместе с «Испанской» и «Негритянской», а также статьей Н. Асеева о Чурилине, призванной привлечь внимание к возвращающемуся в литературу поэту [Асеев: 3]. Музыку на это стихотворение написала С. Чичерина (см. примеч. 63). См. также: [Яковлева 2018: 465]. Обсуждение работы над текстом «Песни Салавата» велось и с Вейсберг [Там же: 459–460 и далее].

54 лет⁴³, и с Аликсом 25 лет⁴⁴, так что, гм, ночевал я совершенно дико у своей новой знакомой, принцессы на горошине, пил еще торгсиновский аллаш, 40 %⁴⁵, который мне подарили почему-то Солнцев и Алик; они же меня посадили натрам, и я, приехав к ней в первый раз, всю ночь ей не давал спать, приставал — и: и.. видется с ней больше нельзя⁴⁶. История Зимы 11 Эпизодов повторилась⁴⁷. Капут. А несчастная девка 4-го привезла 2 билета в ложу на Пиковую Мейерхольда⁴⁸, накормила обедом у себя в столовой, достала на папирасы — и отблагодарил!

Так на меня подействовало твое сообщение о твоем житии да еще и скромно тобой преуменьшенное — воображаю, если кот [кошка] сбежала⁴⁹.

Сегодня я категорически говорил с хозяином (конечно, не о деньгах. Понимаешь?) Он прямо сказал — глупо, что не подождал Шкловского⁵⁰, еще глупее не дожидаться <?> вечера и результатов хлопот о ее продвижении <?>⁵¹. Сегодня Коварский говорил, что вечер будет числа 10–12 (еще Горелов будет читать

⁴³ С определенностью нельзя сказать, кто имеется в виду. Возможно, это был художник Георгий Андреевич Солнцев, выставившийся в 1935 г. в Ленинграде.

⁴⁴ Лицо неустановленное.

⁴⁵ Аллаш (нем.: Allasch) — крепкий спиртной напиток с большим содержанием сахара, ликер, популярный в Германии и Латвии.

⁴⁶ Следы описанных событий присутствуют в неопубликованном стихотворении «Старинная ночь» (1935) (его текст см. ниже с. 190–191), а также отчасти в стих. «Покойным, ледяным немайским...», открывающем небольшой поэтический цикл «Ленинград» (1935) [Чурилин 2012: С. 244–248] и снабженном посвящением Ольге Кузнецовой [Чурилин 1935: 56–57], которая, возможно, и является главной героиней изложенного в письме происшествия. См. также примеч. 57.

⁴⁷ Название неопубликованного поэтического цикла Чурилина «11 эпизодов из поэмы Зима». Ср. фрагмент из стихотворения «Инфантильность», входящего в цикл:

Недоразвито сердце,
Перчаточки серые,
Стройненький скелет
Двадцати пяти лет.
Пришел к ней в гости,
Обнял стройные кости,
Дунул в сердце: малò.
Глянул в губы: алò.

И от страстного вихря моей любви
Наступило в декабрь, понятно, замерзанье
ее крови [Чурилин 1935–1936].

⁴⁸ Речь идет о мейерхольдовской постановке оперы, премьеры которой состоялась в Малом оперном театре 25 января 1935 г.

⁴⁹ Возможно, имеется в виду кот Пятеркин, персонаж стихов Чурилина.

⁵⁰ Судя по всему, В. Шкловский также предполагал принять участие в ленинградских чтениях Чурилина. Отметим, что на одном из титульных листов рукописи «Тяпкатани», как отмечает О. К. Крамарь, значилось его имя — «Виктору Шкловскому» [Чурилин 2014: 11–12].

⁵¹ Вероятно, речь идет о продвижении «Тяпкатани».

11-ую, 1 и 2 фр<агменты>⁵², а за это время авось удастся втиснуть в Лит.<ера-турный> Совр.<еменник> 1-ую, и фрагмент или и 11-ую, тогда будет аванс⁵³.

Вообще если бы не Померанцева⁵⁴ и не Як. Львович⁵⁵ жить здесь не дюже раз но от Москвы.

По тебе я соскучился, врешь <?>, сперва,<?> сидел в телефонной, даже Алик заметил, как я нервничал и метался.

Говорят, я похудел. Говорят, что у меня дэмонски неприступный вид, и что я, как Маяковский, — истеричен и груб. И онанист, как Хлебников. Ну что ж — сделаешься, хоть не хочешь!

Невский, Загородный⁵⁶ и Василеостровский <так!> хороши. Ничего не видел. И здорово я грущу по тебе и по атомному ядру⁵⁷ вопче.

Сейчас бросил письмо Шкловскому о том, чтоб он тебе через Всеволода⁵⁸ помог пока. Ты позвони ему и спроси: нет ли писем от меня. Чужака не видел еще⁵⁹. Юрку — тоже.

⁵² Речь идет о чтении главы и фрагментов романа «Тяпкатань».

⁵³ Этот проект не состоялся.

⁵⁴ Лицо неустановленное.

⁵⁵ Имеется в виду Я. Л. Израилевич.

⁵⁶ Ср. адрес (Загородный 60), приведенный ниже, в стихотворении «Весна. Старинная история» (1935).

⁵⁷ Метафора атомного ядра использовалась Чурилиным в «Тяпкатани», а также в неопубликованном стихотворении «Ленинград» («Это тембр носовой утра ... », 1935) (см. также в комментариях [Чурилин 2014: 351]). Добавим, что в тексте этого стихотворения также фигурировало имя «Ольга» (вероятно, Кузнецова, см. примеч. 46), кроме того, оно имеет точную авторскую датировку — «16 мая. Утро», т. е. написано почти в те же самые дни, что и письмо к жене. Приведем черновой фрагмент, содержащий аллюзию на одноименное стихотворение О. Мандельштама, опубликованное впервые в «Литературной газете» в 1932 г.: «А кругом Ленинград рассиялся желтком / Чертежом своих линий, артерий и жил, / Чтобы думала ты об атомном ядре, / Чтобы слаб и стихал Тяпкатаненький бред» [Чурилин 1935а: 55–56].

⁵⁸ Речь могла идти и о В. Э. Мейерхольде, хотя обычно в эпистолярных упоминаниях Чурилин использовал фамилию режиссера, а не имя.

⁵⁹ Чужак (Насимович) Николай Федорович (1872–1937, Ленинград) — участник революционного движения, большевистского подполья. Член РСДР(б) с 1904 г. Журналист, критик, писатель, теоретик искусства, редактор. В 1926–1932 был также редактором изданий Всероссийского общества бывших политкаторжан и ссыльнопоселенцев. Как и Чурилин, Чужак с начала 1930-х, когда его положение в издательстве ухудшилось, стремился переехать в Ленинград, о чем не раз признавался в письмах помогавшей ему в этом Н. С. Войтинской (о ней см. ниже), с братом которой, В. С. Войтинским (1885–1960), он был знаком до революции, в том числе, по ссылке в Сибири (см., в частности, [Горький 1988: 907–939]). Ср.: «У меня — большое желание перебраться в Ленинград, который я люблю (как и старый Петербург, а Петроград ненавижу)» (Письмо Н. Ф. Чужака к Н. С. Войтинской от 11 марта 1931 [РНБ Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 530. Л. 5]); а также: «<...> сообщение о “шквале уплотнения” свергло меня на минуту в уныние, так как я все еще пребываю в “ленинградском” настроении и всякий такой шквал отрезывает мне возможность жить в Ленинграде. (Очень, очень между нами, абсолютно между нами говоря, я ловлю себя на мысли, что мне хочется

8-го профессор истории Войтинская⁶⁰ собирает у себя молодежь университетскую через дочь Аду, 20 лет⁶¹. Слушать мои стихи. Впечатление от 3-го мая у Померанцевой было громадное (стихи, колыбельные)⁶². Но это — так.

9-го встреча с Чичериной, будет играть Салавата⁶³ в Горкоме <?>.

10 — у Эйхенбаума, и что — ?⁶⁴

Но к Я.<кову> Льв.<овичу>⁶⁵ приехала мать, Раиса Яковлевна, очень бодрый и умный человек, и уже бардак кончается. Она нас кормит. Очень мила. Обедал сегодня дома. Чего и тебе желаю, буду всячески добывать деньги и вышлю телеграфом.

— Но — сейчас у меня

62 копейки!

Пиши толком, как живешь, сколько раз в день не ешь, кто бывает, жив ли Алешка и если жив — то плюю <?> ему в лысь <?>.

Целую. Люблю. Подробности телеграфом

Собака.

7-го-V 35.

Дождь<?> (Письмо к Б. И. Каменской [РНБ. Ф. 1294. Ед. хр. 29. Л. 16–18]).

Приведем также стихотворную версию ленинградских походов поэта, где вновь нашел отражение эпизод встречи со «знакомой», рассказанный в письме к жене.

в Ленинграде ... умереть. Вот, я еще никому этого не говорил, и выговаривается это нехорошо, но — пусть будет так, будто бы я этого совсем не говорил... Мне уже стало стыдно) ... <...> Люблю жить, люблю работать, и Ленинград люблю. А Вы, вот, больше “московская”. Вам бы департаментом управлять!» (Письмо Н. Ф. Чужака к Н. С. Войтинской от 26 сентября 31 [РНБ Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 530. Л. 19]).

⁶⁰ Войтинская Надежда Савельевна (1886–1965), художница, переводчица, искусствовед. Была близка к «мирискусникам». В 1924 г. окончила Институт истории искусств, позже сотрудничала в нем. В 1938 г. была арестована, но вскоре освобождена. Не исключено, что познакомилась с Чурилиным через Н. Чужака.

⁶¹ Левидова Ада Львовна (1914–2012) — дочь Н. С. Войтинской, историк, хранительница семейного архива.

⁶² Вероятно, речь идет о домашнем чтении. Чурилин с начала 1930-х много работал в жанре «колыбельных», но не исключено, что на упомянутой встрече исполнялась также и его «Негритянская», положенная на музыку Ю. Л. Вейсберг, которая была указана в программе литературного вечера в Доме писателя в Ленинграде (см. ниже, с. 191).

⁶³ Чичерина Софья Николаевна (1904–1983) — композитор, пианистка. Родилась в Ленинграде, но, как и Чурилин, происходила из тамбовской губернии. Положила на музыку ряд произведений поэта. См. также примеч. 42.

⁶⁴ Возможно, речь идет о персональном визите к Б. Эйхенбауму. Об участии последнего в литературных чтениях Чурилина см. ниже.

⁶⁵ Имеется в виду Я. Л. Израилевич.

Старинная ночь⁶⁶

В эту ночь я не спал и не раздевался
Пушкин КД⁶⁷

Здравия желаем, Загородный проспект,
Здравствуйте-прощайте, дорогой поэт!

Дон. Дон. Дон — дом шестьдесят⁶⁸
Выходят оттуда, когда все спят.

Сидят наверху и всю ночь не спят⁶⁹?
Без молний — светло, свят, свят, свят!!⁷⁰

Пресветлые очи, боооо-о-льшоой зрачек
И в нем аллашепиец, черный дурачок⁷¹.

Претемные ночи и Нева, n'est pas?
И май — непрочно, не для вас ли с Парой?

Коняшки Клодта⁷² плачут от дождя
И сквер Екатерины⁷³ им вторит, ждя.

Всю ночь поэт напрасно в гору<?> шел
Дремал<?>, как старый ворон⁷⁴, о, chänke, chön⁷⁵

⁶⁶ Вероятно, название стихотворения, написанного, судя по всему, по горячим следам событий, связано с кругом литературных ассоциаций (см. ниже).

⁶⁷ Цитата из повести А. С. Пушкина «Капитанская дочка», открывающая VII главу [Пушкин: 459].

⁶⁸ Отметим, что одна из участниц чурилинских чтений в Ленинграде, Т. Ю. Хмельницкая (1906–1997) (о ней см. ниже), тоже жила на Загородном пр. (д. 21). Не исключено, что поэт в те «баснословные предвоенные годы» (по выражению Е. Кумпан) заходил и к ней, хотя бы для передачи экземпляра своего романа: напомним, что Загородный проспект упомянут им и в письме к жене, т. е. определенно входил в круг его маршрутов. Позднее комната Хмельницкой в уплотненной родительской квартире стала местом встреч ленинградской интеллигенции и богемы, где до поздней ночи не умолкали разговоры о литературе, о чем вспоминали многие мемуаристы. См., в частности, [Кумпан: 52–61].

⁶⁹ Аллюзия на первые строки стихотворения М. Цветаевой «Вот опять окно / Где опять не спят...» (1916), написанное в период дружбы с Чурилиным.

⁷⁰ Намек на белые ночи и, возможно, «переключка» с завершающим двустихием у Цветаевой из того же текста: «Помолись, дружок, за бессонный дом, / За окно с огнем!» [Цветаева: 286].

⁷¹ Автопортрет поэта, содержащий намек на эпизод, описанный в письме к Б. И. Корвин-Каменской и связанный с распитием ликера «Аллаш» (см. выше, с. 187).

⁷² Имеются в виду скульптурные группы П. Клодта на Аничковом мосту.

⁷³ Имеется в виду Екатерининский сад на Невском пр. неподалеку от Аничкова моста.

⁷⁴ Вероятно, аллюзия на знаменитое стихотворение Э. По «Ворон». Отметим также, что автобиографическая тема «вороненка» присутствовала в раннем творчестве поэта.

⁷⁵ Возможно, имеются в виду Schänke (таверна), schön (красивый) или schon (уже), нем.

Вершина, ты вершина, родная сторона
Разлука ты, разлука, седая старина [Чурилин 1935b: 43]⁷⁶.

Итак, знакомство Ленинграда с Чурилиным состоялось, что само по себе выглядело несомненной удачей, поскольку трудности в организации литературных встреч были велики. Приведем программу вечера в Доме писателя, сохранившуюся в архиве поэта:

11 мая 1935 года в 8 часов вечера в Доме писателя имени Маяковского (ул. Войнова 18)

Состоится Литературный вечер ТИХОНА ЧУРИЛИНА /Москва/

Программа: 1-е Проза — Тяпкатань — российская комедия гл. I, 4 из 6 фрагментов, П-я.

2-е Избранные стихи 1932–1935 г.

3. Музыка и пение. М. Гнесин — Песня⁷⁷

Ю. Вейсберг — Негритянская⁷⁸.

Тексты Т. Чурилина [Программа: 5].

О своем ленинградском триумфе Т. Чурилин вспоминал много позднее, в письме к Л. Е. и С. И. Аренсам от 7 апреля 1944 г., где он пересказал мнение Б. Эйхенбаума о «Тяпкатани», оставив тем самым еще одно свидетельство, что последний не только ознакомился с его романом, но и, как это

⁷⁶ В последнем двустишии перефразированы строчки из народной песни «Разлука ты, разлука, / Чужая сторона». Отметим, что песня пользовалась популярностью и цитировалась в литературных произведениях. См., в частности, эпиграф к стихотворению К. Бальмонта «Разлука» (1899) [Бальмонт: 180], повесть А. Куприна «Гамбринус» (1907) [Куприн: 165]. У Чурилина метафора «седая старина» (вместо «чужая сторона») — не только имеет отношение к названию текста, но вместе с тем каламбурно обыгрывает образ самого поэта — «седого старины» («старого ворона», «аллашпейца», «черного дурачка»). Не исключено также, что она отсылала к шутливому стихотворению И. И. Дмитриева «Карриатура» (1791), посвященного возвращению вахмистра домой после длительной разлуки с женой: Ср.: «Сними с себя завесу, Седая старина! Да возвещу я внукам Что ты откроешь мне <...> Но кто вдоль по дороге, Под шляпой в колпаке, Трях-трях, а инде рысью, На старом рыжаке <...> “Узнает ли Груняша? — Ворчал он про себя. — Когда мы расставались, Я был еще румян! <...>”» [Дмитриев: 275–276]. Напомним, что коллизии «Капитанской дочки», эпиграф из которой предвзвездил текст, также связаны с отправкой Петра Гринева на «чужую сторону», а сама VII глава пушкинской повести начиналась с эпиграфа из народной песни. Весь этот узел мотивов, отсылающий к биографическому инциденту, изложенному в письме к жене, создает ироничный образ престарелого поэта-селадона, весьма любимый Чурилиным.

⁷⁷ Имеется в виду стихотворение «Песня» («О нежном лице ...», 1912), положенное в 1923 г. на музыку М. Гнесиным и вошедшее в его композицию «Три еврейские песни на тексты русских поэтов», ор. 32 (подробнее об этом см.: [Яковлева 2018: 427–429]).

⁷⁸ Чурилинская «Негритянская» была озвучена Ю. Л. Вейсберг и исполнялась в Москве в 1933 г. на вечере поэта известной черной певицей Коретти Арле-Тиц, выступавшей в 1927 г. в первом концертном джаз-бэнде в Ленинграде (подробнее см.: [Яковлева 2018: 425–427]).

предполагалось изначально, действительно выступал на авторском вечере Чурилина весной 1935 г. Спустя 10 лет, он писал:

<...> прозу и стихи, что 11 апреля 1935 г.⁷⁹ собрали в Дом Маяковского в Ленинграде дорогое небывалое количество в том сезоне гостей — да каких! Сливки культурнейшего Ленинграда! <...> в университете Ленинградском на Лит.<итературно>-Ист.<орическом> фак.<ультете>⁸⁰ была прочитана специальная лекция: «О новой прозе Т. Чурилина»!⁸¹ И как я читал! Аж древняя переводчица Ибсена старушка Ганзен⁸² — и то изрекла: «Не понимаю я в этой новой прозе и стихах, а вот артист гениальный в нем пропадает!» А речь професс.<ора> Эйхенбаума о том, что, вот, А. Белый, идя от Гоголя и Лескова, попал в тупик языка и формы⁸³, а Тихон Чурилин продолжил гениальное наследие в замечательном по языку, форме и образу произведении, творчески самостоятельном и ценнейшем!!! И эти март–апрель–май в Ленинграде! <...> [Аренс: I-32].

Тема выступления, как следует из письма, — традиция орнаментальной прозы — не только отвечала литературоведческим интересам Эйхенбаума, но в современном контексте «дискуссий о языке» приобретала весьма злободневный характер. Насколько точно поэт, склонный к преувеличениям, вспомнил приводимые им слова ученого, судить трудно, но можно быть уверенным, что проблематика, которая до недавнего времени входила в круг интересов Эйхенбаума, была Чурилину известна.

Другим слушателем его «Тяпкатани» в мае 1935 г., в ленинградской атмосфере относительной «дозволенности», была Тамара Юрьевна Хмельницкая (1906–1997), младоформалистка, однокурсница Шкловского

⁷⁹ Судя по вышеприведенной программе, а также письму к жене, Б. И. Корвин-Каменской, от 7 мая 1935 вечер состоялся месяцем позже, 11 мая того же года.

⁸⁰ Историко-литературное отделение было частью ЛИФЛИ. В 1934–1936 гг. отделение было преобразовано в литературный и исторический факультеты.

⁸¹ Не исключено, что лекция была прочитана Т. Ю. Хмельницкой и затем легла в основу статьи, посвященной «Тяпкатани» — «Проза Чурилина», так и не увидевшей свет, ее текст см. ниже в наст. изд.

⁸² Ганзен Анна Васильевна (1869–1942) — известная переводчица скандинавской литературы. Полное собрание сочинений Генрика Ибсена (первое издание — СПб., 1909) было подготовлено ею совместно с мужем, П. Г. Ганзеном, и заслужило высокую оценку современников.

⁸³ Отметим, что в 1926 г. рецензия Б. Эйхенбаума на роман А. Белого «Москва» (М., 1926), где он назвал его «событием» и литературой не «для читателя», а «для литературы» [Эйхенбаум 1987b: 425–426], вызвала полемику и, в частности, резкие возражения И. Оксенова. Ср.: «Одному Б. Эйхенбауму известно, почему невнятица и юродство А. Белого, доводящего в “Москве” до абсурда свои “петербургские” приемы, “страшно повышает наш сегодняшний уровень”. <...> Реакционнейшую форму Б. Эйхенбаум пытался выдать за новое слово, чуть ли не за литературное откровение!» (цит. по: [Эйхенбаум 1987: 519]). Упомянем также, что в 1926 г. А. Белый с большим успехом читал свой роман в Ленинграде [Там же].

по РИИИ, яркий представитель того сообщества людей, куда «задумал побег» Чурилин. Вероятно, у ученицы Тынянова, воспитанной на исследовательском интересе к авторам «второго ряда», как и на почти родственном отношении к футуристам⁸⁴, оказалось множество оснований познакомиться с поэтом, уже вошедшим так или иначе в историю русского модернизма. Кроме того, Хмельницкая была близка и к музыкальным кругам Ленинграда⁸⁵, откуда, судя по всему, первоначально и явился поэт как протеже Вейсберг и Гнесина. Отнюдь не случайно поэтому, что «Тяпкатань» оказалась в ее руках, и именно она оставила пространную рецензию на роман, ожидая его выхода и проталкивая в печать.

О том, что фрагменты «Тяпкатани» готовились для публикации именно в Ленинграде, сообщал сам автор в письме к Гнесину, вернувшись в Москву после своего ленинградского турне:

<...> Сегодня я получил из Л<енин>-града извещение о том, что в «Звезде» будут напечатаны несколько глав из «Тяпкатани». Выбор произведет окончательно Тихонов, теперь мне оказывающий поддержку в Л<енин>-граде, по возвращении из Парижа (через 2 недели)⁸⁶. Им же приняты ряд стихов для «Литер.<атурного> Современ.<ника>». <...> Е. М. передайте Песню⁸⁷ и Лескова. Очень хотел бы почитать Вам нов.<ые> стихи и прозу<?>, но вы — уклоняетесь (Недатированное письмо Т. Чурилина к М. Гнесину [РГАЛИ. Ф. 2954. Оп. 1. Ед. хр. 764. Л. 34])⁸⁸.

Статья Хмельницкой «Проза Чурилина» должна была появиться в 1936 г. в газете «Литературный Ленинград»⁸⁹, но не увидела свет, как и само произведение, которому она была посвящена. Хмельницкая писала свой текст в год, когда постоянно сотрудничала в журналах в качестве рецензента иностранной литературы. В этом смысле статья о Чурилине примечательна как

⁸⁴ См. ее мемуарный очерк [Хмельницкая 1983: 121–137].

⁸⁵ Отметим, что ее мать, Рахиль Ельевна Хмельницкая (Коган) в 1905 закончила Петербургскую консерваторию по классу фортепьяно. О семье Хмельницкой, как и о самой Т. Ю., см. также в воспоминаниях ее близкой подруги, хранительницы ее архива Музы Горсван [Горсван: 431–437].

⁸⁶ Тихонов в составе советской делегации принял участие в Международном конгрессе писателей в защиту культуры, проходившем в Париже с 21.06. по 25.06.1935 г.

⁸⁷ Речь идет о стихотворении «О нежном лице...» (см. примечание 77).

⁸⁸ На основании содержания можно предположить, что это недатированное письмо относится к июню 1935 г.

⁸⁹ «Литературный Ленинград», издание Ленинградского отделения ССП СССР, выходил с 1933 по 1937 гг. Отметим, что в «дискуссии о языке» газета заняла полемическую позицию по отношению к «Правде» и «Литературной газете» (подробнее см.: [Гюнтер: 254–255]).

отклик на современную советскую прозу, впечатления от которой «сверялись» и с другими, если и не читателями, то по крайней мере слушателями романа, в том числе, вероятно, и с Б. Эйхенбаумом, еще одним учителем Хмельницкой. Отметим, что небольшой фрагмент статьи был посвящен анализу поэтики А. Белого в сопоставлении с прозой Чурилина. Эти размышления представляют интерес, в том числе, и в перспективе дальнейших занятий Т. Ю. Хмельницкой, которая в 1960-е готовила издание А. Белого для Большой серии Библиотеки поэта [Белый]. О своей работе она не раз упоминала в переписке с поэтом Г. Семеновым, и в ее эпистолярных, глубоко личных высказываниях можно обнаружить внутреннюю связь с этой ранней, 30-летней давности, рецензией на неопубликованный роман уже тогда почти забытого поэта. В одном из писем автор, пользуясь приватным жанром, противопоставляет художественный мир модернистов «языку» собственного поколения. В этом прежде всего угадывается отношение к Белому как к своему старшему современнику, каковым для нее являлся и Чурилин:

Я отошла от <...> быта и медленно погружалась в странный словесно взорванный и гротескный мир Андрея Белого. Там верят в собственные каламбуры и чураются бессонных своих измышлений. Даже ирония оплотневает дразнящим чудищем. Мир призрачный, шаманский, но непререкаемый для тех, кто его придумал. Видно им легче было жить в тумане своих заклятий и словесных лабиринтов, чем нам в нашей жестокой ясности. Они не боялись ни слов, ни жестов. Нас же так долго держали в узаконенной неправде, что мы страшимся фальши до немоты и стреножены даже наедине с собой и друзьями [Семенов: 20].

Ниже публикуется машинописная копия статьи «Проза Чурилина», сохранившаяся в редакционном архиве «Литературного Ленинграда» как материал, не пошедший в печать [Хмельницкая: 44–53]. За помощь в его разыскании я глубоко признательна Р. Д. Тименчику. Черновиков или других редакций текста обнаружить не удалось, как и самого архива Т. Ю. Хмельницкой.

Приложение

Проза Чурилина.

Когда на вечере в Доме Писателя⁹⁰ Чурилин читал свою «Тяпкатань» — российскую комедию, всех поразила необычайная напряженность и сила словесного выражения.

⁹⁰ Имеется в виду Дом писателя им. Маяковского, располагавшийся с 1934 по 1993 гг. в особняке Шереметьева по адресу ул. Воинова, д. 18. Программу вечера см. выше.

В связи с этим подходом к слову у Чурилина, говорили о звукообразе⁹¹, говорили об Андрее Белом, говорили о зауми. Все это верно только отчасти. Особенно сомнительна — заумь⁹².

Несомненно, связь с прозой Белого есть у Чурилина. Особенно заметна она в первой главе «Тяпкатани», главе наиболее лирико-описательной, оркестрованной, откровенно ритмизованной⁹³.

Но принципиальный подход к слову, к построению звукообраза у Белого и Чурилина различен.

В прозе Белого звукообраз рождается из ассоциативных сближений слов, родственных по корням и звукам. Слова неожиданно распухают значениями, возникшими по созвучью; звукообраз каламбурен. В общей системе построения вещи слова связаны круговой порукой ритма. И в этом ритмическом танце они теряют свою самостоятельность, свою обязательность даже. Ритмическая инерция в нагнетении слов приводит к словесному избытку, к сплаву слов-оборотней, непрерывно переходящих друг в друга. Возникает опасность самоценности процесса словотворчества и отсюда опасность зауми⁹⁴.

⁹¹ Понятие «звукообраз», к которому Хмельницкая часто обращается, могло прийти в ее тексты из языка Андрея Белого, позаимствовавшего его одним из первых в статье «Магия слов» (1909) из трудов немецкого психолога В. Вундта. Своей популярностью оно было обязано также Ф. Ф. Зелинскому, посвятившему отдельную главу Вундту в своей монографии «Из жизни идей» (1911). В дальнейшем эта глава послужила источником для В. Шкловского в его работе над статьей «О поэзии и заумном языке» (1916). Последний также мог быть в этом отношении источником для Хмельницкой. (Подробнее об этом, как и об эволюции понятия «звукообраз» см.: [Лаппо-Данилевский: 105–106]). Сам Чурилин в критике 1920-х использовал термин «словообраз». Ср. также в его мемуарах: «<...> моя сознательная дорога <...> пошла по сначала речению, а потом реке двигаться, течь, плыть своими ритмами зрительными и звуками-образами» [Чурилин 2004: 471].

⁹² Проблема «зауми», которая осуждалась советской критикой, входила в число тем «языковой полемики», на фоне которой писалась «Тяпкатань».

⁹³ Отметим, что упомянутая глава носит название: «Событие первое. Песня».

⁹⁴ Ср. возвращение к той же теме в поздней статье Т. Хмельницкой, посвященной А. Белому: «Образ существовал для Белого в слове неотделимо от звука и ритма. Праобраз заключен в звуке. В своей поэме о звуке “Глоссолалия” — буквально “звукословие” — Белый пытался раскрыть первоначальные смыслы слова через звук. “Область звука — в заобразном, в корневом, в прародимом”. “Слово... буря расплавленных ритмов звучащего смысла”. “Звукословие — опыт; восстановлено мироздание в нем”.

Белый — изобретательный словотворец, но между ним и словотворцем Хлебниковым <...> принципиальная разница подхода к слову. Хлебников извлекал из одного словесного корня неисчислимое богатство слов, и это было для него самоценной радостью. Он населял мир новыми, им самим созданными словами.

Для символистов, в отличие от футуристов, не существует самоцельной игры словами. Символисты верили в собственные каламбуры и творили из них мифы происхождения мира. Связь сходно звучащих слов для них — своеобразная космогония <...>» [Белый: 62].

Такая опасность не стоит перед Чурилиным.

Слово его, вопреки своей неорганизованности, разорванности и искаженности, необычайно конкретно, и в раскрытии непосредственных реакций на мир — даже точно. Это плотное, плотское слово, органически слитое с физиологическим процессом, вызвавшим его к жизни. Как стон и крик служат самым непосредственным, сильным и кратким выражением боли, так слово Чурилина являет собой конкретнейшее воплощение непосредственных реакций изображаемых им масс. Средствами это<го> косноязычного, неформленного слова-недоноска, Чурилин может строить сложные массовые сцены без всяких авторских ремарок и комментариев.

Чурилин никогда не описывает физиологических реакций и действий своих героев. Он драматизирует их в звуке. Очень редко скажет он, что герой его кашляет или кричит, плачет или плюется. Он пытается передать самый звук кашля, плевка, рыдания. Его слова от лица героя — не высказанные, а выкрикнутые, выплюнутые, выкашлянные слова. Это слова, на произнесение которых употреблено большое физическое усилие всего организма⁹⁵.

Отсюда необычайная яркость его звуковых портретов, не говорю характеристик, потому что при всем разнообразии животных ликов дореволюционной русской провинции — купеческой, мещанской, полицейской — характеров, как диалектического единства активно проявленных качеств, нет у Чурилина.

Во всяком случае, работа над словом у Чурилина — не заумь, не эксперимент, не украшательские стилистические выверты, характерные для орнаментальной прозы первых лет революции, не самоцельное словотворчество, а путь к созданию очень предметной и живой, озвученной прозы, конкретизирующей в звуках действие, среду, быт. Было бы неверно ограничивать языковые возможности Чурилина этим принципом. Его стиль в «Тяпкатани» гораздо сложнее и богаче. Но это физиологически словесное напряжение, через которое переданы реакции темных и тупых сил, эта реализация в звуке разбуженных инстинктов забытых, искалеченных жестоким и бессмысленным строем масс — самое характерное для Чурилина, самое неповторимое

⁹⁵ Обратим внимание именно на «бурлескный» характер звуковой стихии «Тяпкатани». Приведем небольшой фрагмент, где, наряду со звуковыми характеристиками «физиологических процессов», сохранены и авторские ремарки: «Я разве (сморг) Сашь, а? Яя, чито... (плачет). <...> Ну, ну, ну, Саша, нин — а ццццддрр!! (скрыпит, рыдает)» [Чурилин 2014: 63–64]. Ср. также другой отрывок, где описана поездка на извозчике, а затем звон посуды в трактире: «Цок, цок, цок, цок. — Алешк', ви-изёоошь? Двугривянной д' воказал — визёоошь?. — Пыжа... Цок, цок. Даац. Кляцц. Ддаацц! Дзббацц! — из Кузнецовских кузень (Кузнецкой слободы). <...> — Гал, гал, гале! Ггал, гагага, гоогоооо-го!!! — Дзззиббац, тррррцц... подносы. Дзинни... дзинь... иинь... стаканчики гранёныя, рюмочки» [Там же: 116].

и специфическое в нем. То, мимо чего нельзя пройти и с чем необходимо спорить.

Помимо этой звуковой драматизации первичных физиологических реакций, Чурилин в своей хронике владеет самыми разнообразными формами стилизованной речи, условно называемой «сказом».

Тут и стилизация монашеской летописи⁹⁶, и пародия на «жития святых» (4-я глава, повествующая о жизни и гибели Александры Васильевны, жены купца Чудилина⁹⁷; в 7-й главе — пародийные жития попугая и собаки)⁹⁸. Тут и великолепное использование речи купеческой, крестьянской, трактирного жаргона; тут и пародийное обыгрывание официального документа — прошения, донесения, протокола, полицейского рапорта; тут и глубочайшее погружение в стихию русского фольклора от самого высокого былинного эпоса (Чурилин даже проводит аналогию между «Словом о полку Игореве» и словом о «Тяпкатани»)⁹⁹ до самых натуралистических и

⁹⁶ Ср. авторские обозначения жанра: «манускриптие», «рукописание», «гистория о Тяпкатанском городе», а кроме того «речеслов», «словопашная», а также «сага», «миф», «руна», «былина прошлого мира» и пр.

⁹⁷ См. гл. 4 «Рождение — Смерть, станции» [Чурилин 2014: 53–66].

⁹⁸ См. гл. 7 «Трактир анпир и трактир ванпир» [Чурилин 2014: 127–128].

⁹⁹ Ср.: «Лихо сделано, Таисий Яковлевич, так лихо, что и у вас кровь заговорила, ишь, прямо слово о полку тяпкатанском и-зо-шло...» [Чурилин 2014: 257].

огрубленных песен¹⁰⁰, поговорок и словечек¹⁰¹. Все эти пестрые сложные языковые струи, сближенные и переплетенные, сосуществуют и в своей совокупности дают насыщенную картину анекдотического и страшного быта глухой русской провинции. Но здесь мы уже подходим к вопросу о замысле вещи.

«Тяпкатань» — прозрачное переименование Лебеядни — задумана Чурилиным, как хроника жизни провинциального города предреволюционных

¹⁰⁰ «Песня» и песенные мотивы (в том числе «танцы» и «пляски»: «плясовые», «трепашный плав», «полька», «кадры», «черташ» и т. п.) являются своего рода осью балаганного мира «Тяпкатани», большая часть действия которой происходит в питейных заведениях, как и в другом «карнавальном» пространстве этого текста — тяпкатанской ярмарке. Отметим образ пляшущей утвари, который, возможно, представляет собой аллюзию на сказку К. Чуковского «Федорино горе» (1926). Ср.: «И сорвалась разная оутварь, и оторвалась со своих мест, — коотлы, кострюли, таазы, лошки, лопаты, кирки, молоты, скамьи, и стали и понеслись вовместях, кошунно соединясь в пары: таз с лошкой, молот с пашкой, улей с кострулей» [Чурилин 2014: 50]. Обратим внимание и на эпизод еврейской свадьбы, где среди гостей пляшет и сам автор (Тимка Чудилин). Возможно, этот фрагмент был инспирирован, в том числе, музыкально-театральными впечатлениями автора и отсылал к сюите («гротеску») М. Ф. Гнесина «Еврейский оркестр на балу у городничего», стилизующий игру клезмеров (народных еврейских музыкантов). Сюита была написана для постановки мейерхольдовского «Ревизора» (1926), который произвел большое впечатление на Чурилина, близко знакомого как с режиссером, так и с композитором (об этом, в том числе, о сотрудничестве с Гнесиным, в качестве персонажа эпизодически появившимся и в «Тяпкатани», а также о еврейской теме в творчестве поэта см. [Яковлева 2018: 424–475]). Ср.: «На балу играл бальный струнный оркестр из Ельца под управлением Дири-Жора Безбородконзона Ильи Львовича. Танцы всю ночь до утра, до восхода. <...> А шел особ-парад, древнего вида шествие, вдыхался болдахин, подо коим цвела каштием и мадостоию венчальная пара; их окружала тесная чреда родни и друзей, шествуя, как б плясали в медленном пльве и вечере, под звони, певы и ливень молодых голосов хора и мочного гласа канторе взвивавшего его ввысь вниз — в бок — прям! <...> Ах, как антиреснь! — ихний маюфес <еврейский свадебный танец> идет! — И ничего подобно-го — ет палатнес! <полонез> — Какой па-лат-нес! Ффу, это просто — вальс в два па! — <...> А Тимк' т' Чудилин, выблядок! С кем пляшет! — Д'с Анюткой Ефим'-лазрчв-й! какж! <...> И всюю ночь толпились, смотрели, шептались, кричали, волновались, глазки, глазейки. И всюю ночь топали, плесали, кадрили, краковьяками, мазурили — и елли, пшили, и пели до утра-а-а-а» [Чурилин 2014: 82].

¹⁰¹ Роман содержит большое количество поговорок, прибауток, присказок, зачастую строящихся на каламбурах, а также частушек, цитат из «народной словесности», как и из авторов, использовавших в своих произведениях этот литературный пласт. Ср.: «А Восторг — не Мосторг — из его не укупишь <...>» [Чурилин 2014: 25]. «Вичярочичи-и-ик, кууумаа-а-анечиниик... абб-багре-й мине — дружжочч-ик» (С. 116); «Чччааий ппилла-а — сссамоварниччала!! Вссююуу посудууу пппыряббिला-аа! Рассскухаррричалла-а!! И-и ни, ихги-и-и и—ни-ий!» [Там же: 120]; «Ссальцууу даай! Ссальцууу даай! На дааа мнннооой ттты ни ррыддааи, дай!! — ссальцууу дай минеее свеньячывооо, а-а-а яаа спуталассь... ссс подья-чиимиини!!! <...>»; «Ааааа-ааа-ах! Паатирьял штаааны манаааах, эххх»; Ср. вкрапленную в текст реминисценцию из популярного стихотворения П. Потемкина «Ночью»: «Табачек в папироске курится, с кем кнегиньке в ночурке амуриться, пфф, пфф-аф, фуууу!» [Там же: 36].

лет. Это не роман с ведущими героями и стройно развивающимся действием. Это эпический памфлет, использующий языковые средства предельной выразительности, чтобы воссоздать весь ужас тупого, бессмысленного, жестокого быта царской провинции.

Эпичность и памфлетность в подходе к материалу пронизывают весь строй вещи.

Памфлетичность проводится прозрачным использованием собственных имен, тем, что сам Чурилин называет «перекидным приемом»¹⁰², т. е. неожиданным внедрением понятий и обиходных слов современности, вплоть до злободневных политических имен, например, Гитлера¹⁰³, в старинный строй языка и быта дореволюционной русской провинции. Так в 8-ую главу «Выдвиженцы» вводится замечательное памфлетное перечисление белоэмигрантов, объединенных под кличкой «застуженных деятелей искусства и науки» — Зинаида Гоппиус, Дмитрий Бережковский, Иоанн Гунин, Павел Малыков и т. д.¹⁰⁴

Памфлетными и пародийными приемами изображено в «Тяпкатани» заседание членов «Союза русского народа» и лицемерно-благочестивое исполнение религиозных и монархических гимнов¹⁰⁵, служащих как бы лейтмотивом погромов и полицейских расправ с революционерами.

Эпичен самый охват событий, массовые сцены, гомерическое описание быта. Гротескность трактовки в эпическом замысле идет чуть ли не от

¹⁰² Вероятно, отсылает к устному выступлению Чурилина, предварявшему чтение фрагментов романа. Не исключено также, что Т. Ю. Хмельницкая весной–летом 1935 г. познакомилась с этим лично и беседовала с ним по поводу его текста.

¹⁰³ В окончательной редакции романа это имя отсутствовало.

¹⁰⁴ Имеется в виду фрагмент 8 главы «Выдвиженцы», где перечислены фамилии известных писателей, поэтов, философов, и проч., якобы подписавших письмо против «профессора и композитора» Фавна Абиевича ЭНСина (т. е. Михаила Фабияновича Гнесина), направленное в редакцию журнала «Старецкое искусство» [Чурилин 2014: 167–168]. Описанный инцидент, вероятно, содержал намек на известный эпизод советской травли Гнесина (см., в частности, в комментариях к роману [Там же: 335–336]), и представлял собой спонтанное, каламбурное обыгрывание этого факта, что в целом было в духе футуризма. В романе Чурилина эпизодически появлялись фамилии, «оторванные» от известных прототипов, не только в «постороннем» им контексте, но и в сочетании с «чужими» именами или отчествами. Ср.: «Сергей Б. Абубспейдер», «т. Кожемяткин», «А. П. Кожемяткин», Таири-Мельников, Цулков Георгий Волександрыч, ср. также и другие примеры использования «известных» имен: «Сирега Клотчков, поет, вроде Плюева-поэта» [Там же: 122], Пшишишевский, Хохоль и др. Напомним в этой связи прием «искажения» имен у Андрея Белого. В его «2-ой, драматической» симфонии фигурировали Мережкович, Дрожжиковский (Мережковский), Шиповников (Розанов).

¹⁰⁵ В окончательной редакции романа этот эпизод отсутствовал. Ср., например, близкую по смыслу сцену заговора купцов в трактире в ожидании карательных войск из Москвы и Петербурга, где повторяются, как и в других фрагментах текста, цитаты из молитв [Чурилин 2014: 213–216].

«Мертвых душ» Гоголя. Установка на Гоголя почти откровенно формулируется в 13-й главе «Радостное утро»:

«Реконструируется Россия, а он (город Тяпкатань) был очень страшным ее местечком, эпизодом российской страшной комедии, где если и был смех, то горьким словом своим смешивший»¹⁰⁶.

Этот гоголевский смех, «горьким словом своим смешивший», окрашивает собою всю вещь.

Центральный образ «Тяпкатани», символ и лейт-мотив ее, это — «трактир-анпир-ванпир»¹⁰⁷ купца Чудилина¹⁰⁸. Трактир этот — средоточие всех зол, центр пьянства и разгула, гибели и разложения, узел, стягивающий в себе героев всех социальных пластов, наиболее яркое воплощение бессмысленности и жестокости жизни Тяпкатани. Гротескную апологию трактира Чурилин дает в 4-ой главе, описывающей торжество по поводу рождения наследника — купца Чудилина:

«А вечером трактир, полный до нужников, гудел бесплатным народом. Василиск поил даром слободы и город. Шел дым столбом от земли и до низу, и три дня — два даровых — пили слободы, город, и, опившись выбросили в смерть десять пьяниц. Их свезли в покойницкую часовни на вскрытие — властей повеление.

И в эти три дня на выгоне разъярился кулачный бой. И тут убили на смерть кузнеца Максима и подростка Малахова, сына ямщика, отчаянного и любимца.

И пили власти вредержащие: от исправника до стражника и десятских три дня шампанское и чудилинские пития: вотку стасороковотравник на чортекаком бесьем спирте шешковском адовом. Пил города, слободы и округа кабаки чудилинские, личные сто шестьдесят штук патентов.

¹⁰⁶ Точная цитата из романа [Чурилин 2014: 246]. В отрывке использована надгробная надпись на могиле Гоголя в Свято-Даниловом монастыре, отсылавшая к словам пророка Иереми: «Понеже горьким словом моим посмеюся, отвержение и бедность наведу, яко бысть в поношение мне слово господне и в посмех весь день» (Иеремиа 20: 8). Возможно, цитата, как это часто бывает у Чурилина, является также косвенным откликом на злободневные события, связанные с перезахоронением могил известных писателей из Свято-Данилова монастыря, где в 1931 г. был размещен детприемник. Прах Гоголя, в числе других, был эксгумирован, и останки вновь погребены на Новодевичьем кладбище. Обстоятельства, сопутствующие этому (фрагменты праха были присвоены некоторыми участниками этой процедуры), вероятно, обсуждались в писательской среде. См., в частности, воспоминания В. Лидина, с которым Чурилин был знаком [Лидин: 243–246], а также запись от 14.VII.1931 в дневнике Вяч. Полонского [Полонский].

¹⁰⁷ В романе аналогичное название имеет глава 7.

¹⁰⁸ Один из персонажей, под слегка искаженным именем которого скрывается отчим поэта.

Щет

Мая 22 18... году

Вотки столовой белой — 40 в<едер>

Еще вотки — 40 в

Вотки тоже — 40 в

Виноградного чехарново — 60 в

Еще вина — 40 в

Шемпанского аи — 25 дюжин

Еще аи — 25 дюжин

и. т. д.»¹⁰⁹.

Чурилин, несмотря на разбросанность и громоздкость общей конструкции, владеет кратчайшей формой выражения изображаемого. Как в изображении действий и эмоций он пользуется вскриком и междометием, так в описании результатов каких-либо событий он применяет монтаж красноречивых фактов и документов. Напр.<имер,> гомерическое обжорство и пьянство тяпкатанцев передано через счет выпитых вин и съеденных яств в трактире.

Жизнь в Доме Чудилина и множество смертей в трактире даны на фоне массового действия — кулачных боев¹¹⁰, расправы полиции с крестьянами

¹⁰⁹ См. этот отрывок с незначительными разночтениями в 4 гл. «Рождение — Смерть, станции» [Чурилин 2014: 60–61].

¹¹⁰ Этому «событию», помимо эпизодов, посвящена отдельная глава романа: см. гл. 10 «Кулаки на кулачках» [Чурилин 2014: 218–244].

и революционерами¹¹¹, 1905 года¹¹², подпольной работы большевистской организации¹¹³.

Чурилина упрекали в недостатке сюжетности. Нет, его вещь даже слишком перегружена сюжетно. События идут без передышки и взяты в предельном своем напряжении. Но именно это изобилие и нагроможденность их, преподнесенных не в последовательном развитии, а в массовых дымящихся сплавах, создает впечатление некоторой неорганизованности материала. Материал этот не прошел через отборную логику выводов, не попал в стройную систему причин и следствий. Чурилина трудно организовать большую вещь, потому что его творчество строится по принципу единого дыхания. Это особенно ясно в его стихах. Вещи живут единством напряженного судорожного воплощения накопленных образов.

В прозе Чурилин передает не логику движущих сил событий, а само движение. Но движение это всегда стихийное, хаотическое. Оно обрушивается на читателя, как обвал. Оно подобно катастрофе, наступающей неожиданно и длящейся непрерывно до конца произведения. Дан как будто бы неподвижный быт, взорванный авторским описанием, представленный, как неотвязный бред, когда мелькают и навязчиво повторяются куски одного и того

¹¹¹ См., например, сцену расправы драгунского полка с бунтовщиками, где в образе четырех «зачинщиков» и двенадцати «заложников» — «апостолишек» — вероятно, присутствовала аллюзия на поэму А. Блока «Двенадцать». Ср.: «И через полчаса четыре дымняка-серяка-темняка черняка были у Иисуса за пазухой, а около стояли два черных драгуна свинтовками <так!> к ноге, чугунные аль железные идолы <...> суд постановил: арестовать 12 человек из общего числа виновников и отправить их в Тамбовскую губернию в качестве заложников <...> А патруль ведет уже 4-х смертников: браться. <...> серяки, черняки, дымняки, темняки, — салились с зимними потемухами быстро и родственно. Эскадрон ловко брэнча, с песнями с пленными апостолишками <...> смылся лесом <...>. Четырех дичин, застреленных смаху, спрятали в яму» [Чурилин 2014: 188–191].

¹¹² События 1905 года, как и 1917-го, введены во фрагментарное повествование при помощи хронологических отсылок. Ср., например: «1905 год с'озорничал в Тяпкотани <так!> и в ее округе здорово <...>» [Чурилин 2014: 189]. К этому периоду, в частности, привязаны наиболее «натуралистические» эпизоды революционного «действия». См., например, эпизод убийства «предводителя дворянства» [Там же: 181–184], «оскопление» представителей местных властей [Там же: 191–194] и проч. Отметим, что Чурилин, по собственным свидетельствам, пережил в этот период влияние анархистов-коммунистов и не чужд был впоследствии террористическим идеям (см. подробнее [Там же: 415–417]).

¹¹³ См., в частности, изображение подпольщиков в гл. 11 «Радостное утро» [Чурилин 2014: 262–263], отсылавшее к крымскому периоду жизни автора. О прототипах этого фрагмента см. также: [Яковлева 2018: 435–437].

же неоконченного неразрешенного действия, то пропадающие, то появляющиеся снова¹¹⁴. Таким бредом в «Тяпкатани» является садистически-звериное переживание действительности, воплощенное в ряде пыток, истязаний, издевательств, убийств. Читателю трудно разобраться в этих обломках крушения. Его не спасает ясность авторского взгляда и отчетливое чувство перспективы. Ведь в большой вещи это ведущее чувство перспективы, уверенно распределяющее материал и приводящее его в качественно соразмерные соотношения — необходимо. Большая вещь, несмотря на великий гнев и сильные страсти, ее наполняющие, не может жить непрерывным напряжением, должна быть относительно спокойной. Дыхание ее нужно урегулировать, иначе его не хватит на большой пробег.

Из богатейшей по материалу провинциального царского быта хроники Чурилина можно, сгустив и сюжетно упорядочив ее, сделать замечательный звуковой сценарий. Обилие выразительных диалогов, не нуждающихся в дополнительных описаниях, обилие фольклоризованных песен, как бы оркеструющих вещь¹¹⁵, наконец, короткое кадровое строение¹¹⁶, быстро сменяющихся мест действия, — «в буфетной», «в особой», «в задней», «в мансарде», «на постели»¹¹⁷, — решительно подсказывают Чурилину эту возможность еще большей действенной и звуковой конкретизации его прозы.

Таковы первичные соображения, или вернее беглые впечатления на слух о прозе Чурилина¹¹⁸.

¹¹⁴ Отметим, что такие «повторы» зачастую были связаны и с другими композиционными особенностями романа. Так, например, во 2 главе был дан в свернутом виде план романа, который «разворачивался» затем от главы к главе, что может быть сравнимо и с чтением свитков.

¹¹⁵ С начала 1930-х Т. Чурилин в своем поэтическом творчестве, составившем к 1932 г. не вышедший при жизни сб. «Жар-жизнь», обратился к национальному фольклору, а также в соавторстве с М. Ф. Гнесиным работал над национальной «песенной» оперой «Адыгя», которая не была закончена. Часть «песен», включенных в роман, создавалась специально для «Тяпкатани», в которую также были включены тексты, создававшиеся вне связи с этим произведением.

¹¹⁶ Отметим также, в связи с этим наблюдением, присутствие в тексте «фото» и «киномотивов», в частности, выделим метафору памяти как «киноленты», к которой не раз прибегал автор: «экран оживел тенями» [Чурилин 2014: 261], «вчерашний время-экран» [Там же: 273], «глаза» «как киноэкран» [Там же: 275]; «вертеть ленту дней» [Там же: 266] и т. п. Обратим внимание и на такие приемы, как постоянная смена планов, ракурсов, точек зрения, «наплывы», «торможения», оптические обманы (уменьшение и увеличение изображаемого объекта). Сюда же следует отнести и мотив «подглядывания», ср.: «Кстати подглядим в дырку мирскую на Чудилина Василиск Иоанча, на супругу его благоверную игрицу и красавицу, Волександру» [Там же: 23], а также эпизод с еврейской свадьбой, описанной как наблюдение через окно «праздноглазейками» [Там же: 82].

¹¹⁷ В романе «сказовое» повествование на всем протяжении прерывалось цепочками речевых эпизодов, своего рода минидрамами, с авторскими ремарками.

¹¹⁸ Рискнем предположить, что Т. Ю. Хмельницкая не только «слушала» фрагменты романа, но и имела возможность более подробно ознакомиться с текстом. Об этом свидетельствуют,

На их основе встает вопрос о границах возможностей творческого метода Чурилина, о праве его на существование, о степени его применимости.

Ведь в плане осознания действительности у Чурилина еще много патетической примитивности тех тенденций, которые условно можно назвать «пролеткультовским социализмом»¹¹⁹. Т. е. у него очень яркое и четкое представление о том, что нужно любить и ненавидеть, очень сильная окраска любви и ненависти в трактовке образа, но перед ним совсем не стоит вопрос о том, как нужно любить и как ненавидеть в искусстве. Он верные классовые эмоции воплощает с предельной физиологической силой. Его гротеск убедителен и не превзойден именно своей биологической непосредственностью. Ненависть и любовь передаются по прямому проводу, без мотивировок и анализа. Сознательная апсихологичность и восприятие движения вне движущих сил истории тому причиной.

Положительные образы удаются ему, только если они поданы сквозь призму легендарности, необычности, как разбойник Тяпка¹²⁰ или поэт Тимка Чудилин¹²¹.

Там же, где Чурилин берет положительный образ в его прямой социальной функции, напр. <имер> образ революционных подпольщиков, он дает его аскетически обедненно, по сравнению с насыщенными и яркими образами реакционной провинции.

А когда Чурилин в конце 13-й главы символизирует победу революции в торжественном шествии пастухов, поющих интернационал, он впадает в нарядный лубок¹²². Потому что великолепная картина цветущего колхоза не подготовлена всем предшествующим развитием вещи и замыкает ее прямым

например, точные цитаты из романа, приведенные в статье, а также ясное представление о его структуре и композиции.

¹¹⁹ Чурилин с 1920-х гг. неустанно декларировал приверженность «революционной» эстетике, пытаясь приспособить к «пролетарскому заказу» и собственное творчество, в этом смысле его роман, несмотря на «стилистические расхождения» с советской властью и текущей литературной конъюнктурой, не был исключением. В идейном плане произведения «старая провинция» противопоставлялась новому советскому миру, в частности, рождению совхоза «Новый Тяпкатань им. А. В. Луначарского». Добавим, что, несмотря на это, Чурилин именно с РАППом связывал свои неудачи, в том числе и препятствия к публикации текстов в 1930-е гг. О фактах интереса и «принятия» Чурилиным «пролеткультовской» программы см. вступительную статью к публикации мемуаров поэта [Чурилин: 439–440].

¹²⁰ Легендарный персонаж, по преданию основавший город Лебедянь и давший название роману Чурилина.

¹²¹ Этот образ, как и некоторые эпизоды романа, отсылает к биографическим мифам в ранней прозе и стихах Чурилина.

¹²² В окончательной редакции текста роман включал 11 глав, и названный эпизод явился завершающим для всего текста [Чурилин 2014: 273–275].

контрастом к бредовому и страшному дореволюционному быту Тяпкатани. Искренность пафоса Чурилина не вызывает сомнений, но сейчас положительный образ не только героя, но факта, исторической ситуации, идеи — нельзя подавать в плане идиллического нарядного лубка. Он требует мотивировки, уточнения, детализации.

Чурилин неоспорим там, где нужно не доказывать и развивать, а уничтожать, где сила удара направлена прямо и непосредственно против подлинного врага. Вот почему так хороши его колыбельные на интернационально-революционные темы, особенно «Испанская» и «Негритянская»¹²³. Вот почему так сильна сатирическая линия «Тяпкатани».

Сатира Чурилина сильна непосредственностью воспроизводства <...>¹²⁴ обличения, ни методичного разоблачения, взятого на прицел материала. Мы много раз читали об ужасе быта дореволюционной провинции, о самодурстве купечества, о зверских расправах полиции с крестьянскими массами. Но никто, кроме Чурилина, не воплотил этот материал во всей его непосредственной физиологичности, во всей напряженной хаотичности его процессов, никто не доводил свое творческое отвлечение к изображаемому до такой осязательности.

Я не собираюсь здесь, конечно, давать апологию интуитивного и физиологического восприятия действительности или сведения ее к красноречивому примитиву <так!>.

Нужно прямо сказать, что методом языкового натурализма, которым усиленно пользуется Чурилин, трудно разрешить во всей их сложности основные проблемы, стоящие сейчас перед литературой, а именно проблему создания положительного героя и проблему образного раскрытия причин явлений.

Но пройти мимо огромных сатирических возможностей Чурилина, мимо непревзойденной конкретности его гротеска и предельной словесной выразительности, в одном междометии дающей запах, цвет и сущность изображаемого предмета или человека — невозможно.

Эта статья ни в коей мере не является даже попыткой исследования творчества Чурилина. Она сознательно проходит мимо целого ряда насущных вопросов — хотя бы мимо принципиального вопроса о праве на языковую

¹²³ Упомянутые тексты были опубликованы в «Литературной газете» вместе со статьей Асеева, посвященной творчеству Чурилина [Асеев: 3]. Подробнее о них см.: [Яковлева 2018: 424–475].

¹²⁴ Вероятно, пропуск фрагмента предложения.

деформацию, идущую как будто бы вразрез с основными установками, выработанными на последней дискуссии о языке, и с теорией очищения речи от жаргонных наслоений¹²⁵. На самом деле работа Чурилина над словом не противоречит этим установкам, т. к. у Чурилина нет пассивного засорения и ложной орнаментальной однобокости, искажающей чистоту и точность языка. Чурилин работает не столько над «немым», сколько над произносимым, «озвученным», словом (да простится мне это кинематографическое уподобление). Это слово, произнесенное в судороге, в аффекте, деформированное самим актом произношения. Оно искажено грамматически, но точно как воплощение непосредственных реакций на мир. В нем точная передача не результата, а процесса.

В этой полуинформационной статье я намеренно суживаю и огрубляю оценку особенностей прозы Чурилина. Я не даю детального анализа основных образов «Тяпкатани». Я прохожу мимо вопросов о традициях, идущих от Белого, Лескова, Даля, частично Ремизова, с его садистически-гротескной и словесно-изошренной трактовкой бредового быта, мимо Хлебниковских истоков Чурилина и связи его с футуризмом, и, наконец, мимо органической зависимости прозы и стихов в творческом методе Чурилина, несмотря на их видимое различие. Недаром в последнюю главу «Тяпкатани» включены две песни, являющиеся двумя характерными этапами его лирики¹²⁶.

Важнее всего мне было поставить вопрос дискуссионности его творчества.

Рассматривать Чурилина в плане ограниченно-историческом, как уцелевшее наследие футуризма, как раритет, как «натуралию», было бы просто неверно.

Чурилин — живое явление с большими и очень своеобразными творческими возможностями. От нас зависит правильно использовать эти возможности, направить силу его удара на то, что даст наиболее социально-убедительный эффект.

Тамара Хмельницкая

¹²⁵ См. об этом выше, с. 180–182.

¹²⁶ Речь идет о стихотворении «Песня» («О нежном лице...») [Чурилин 2014: 266]. Этот текст, вошедший в первую книгу стихов поэта «Весна после смерти» (М., 1915), был позднее положен на музыку М. Гнесиным и в дальнейшем заслужил, благодаря этому, целую серию откликов (см. подробнее: [Яковлева 2018: 427–429]). Второе стихотворение, которое упоминает Хмельницкая, — «Песнь песней» (1934) [Чурилин 2014: 269–272]. Об этом тексте см.: [Яковлева 2017: 203].

Литература

- РГАЛИ. Ф. 1222. Оп 3. Ед. хр. 17.
РГАЛИ. Ф. 1398. Оп. 2. Ед. хр. 529.
РГАЛИ. Ф. 2954. Оп.1. Ед. хр. 764.
РНБ Ф. 1156. Оп. 1. Ед. хр. 530.
РНБ. Ф. 1294. Ед. хр. 29.
- Асеев: *Асеев Н.* Песни Т. Чурилина // Литературная газета. 1932. 29 марта. № 15 (184).
- Бальмонт: *Бальмонт К.* Стихотворения. Л., 1969.
- Белый: *Белый А.* Стихотворения и поэмы / Вступит. ст. и сост. Т. Хмельницкой. Подгот. текста и прим. Н. Банк и Н. Захаренко. М.; Л., 1966.
- Блок 1979: Письмо Чурилина к Блоку от 27 сентября 1912 // Александр Блок. Переписка. Аннотированный каталог. М., 1979. Вып. 2. Письма к Александру Блоку.
- Блок 1997: *Блок А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3.
- Власть: Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦКРКП(б) — ВКП(б), ВЧК — ОГПУ — НКВД о культурной политике 1917–1923 / Сост. А. Артизов и О. Наумов. М., 2002.
- Горсван: *Горсван М.* Штрихи к портрету Тамары Хмельницкой // «Эта пристань есть ...»: Портреты. Размышления. Воспоминания о людях и Писательском доме. СПб., 2012.
- Горький 1953: *Горький М.* О языке // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 27.
- Горький 1953а: *Горький М.* О прозе // Горький М. Собр. соч.: В 30 т. М., 1953. Т. 26.
- Горький 1988: Переписка с В. С. Войтинским / Вступит. ст., публ. и коммент. Н. Примочкиной // Литературное наследство. М., 1988. Т. 95: Горький и русская журналистика начала XX века: Неизданная переписка.
- Гофман: *Гофман В.* Фольклорный сказ Даля // Русская проза / Сб. под ред. Б. Эйхенбаума и Ю. Тынянова. Л., 1926.
- Гюнтер: *Гюнтер Х.* Советская литературная критика и формирование эстетики соцреализма: 1932–1940 // История русской литературной критики: советская и постсоветская эпохи / Под ред. Е. Добренко и Г. Тиханова. М., 2011.
- Дружинин: *Дружинин П.* Идеология и филология. Ленинград 1940-ые. М., 2012. Т. II.
- Даль: *Даль В.* Толковый словарь. СПб.; М., 1905. Т. 2.
- Дмитриев: *Дмитриев И.* Полн. собр. стихотворений. Л., 1967.
- Зайцев: *Зайцев П.* Воспоминания. М., 2008.
- Ичин: *Ичин К.* «Весна после смерти» Тихона Чурилина: диалог с Эдгаром По и Андреем Белым // Ичин К. Авангардный взрыв. СПб., 2016.
- Коварский: *Коварский Н.* На знакомые темы // Литературный современник. 1933. № 1.

Кумпан: *Кумпан Е.* Мы все помним эту комнату // Кумпан Е. Ближний подступ к легенде. СПб., 2016.

Куприн: *Куприн А. Гамбринус* // Куприн А. Собр. соч.: В 6 т. М., 1958. Т. 4.

Лаппо-Данилевский: *Лаппо-Данилевский К.* Труды А. Н. Веселовского и бакинские лекции Вяч. Иванова по поэтике // Александр Веселовский: Актуальные аспекты наследия. Исследования и материалы. СПб., 2011.

Лидин: *Лидин В.* Перенесение праха Н. В. Гоголя / Публ. Л. Ястржембского // Российский архив: История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.: Альманах. М., 1994. [Т.] 1.

Мандельштам: *Мандельштам О.* Литературная Москва. Рождение фавулы // Мандельштам О. Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. М., 2010. Т. 2.

Между молотом и наковальней: *Между молотом и наковальней.* Союз советских писателей СССР. Документы и комментарии. М., 2011. Т. 1.

Пиотровский: *Пиотровский А.* Падение Елены Лэй // Красная новь. 1923. № 5 (15). Август–сентябрь.

Полонский: *Полонский Вяч.* «Моя борьба на литературном фронте». Дневник / Подгот. текста, публ. и коммент. С. Шумихина // Новый мир. 2008. № 5.

Программа: *Программа вечера в доме писателей в Ленинграде* // РГАЛИ. Ф. 1222. Оп. 3. Ед. хр. 21.

Пушкин: *Пушкин А.* Капитанская дочка // Пушкин А. Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1964. Т. VI.

Пяйваринта: *Пяйваринта П.* Матвей с голодной горки: (Попутчик). М., 1923.

Райс: «Хочется взять все замечательное, что в силах воспринять, и хранить его...»: Письма Э. М. Райса В. Ф. Маркову (1955–1978) // «Если чудо вообще возможно за границей...». Эпоха 1950-х гг. в переписке русских литераторов-эмигрантов / Сост., предисл. и примеч. О. Коростелева. М., 2008.

Российский институт: *Российский институт истории искусств в мемуарах.* СПб., 2003.

Сельвинский: *Сельвинский И.* Пушторг. М.; Л., 1929.

Семенов: *Глеб Семенов и Тамара Хмельницкая.* Говорить друг с другом, как с собой. Переписка 1960–1970-х годов. СПб., 2014.

Федин: *Федин К.* Фельетон о языке и критике // Звезда. 1929. № 9.

Форш: *Форш О.* О капризе и новаторстве // Литературный Ленинград. 1934. 8 апр.

Хмельницкая: *Хмельницкая Т.* О прозе Чурилина // ЦГАЛИ СПб. Ф. 48. Оп. 2. Ед. хр. 372.

Хмельницкая 1983: *Хмельницкая Т.* Емкость слова // Воспоминания о Ю. Тынянове. Портреты и встречи. М., 1983.

Ходасевич: *Ходасевич Вл.* Гюлистан. Альманах II. М., 1916 // Ходасевич В. Собр. соч.: В 8 т. М., 2010. Т. 2.

Цветаева: *Цветаева М.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 1.

Чурилин 1923: *Чурилин Т.* Издания «Красной нови» // Книгоноша. 1923. № 20.

Чурилин 1923а: *Чурилин Т.* Обзор еженедельников. «Огонек» // Книгоноша. 1923. № 28. 8 дек.

Чурилин 1923б: *Чурилин Т.* Что нового в журналах // Книгоноша. 1923. № 20. 13 окт.

Чурилин 1923с: *Чурилин Т.* Что нового в журналах // Книгоноша. 1923. № 29. 15 дек.

Чурилин 1923d: Т.<ихон> Ч.<урилин> К. Федин. — «Пустырь» — Изд. «Круг» 1923) // Книгоноша. 1923. № 11. 7 авг.

Чурилин 1924: *Чурилин Т.* Что нового в журналах (Художественная литература) // Книгоноша. 1924. № 13 (44). 29 марта.

Чурилин 1924а: *Чурилин Т.* Что нового в журналах // Книгоноша. 1924. № 21 (52). 31 мая.

Чурилин 1935: *Чурилин Т.* Ленинград («Покойным ледяным немайским...», 1935) // РНБ. Ф. 1294. Ед. хр. 9.

Чурилин 1935а: *Чурилин Т.* Ленинград («Этот тембр носовой утра...», 1935) // РНБ. Ф. 1294. Ед. хр. 9.

Чурилин 1935б: *Чурилин Т.* Старинная ночь (1935) // РНБ. Ф. 1294. Ед. хр. 9.

Чурилин 1935–1936: *Чурилин Т.* Инфантильность // РНБ. Ф. 1294. Ед. хр. 9.

Чурилин 1936: *Чурилин Т.* Отдых <1936> // РНБ. Ф. 1294. Ед. хр. 9.

Чурилин 1990: *Чурилин Т.* Письмо А. Е. Аренсу // Сумерки. 1990. № 10 + 1.

Чурилин 2004: *Чурилин Т.* Встречи на моей дороге / Вступит. ст., публ. и коммент. Н. Яковлевой // Лица. Биографический альманах. 2004. Вып. 10.

Чурилин 2012: *Чурилин Т.* Стихотворения и поэмы. М., 2012. Т. 2.

Чурилин 2014: *Чурилин Т.* Тяпкатань. Российская комедия (хроника одного города и его народа) / Подгот. текста, коммент. и примеч. О. Крамарь. М., 2014.

Эйхенбаум 1931: *Эйхенбаум Б.* К столетию рождения Н. Лескова // Лесков Н. Избр. соч. М.; Л., 1931.

Эйхенбаум 1931а: *Эйхенбаум Б.* О рассказах Лескова // Лесков Н. Левша. Сб. рассказов. М., 1931.

Эйхенбаум 1987: *Эйхенбаум Б.* О литературе. Работы разных лет / Сост.: О. Эйхенбаум, Е. Тоддес; вступит. ст.: М. Чудакова, Е. Тоддес; коммент.: Е. Тоддес, М. Чудакова, А. Чудаков. М., 1987.

Эйхенбаум 1987б: *Эйхенбаум Б.* «Москва» Андрея Белого // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет / Сост.: О. Эйхенбаум, Е. Тоддес; вступит. ст.: М. Чудакова, Е. Тоддес; коммент.: Е. Тоддес, М. Чудакова, А. Чудаков. М., 1987.

Эйхенбаум 1987а: *Эйхенбаум Б.* Лесков и современная проза // Эйхенбаум Б. О литературе. Работы разных лет / Сост.: О. Эйхенбаум, Е. Тоддес; вступит. ст.: М. Чудакова, Е. Тоддес; коммент.: Е. Тоддес, М. Чудакова, А. Чудаков. М., 1987.

Яковлева 2014: *Яковлева Н.* Об одном стихотворении Т. Чурилина // Тихие песни. Историко-литературный сборник к 80-летию А. М. Турчинского. М., 2014.

Яковлева 2017: *Яковлева Н.* «Лил билионы распевов распесен» («Песни» Тихона Чурилина в контексте 1930-х годов) // Русская литература. 2017. № 1.

Яковлева 2018: *Яковлева Н.* Тихон Чурилин и композиторы // Транснациональное в русской культуре. М., 2018.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ИДИОМАТИКИ В СТИХАХ О. МАНДЕЛЬШТАМА: СИНОНИМИЯ

ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ, ВЕРОНИКА ФАЙНБЕРГ

Сложность поэтической семантики Мандельштама неизбежно создает проблему ее осмысления и описания. Один путь решения был выбран К. Ф. Тарановским, и его подход на долгое время сформировал парадигму осмысления языка поэта. Поскольку, согласно исследователю, значение почти всех слов в стихах Мандельштама индивидуально и лишь отчасти совпадает со словарным значением, семантику каждого слова необходимо восстанавливать по контексту поэтических словоупотреблений (см.: [Тарановский; Золян, Лотман]). Язык Мандельштама, таким образом, предстает совершенно отдельным языком, нуждающимся в специальном анализе. Этот подход оказался очень продуктивным и прояснил многие смыслы мандельштамовских стихов. Однако тотальная установка на контекст привела к тому, что связь идиолекта Мандельштама с русским языком в широком смысле слова (от разговорного узуса до нормативного литературного языка) практически не рассматривалась.

Иная попытка описания семантики Мандельштама была предпринята Б. А. Успенским [Успенский Б.]. Анализируя анатомию мандельштамовской метафоры, Б. А. Успенский в большей степени исходил не из контекста поэтического словоупотребления, а из норм литературного языка. Эта установка позволила исследователю обнаружить важнейший принцип метафоры Мандельштама — принцип лексической замены, основанной на фонетической близости слов и на метрическом равенстве заменяемого и проявленного в тексте слова. Новое, проявленное в тексте слово предстает словом метафоричным, а вытесненное слово, как правило, взято из обычной, условно, — нормативной речи. Иными словами, мандельштамовская метафора, прежде всего, мотивирована языком.

Напомним лишь один пример исследователя: «Омут ока удивленный, / Кинь его вдогонку мне!» («Твой зрачок в небесной корке ...», 1937; [Мандельштам: 228]¹). «Слово *омут*, — замечает Успенский, — при описании радужной оболочки глаза, по всей вероятности, заменяет слово *обод*: взгляд кидается как обод — подобно обручу в детской игре, — и этот образ находит поддержку в выражении *бросить взгляд*» [Успенский Б.: 315].

С точки зрения Успенского, в этом и некоторых других примерах обыгрывание устойчивых (несвободных) словосочетаний только подкрепляет основной принцип создания метафоры — замены слова на основе метрического и фонетического сходства. С нашей точки зрения, все ровным счетом наоборот: в языке Мандельштама первичным оказывается именно переосмысление несвободных словосочетаний, а изоритмические и фонетически близкие замены — частный (но не основной) принцип реализации базовой установки поэта на работу с языком.

Так, обыгрывание выражения *бросить взгляд* в приведенных выше строках строится не на изоритмической и фонетической, а на синонимической замене. В коллокации *бросить взгляд* глагол понимается буквально (и раз взгляд можно *бросить*, его можно и *кинуть* — синонимия), а *взгляд* заменяется метонимически близким словом *око*. Более того, в словосочетании *омут ока* семантическая связь *омута* и *ока* подкрепляется выражениями из фонда несвободных словосочетаний русского языка: см., например, коллокацию *(у)тонуть в глазах*, в котором *глаза* сопоставляются с водным пространством; можно вспомнить также выражение *мутный взгляд* (разумеется, его семантика не проявляется в тексте — речь идет только о лексической спаянности слов). Поэтому в строке Мандельштама «Омут ока удивленный» исходные несвободные словосочетания (*обод ока*, *утонуть в глазах*, *мутный взгляд*, *удивленный взгляд*) как бы конкурируют друг с другом за право быть первичной, мотивирующей языковой конструкцией.

Приведенный пример в языковом плане устроен достаточно сложно, поскольку в нем друг на друга накладываются, трансформируясь, разные языковые конструкции.

В статье рассматриваются формально более простые случаи, когда строка или строки Мандельштама оказываются синонимическим переосмыслением одного несвободного словосочетания (идиомы или коллокации). Хотя

¹ Далее стихи Мандельштама приводятся по этому изданию без ссылки на страницу, но с указанием первой строки стихотворения.

синонимические замены — лишь один из способов обыгрывания идиоматики в языке поэта, его описание представляется важным, поскольку обнажает принципы работы Мандельштама с языком как таковым.

В рамках настоящей статьи мы не ставим своей целью привести все примеры переосмысления фразеологии, — наша задача заключается в том, чтобы продемонстрировать важность самого принципа работы поэта с «готовыми» элементами языка.

Случаи обыгрывания идиоматики в стихах Мандельштама разделяются на два неравномерных класса. Первый, основной, класс образуют примеры, в которых лексический состав идиомы или коллокации не трансформируется полностью: одно из слов, входящих во фразеологическую единицу, сохраняется, а для другого подбирается синоним. Второй малочисленный класс образуют случаи, когда всем лексическим элементам фразеологической единицы находятся синонимические эквиваленты. Конечно, между этими классами обнаруживаются и промежуточные примеры, в которых формально все элементы идиомы/коллокации трансформируются, однако читатель легко узнает исходную языковую конструкцию. К ним мы обратимся ниже.

Начнем со случаев «простой» синонимии и приведем примеры в хронологическом порядке. Сразу отметим, что некоторые исследователи в комментариях или в конкретных разборах того или иного текста обращали внимание на подобные перифрастические конструкции, — их наблюдения интегрированы в наш список, который строится в хронологическом порядке.

«Как в ожидании вина / Пустые зыблются кристаллы» («В просторах сумеречной залы...», 1909). *Пустые кристаллы*, очевидно, заменяют коллокацию *пустые бокалы*. Замена *бокалов* на *кристаллы*, в свою очередь, может быть мотивирована частотным для бокалов эпитетом — *хрустальные*.

«Довольно огненных страниц / Уж перевернуто веками!» («Под грозowymi облаками...», 1910). *Страницы, перевернутые веками*, возникают под влиянием идиомы *страницы истории* (и являются риторической модификацией выражения).

«Как кристаллическую ноту, / Что от рождения чиста» (“*Silentium*”, 1910). *Кристаллическая нота* незаметно здесь заменяет выражение *кристально-чистая* (неслучайно в следующей строке появляется слово *чиста*).

«Расширенный пустеет взор» («Слух чуткий парус напрягает...», 1910). *Расширенный взор* заменяет здесь выражение *расширенные зрачки* (с синонимией *взора* и *зрачков*).

«Темное дерево слова» («Листьев сочувственный шорох...», 1910). Несколько неожиданно для раннего Мандельштама (ср. соседние примеры) в этой строке можно увидеть витиеватую семантическую игру: *дерево слова* можно трактовать, как словосочетание, возникшее на основе термина *дерево языков*² (*дерево* понимается буквально, а раз оно может быть языковым, то может быть и словесным).

«Что слабых звезд я ощущаю млечность» («Нет, не луна...», 1912). Словосочетание *млечность звезд* здесь переосмысляет *Млечный путь* [Гаспаров М. 2001: 614].

«Души готической рассудочная пропасть» (“Notre Dame”, 1912). Словосочетании *пропасть души* вырастает из распространенных и стертых выражений, в которых душа обладает характеристикой глубины — *глубина души, глубокая душа, бездна души* и т. п.

«И если подлинно поется / И полной грудью наконец» («Отравлен хлеб и воздух выпит...», 1913). Выражение *петь полной грудью* здесь основано на синонимии с идиоматическим выражением *дышать полной грудью* (*пение* и *дыхание* могут быть семантически сближены благодаря воздуху, горлу и т. п.).

Два примера из стихотворения «Старик» (1913). «А глаз, подбитый в недрах ночи» — здесь *недра ночи* заменяют буквально понятую коллокацию *глубокая ночь*. Интереснее в конце стихотворения: «А дома — руганью крылатой». *Крылатая ругань* возникает как риторическая замена буквально понятого выражения *крылатые слова* (*крылатое выражение*).

«В Египет водяным путем» («От вторника и до субботы...», 1915). Словосочетание *водяной путь* предстает синонимической заменой выражения *водный путь*.

«Уносит времени прозрачная стремнина» («С веселым ржанием пасутся табуны...», 1915). Как заметил О. Ронен, эта строка — парафраз литературной идиомы *река времен* [Ронен: 113].

«И достигает скорбного закала / Негодваньем раскаленный слог...» («Я не увижу знаменитой “Федры”...», 1915). В этом примере видоизменена коллокация *достигать накала*.

«Что в горячке соловьиной / Сердце теплое еще» («Что поют часы кузнечик...», 1917). *Соловьиная горячка* здесь синонимична *любовной горячке* [Гаспаров М. 2001: 630].

² Метафора эволюционного дерева применительно к языкам была введена в науку в середине XIX века Августом Шлейхером.

«Где не едят надломленного хлеба» («На каменных отрогах Пие-рии...», 1919). *Надломленный хлеб*, очевидно, заменяет здесь *преломленный хлеб*, ср. выражение *преломить хлеб*. Интересно, что эта замена — незаметна, по-видимому, из-за синонимической близости слов.

«В тебе все прихоть, все минута» («Мне жалко, что теперь зима...», 1920). В строке коллокация *минутная прихоть* разбивается на два отдельных слова, представленных как синонимы.

«И угли ревности глотает» («Я в хоровод теней...», 1920). *Угли ревности* здесь, по-видимому, восходят к выражению *жгучая ревность*.

«Кому жестоких звезд соленые приказы / В избушку дымную перенести дано» («Кому зима — арак и пунш голубоглазый...», 1922). Словосочетание *перенести приказы* является переосмыслением коллокации *отдать приказ* (раз *приказ* можно *отдать*, его можно и *перенести*, глаголы здесь становятся окказиональными синонимами).

«С розовой пеной усталости у мягких губ» (1922). Лексический ряд этой строки является модификацией идиомы *с пеной у рта* (с синонимической заменой *рот* — *губы*); идиоматический смысл в этой строке не проявляется, но переносится в следующую: «*Яростно* волны зеленые роет бык».

«Есть в лазури слепой уголок» («Ветер нам утешенье принес...», 1922). Словосочетание *слепой уголок* восходит к идиоме *слепое пятно*.

«Чтобы розовой крови связь» («Я не знаю, с каких пор...», 1922). В этой строке трансформируется выражение *кровная связь* (с заменой прилагательного *кровный* на существительное *кровь*). Само изменение оказывается возможным потому, что исходное выражение понимается буквально. В том же стихотворении, в строке — «Уворованная нашлась», — по мысли М. Л. Гаспарова, говорится о *потерянной связи* [Гаспаров М. 2001: 640]. По-видимому, *уворованный* и *потерянный* предстают здесь окказиональными синонимами.

«По звучным мостовым прабабки городов» («Язык бульжника мне голубя понятней...», 1923). *Прабабка городов* — риторическая вариация выражения *мать городов*.

В первой строке того же стихотворения: «Язык бульжника мне голубя понятней...», — по наблюдению О. Ронена, словосочетание *голубя понятней* восходит к библейскому выражению *просты как голуби* [Ronen: 77].

Несколько примеров из стихотворения «А небо будущим беременно...» (1923). Строка «Как шапка холода альпийского» риторически развивает коллокацию *шапка снега*. «Из года в год — в жару и лето» — с совсем небольшим смещением выражения *в жару и в холод*. «Давайте бросим

бури яблоко» — метафора *бури яблоко* возникает на основе выражения *яблоко раздора* [Семенко: 131; Гаспаров М. 2001: 643].

«Вдруг простегивает путь, / Исчезая где-нибудь» («Жизнь упала, как зарница...», 1925). Глагол в выражении *простегивает путь* заменяет здесь глагол из коллокации *прокладывает путь*.

«Я только запомнил каштановых прядей осечки» («Я буду метаться по табору улицы темной...», 1925). По наблюдению И. М. Семенко, выражение *прядей осечки* возникает по аналогии с выражением *волосы секутся* [Семенко: 11].

«Орущих камней государство» («Армения, VI», 1930) — словосочетание *оружие камни* — риторические и смысловое усиление выражения *камни возопиют*.

«Дикая кошка — армянская речь / Мучит меня и царапает ухо» (1930). Метафорическая развертка и, в частности, словосочетание *царапать ухо* оттачивается от идиомы *нечто режет слух*.

В том же стихотворении: «Бывший гвардеец, замыв оплеуху». Здесь, по видимому, переосмысливается идиома *смыть оскорбление* [Успенский Ф.: 117].

«И по-звериному воет людье» (1930). Лексический и смысловой ряд этой строки оттачивается от идиомы *волком выть* (с изменением словесного состава, но с сохранением идиоматического значения)³.

«Чтоб сияли всю ночь голубые песцы / Мне в своей первобытной красе» («За гремучую доблесть грядущих веков...», 1931). *Первобытная краса* основывается на выражении *первозданная краса (красота)*⁴.

«А там вороньей шубою / На вешалке висеть» («Жил Александр Герцович...», 1931) — здесь, по мнению ряда исследователей, переосмысливается выражение *висеть на виселице* [Сошкин: 102; Видгоф: 82].

«Золотыми пальцами краснодеревца» («Канцона», 1931). Строка, очевидно, развивает идиому *золотые руки*.

³ Возможно, эта строка также учитывает поговорку *с волками жить — по-волчьи выть*.

⁴ Редкое выражение *первозданная красота* характерно для прозаических текстов (см., например: «Эта истинная сущность действительности есть красота: — первозданная красота мира и человека, созданных Творцом» (Яков Петрович Полонский. Его жизнь и сочинения / Составил В. Покровский. М., 1906. С. 216). В поэзии же встречается *первозданная краса*. См., например: «О первозданная краса» (М. Кузмин, «Италия», 1920), «...горящий звездной славой / И первозданною красой» (В. Ходасевич, «Звезды», 1925).

В поддержку нашей догадки о замене слова любопытно отметить, что Н. К. Чуковский в своем очерке «О Мандельштаме» неправильно цитирует соответствующую строку: «Мне в своей *первозданной красе*» (Чуковский Н. К. О том, что видел. М., 2005. С. 189).

«Здесь провал сильнее наших сил» («Ламарк», 1932). Строка, очевидно, модифицирует выражение *выше моих / наших сил*. Интересно обратить внимание, что в строке два раза повторяется сема 'силы' (*сильнее, сил*), однако, по-видимому, за счет идиоматического смысла читателем этот повтор не ощущается как излишний.

В том же стихотворении: «Красное дыханье, гибкий смех». По наблюдению Е. Сошкина, *гибкий смех* основывается на коллокации *гибкая улыбка* [Сошкин: 163].

«Все тот же кисленький кусающийся дым» («Холодная весна...», 1933). *Дым* назван *кусающимся*, потому что такая его характеристика возникает по смежности из буквально понятой идиомы *дым ест глаза* (раз *дым* способен *есть*, он способен и *кушаться*).

«Тараканьи смеются усища» («Мы живем, под собою не чуя страны...», 1933). Как заметил Е. А. Тоддес, «связь *усища-смеются* близка к фразеологической (ср. *улыбнулся в усы, пряча улыбку в усы*)» [Тоддес 1994: 216]. Это случай мы интерпретируем как синонимическое развитие устойчивых выражений: сема 'улыбки' модифицируется в 'смех', а агентами 'смеха' метонимически становятся сами усы (*усища*), а не подразумеваемые *губы* в приведенных языковых выражениях.

«Дол, полный клятв и шепотов каленых» («Речка, распухшая от слез соленых...» («Из Петрарки, I»), 1934). *Каленый шепот* возникает как усиление коллокации *жаркий шепот*.

«Хоть ключ один — вода разноречива» («Когда уснет земля...» («Из Петрарки, III»), 1933). Разноречивость воды основана, по всей вероятности, на выражениях, в которых течение воды сопоставляется с (невнятной) речью, см. *лепет ручья, ручей лепечет* и т. п. Забегая вперед, приведем пример из стихотворения 1936 года, основанный на похожем лексическом переосмыслении приведенных выражений: «Речек, баюющих без сна» («Как подарок запоздалый»).

«Где плавкий ястребок на самом дне очей?» («10 января 1934»). *Дно очей*, по всей вероятности, возникает под влиянием термина *глазное дно*.

«Молчит, как устрица» («Откуда привезли? Кого?...», 1934). В этом высказывании модифицируется выражение *молчать как рыба*.

«Ходят рыбы, рдея плавниками» («Мастерица виноватых взоров...», 1934). Выражение *ходят рыбы* основывается на коллокациях, в которых существительное *рыба* соотносится с глаголом, означающим пешее перемещение в пространстве; см. выражения *рыба ходит косяком, рыба идет* и т. п.

«На Красной площади всего круглей земля» («Да, я лежу в земле губами шевеля...», 1935). К. Ф. Тарановский обратил внимание, что этот образ является парафразой выражения *пуп земли* [Тарановский: 194]. Обсуждая другую строку стихотворения — «И скат ее твердеет добровольный» — исследователь возвел ее лексический ряд к коллокации *твердая почва* [Там же]. Представляется, что в обоих случаях мы имеем дело с синонимическим развитием выражений.

«Кидаясь на луну в невольничьей тоске» («Бежит волна — волной волне хребет ломая...», 1935). По наблюдению Ю. И. Левина, *кидаясь на луну* соотносится с выражением *выть / лаять на луну* [Левин 1998: 46], очевидно, представляя синонимической заменой фразы.

«В землю я заемный прах верну» («Не мучнистой бабочкою белой...», 1935). Строка отталкивается от идиомы *предать прах земле*.

«Играй же на разрыв аорты» («За Паганини длиннопалым...», 1935). *На разрыв аорты*, по всей видимости, возникает на основе выражения *разрыв сердца* (несмотря на лексическую замену, идиоматический экспрессивный смысл в строке, очевидно, сохраняется).

«С говорящими камнями / Он на счастье ждет гостей» («Оттого все неудачи...», 1936). Как и в случае со строкой «Орущих камней государство» («Армения»), здесь *говорящие камни* возникают под влиянием идиомы *камни возопиют*.

«Ученый плащик перчит злоба» («Когда щегол в воздушной сдобе...», 1936). *Ученый плащик* — это синонимическая вариация выражения *ученая мантия*. Слово сочетание *перчит злоба* является модификацией выражения *черная злоба* (сема 'черный' ассоциативно включена в значение слова *перец*, поэтому *перчить* и *черный* предстают окказиональными синонимичными словами). Ср. далее: «А чепчик черным красовит».

«Как вестник, без указа, / Распахнут кругозор» («Я около Кольцова...», 1937). *Распахнутый кругозор* возникает под влиянием выражения *распахнуть глаза*. Ср. в другом стихотворении 1937 г.: «И отдышавшийся распахнут кругозор» («О, этот медленный, одышливый простор!»).

«Защищают оговорки / Слабых, чующих ресниц» («Твой зрачок в небесной корке...», 1937). *Оговорки ресниц* возникают под влиянием выражений, в которых взгляд соплагается с речью, ср., например, *шепот ресниц*.

«И резкость моего горящего ребра» («Как светотени мученик Рембрандт...», 1937). *Горящее ребро*, по наблюдению С. В. Поляковой, возник-

кает на основе *сидящего ребра* [Полякова: 87]. С нашей точки зрения, в данном случае объяснение проще: *горящее ребро* появляется как детализация коллокации *рана горит*.

«Были очи острее точимой косы» (1937) — здесь обыгрывается буквально понятая идиома *острый взгляд*.

«Я только в жизнь впиваюсь...» («Вооруженный зреньем узких ос...», 1937). Семантика строки строится на отталкивании от идиомы *упиваться жизнью*.

«И несладким кормит хлебом / Неотвязных лебедей» («Слышу, слышу ранний лед...», 1937). Как уже было замечено, *несладкий хлеб* — это модификация литературного крылатого выражения *горький хлеб изгнанья* [Сошкин: 218, с у.к. лит.-ры]. Этот пример интересен тем, что подключение крылатых дантовских слов актуализируют в этой строке тему изгнания (не вполне очевидную на первый взгляд), характерно при этом, что дантовская тема раньше уже была задана в стихотворении: «Круг Флоренции своей / Алигьери пел мощней».

«Обороняет сон мою донскую сонь» (1937). В этой строке переосмыляется выражение *охранять чей-либо сон* (с синонимией глаголов *охранять* и *оборонять*). В том же стихотворении: «Рабу не быть рабом, рабе не быть рабой». Как заметил Ф. Б. Успенский, строка является парафразой лозунга *Мы — не рабы, рабы не мы* [Успенский Ф.: 77].

«Наклони свою шею, безбожница» («Я молю, как жалости и милости...», 1937). Здесь, очевидно, переосмыляется близкие идиомы *склонить шею*, *склонить голову*.

«Зорко смотрит в явь» («Пароходик с петухами...», 1937). Эта строка основывается на переосмыслении идиомы *смотреть в корень*.

Приведем также несколько примеров — для иллюстрации принципа синонимических замен, но не ставя своей целью исчерпать все случаи — из «Стихов о неизвестном солдате» (1937).

«Помнит дождь, неприветливый сеятель». Связь *дождя* и *сеятеля* основана на коллокации *дождь сеет(ся)* или на аналогичных по смыслу, но грамматически по-другому оформленных выражениях — *небо/тучи сеют дождь*⁵. Отталкиваясь от фразеологического плана, Мандельштам создает образ дождя-сеятеля, продолжая таким образом антропоморфное описание природных сил в стихотворении.

⁵ Ср. «Мелкий дождь сеет с утра...», И. С. Тургенев; «Серое небо низко повисло, и беспорывно сеет на нас мелкий дождь», В. Гаршин.

«Как сутулого учит могила». Как уже было замечено, эта строка — парафраз поговорки *горбатого могила исправит* [Гаспаров Б.: 229]; по-видимому, здесь возникает окказиональная синонимия — *учить / исправлять* (помимо легко опознаваемой синонимии *сутулый / горбатый*).

«Шевелящимися виноградинами». Как уже отмечалось, эта строка, по всей вероятности, переосмысляет выражение *гроздь гнева* [Ronen: 150; Гаспаров М. 1996: 70]. Семантически это подкрепляется и семой 'угрозы', и далее — глаголом *висеть* («И висят городами украденными») и лексемой *ягода* («Ядовитого холода ягодами»).

«Золотыми обмолвками, ябедами». *Золотые обмолвки*, по всей вероятности, можно понимать как синонимическое развитие выражения *золотые слова* (с заменой по общему семантическому признаку речи — *слова* → *обмолвки*).

«И приниженный гений могил». *Гений могил* уже интерпретировался как фогген [Ronen: 112]. Для нас, однако, важно наблюдение М. Л. Гаспарова: «*гением могил* (как *genius loci*), вероятнее всего, назван газ фогген» [Гаспаров М.: 34]. В самом деле, словосочетание *гений могил* построено по модели выражение *гений места* (в данном случае само место уточняется).

«Мыслью пенится, сам себе снится». Череп способен *пениться мыслью*, потому что эта метафора основана на выражениях, сопоставляющих мысль и интенсивный процесс нагрева жидкости, ср. *мысли кипят, мысль бурлит* и т. п.

Количество примеров, разумеется, может быть умножено. Трансформация устойчивых языковых конструкций и синонимическая замена одного из элементов идиомы/коллокации были для Мандельштама конструктивным принципом. Отталкиваясь от «готовых» языковых элементов, поэт создавал семантически сложные и оригинальные поэтические образы.

В стихах Мандельштама выделяются промежуточные случаи между условно «простой» и «сложной» синонимией. В этих примерах формально заменяются все элементы идиомы или коллокации, однако семантическая связь слов в тексте с фразеологической единицей настолько сильна, что достаточно легко опознается. Приведем несколько примеров.

«*На перекрестке удивленных глаз*» («Мой тихий сон, мой сон ежеминутный...», 1908) — по всей видимости, словосочетание *на перекрестке глаз* основано на коллокации *скреститься взорами / взглядами* (с простой синонимической заменой *взоры / глаза* и трансформацией глагола *скреститься* в однокоренное существительное *перекресток*). Из-за такой модификации к семантике этого выражения добавляется пространственная визуализация *перекрестка*.

«И каждый стык луной обрызган» («Грифельная ода», 1923). Словосочетание *луной обрызган* можно понимать как яркую метафору, построение которой основано на каких-то визуальных впечатлениях и т. п. Вместе с тем оба элемента словосочетания соотносятся с коллокацией *льется свет*. Так, *луна* является источником *света*. *Свет* в метафорическом пространстве русского языка предстает жидкостью, Мандельштам, исходя из этих представлений, приписывает источнику света возможность им *брызгаться*.

«И расхаживает ливень» («Стихи о русской поэзии, II», 1932). Как уже отмечалось, эта фраза является синонимическим развитием коллокации *идет дождь* [Ронен: 109; Успенский Б.: 313].

«Упал опальный стих, не знающий отца» («Как землю где-нибудь небесный камень будит ...», 1937). Словосочетание *не знающий отца* предстает синонимической вариацией идиомы *не помнящий родства*, причем более генерализованное понятие *родство* заменяется частным случаем родственной связи — *отцовством*, а *знать* и *помнить* в их производной форме предстают синонимами.

Возможно, некоторые из приведенных примеров можно было бы отнести и к чистым случаям «сложной» синонимии, как и наоборот, некоторые примеры, рассмотренные ниже, читателям могут показаться простыми, — здесь, по-видимому, все зависит от того, что нам ближе — формальное языковое описание или же идея понятности/непонятности фрагмента текста для читателя.

Рассмотрим сложные случаи синонимии. На некоторые из них исследователи уже обращали внимание.

«Учеников воды проточной» («Грифельная ода», 1923). По наблюдению О. Ронена, эта строка — параномастическая перифраза поговорки *вода камень точит* [Ронен: 112]. Здесь мы сталкиваемся со сложным случаем синонимического варьирования. Так, выражение *вода камень точит*, восходящее к строке Овидия *Gutta cavat lapidem non vi sed saepe cadendo* [*Капля долбит камень не силой, но частым паденьем*], часто употребляется в смысловом контексте учения и научения чему-либо. Этот семантический план в строке «Грифельной оды» проявляется в лексеме *ученики*. Соотношение *проточной* и *точит* строится в большей степени на созвучии слов, оказываясь как бы фонетическими и вследствие фонетики — семантическими синонимами.

«Кто веку поднимал болезненные веки» («1 января 1924»). По глубокому замечанию О. Ронена, эта строка обыгрывает идиому *открыть кому-либо глаза* ('указать правду') [Ронен: 241]. Обыгрывание строится на слож-

ной синонимии: идиома понимается буквально (в соответствии с ее внутренней формой), поэтому *поднимать* оказывается окказиональным синонимом *открывать*, а *глаза* меняются на *веки*.

«Нюрнбергская есть пружина, / Выпрямляющая мертвецов» («Рояль», 1931). Как уже замечалось (см.: [Гаспаров М. 2001: 650; Napolitano: 135]), здесь обыгрывается выражение *горбатого исправит могила*, причем, видимо, речь идет о полном виде этой фразы, т. е. еще и о дополнении: *а упрямого дубина*. Словосочетание *выпрямляющая мертвецов* синонимически связано с идиоматическим смыслом выражения, а *пружина* может изоритмически и фонетически заменять слово *дубина* (см. также ниже пример из стихотворения «Голубые глаза и горячая лобная кость...», 1934).

«И, плачущи, твержу: вся прелесть мира / Ресничного недолговечней взмаха» («Из Петrarки, II», 1934). Как заметила И. М. Семенко, здесь «эффектно использован образ мгновенья ока» [Семенко: 67]. В самом деле, *ресничный взмах* детализирует более общее понятие *око* и переводит его в темпоральное измерение, а прилагательное *недолговечный* ассоциируется с существительным *мгновенье*. Эта синонимическая замена подготавливается темой зрения в предыдущей терцине сонета: «Эфир очей, глядевших вглубь эфира».

К этому небольшому списку неочевидного обыгрывания фразеологии можно добавить еще несколько интересных примеров.

«Пшеницей сытого эфира» («Опять войны разноголосица...», 1923–1929). Образ *пшеницы эфира* можно понимать как окказиональный синоним *манны небесной* (представляется, что чаемые времена связаны не только с идеей мира («Где нет ни волка, ни тапира»), но и с божественным изобилием — *пшеницей эфира*). В таком случае не возникает никакой необходимости в сложном оккультном подтексте (философия Гурджиева), который в свое время был предложен О. Роненом и с присутствием которого был согласен К. Тарановский [Тарановский: 18].

«И свежа, как вымытая басня, / До оскомины зеленая долина» («Канцона», 1931). Словосочетание *вымытая басня* относится к загадочным и непонятым у Манделштама. В самом деле, не очень ясно, что оно значит. Контекст строфы наводит на мысль, что речь может идти о лице: «Край небритых гор еще неясен, / Мелколесья колетса щетина». В таком контексте прилагательное *вымытый* продолжает семантический ряд сопоставления лица и природного ландшафта. При таком прочтении, однако, существительная *басня* по-прежнему не получает интерпретации, более того, если

речь идет о сопоставлении лица и ландшафта, закономернее бы смотрелось прилагательное **умытая*.

Хотя в целом метафорическая развертка строфы обыгрывает идиому *лицо природы*, нам представляется, что объяснение *вымытой басни* строится на другом принципе. С нашей точки зрения, *вымытая басня* — это сложная синонимическая замена идиомы *чистый вымысел*. Прежде всего, *басня* (если мы не говорим о литературном жанре) в фразеологическом фонде русского языка связывается с семантическим полем вымысла. Так, идиома *рассказывать басни* означает ‘выдумывать, говорить неправду’. В словосочетании *вымытая басня* слово *басня* несет идиоматический смысл, а не указание на жанровую особенность гипотетического текста, и синонимично слову *вымысел*. Сама идиома *чистый вымысел* при этом понимается буквально — *чистым* вымысел предстает потому, что он был вымыт. Соответственно, прилагательное *вымытая* оказывается синонимом прилагательного *чистый*.

«За все, чем я обязан ей бессрочно» («К немецкой речи», 1932). Словосочетание *бессрочно обязан* вырастает из коллокаций *вечно благодарен*, *вечно признателен*. При поэтической трансформации наречие *бессрочно* оказывается синонимом наречия *вечно*, а идея «обязанности» вытекает из переосмысления идеи «признательности» и «благодарности».

«Так лежи, молодежь и лежи, бесконечно прямясь» («Голубые глаза и горячая лобная кость...», 1934). Словосочетание *бесконечно прямясь* предстает синонимической вариацией идиомы *горбатого могила исправит*. Сема ‘смерти’ проявляется здесь в глаголе *лежать* (напомним, что стихи написаны на смерть А. Белого). *Прямясь* же оказывается здесь тем, что должно быть результатом действия могилы — исправлением *горбатости*. Хотя строка семантически осложнена (так, смерть оказывается тем, что *молодит*, а могила исправляет горбатого не одномоментно, а *бесконечно*), в ее основе лежит переосмысленная идиома.

«Не звучит утопленница-речь» («Мастерица виноватых взоров...», 1934). Это строка, по-видимому, основывается на идиоме (*молчать*) *как воды в рот набрать*, которая понимается как буквально, так и усиленно (*вода во рту* переосмысливается как утопление). Этот семантический план развивается в стихотворении дальше, ср.: «Твои речи темные глотая».

«Да, я лежу в земле, губами шевели» (1935). Эта строка кажется интуитивно понятной, однако ее смысл парадоксален. В самом деле, первая часть высказывания сообщает, что герой *лежит в земле*, и это сложно интерпретировать иначе, чем решить, что он умер. Такое прочтение поддерживается тем, что выражения *лежать в земле*, *ложиться в землю* означают ‘умереть’.

Однако вторая часть высказывания, наоборот, сообщает о том, что герой жив — он лежит в земле, *шевели губами*. Эту парадоксальность можно понимать как реплику в диалоге с воображаемым собеседником (к диалогическому пониманию подталкивает разговорное *да* в начале строки), в которой признается метафорическая смерть говорящего субъекта, который хоть и умер, но продолжает писать стихи. Вместе с тем, при таком акцентировании темы смерти, — списывать все только на идею метафорического понимания представляется не вполне согласным с текстом.

Думается, что строку в целом можно интерпретировать как сложную синонимическую вариацию выражения *быть похороненным заживо*. Ее смысл, очевидно, реализован в обсуждаемой строке. Более того, идиома употребляется как в буквальном контексте в качестве своего рода медицинского термина (так, известна фобия многих людей XIX века быть похороненными заживо), так и в переносном (так может сказать о себе человек, попавший в обстоятельства, в которых он не может реализоваться⁶). Привлечение выражения, таким образом, позволяет объяснить и реальную, и метафорическую трактовку строки. Вообще, по всей видимости, именно актуализация этой идиомы (даже если она происходит в фоновом режиме) и делает обсуждаемую строку интуитивно понятной.

«Офицеры последней выточки — / На равнины зияющий пах» («От сырой простыни говорящая...», 1935). Е. А. Тоддес полагал, что слово *пах* здесь — отглагольное существительное от глагола *пахать* [Тоддес 2005: 443]. Мы не можем согласиться с такой интерпретацией (не только потому, что это переусложнение текста, но и потому, что, кажется, *пах* как отглагольное существительное не встречается в языке). С нашей точки зрения, *пах равнины* объясняется через идиоматику. Отчетливо эротический смысл строки и обсуждаемого словосочетания возникает под влиянием выражения *лоно природы*, является его синонимической вариацией. При этом родовое понятие *природы* заменяется конкретной *равниной*, а литературное слово *лоно* более простым семантически близким словом *пах*.

«Тысячехолмие распаханной молвы» («Чернозем», 1935). В этой строке *земля* семантически связана с *молвой* (по-видимому, *молва* предстает заменой слова *земля*). Эта связь кажется не очень мотивированной и не до конца понятной. Однако обращение к фразеологическому фонду, как кажется, позволяет ее несколько прояснить. Так, словосочетание *распаханная молва* можно понимать как сложное синонимическое развитие идиомы *слухами*

⁶ См., например, в книге К. Чуковского «Рассказы о Некрасове»: «Чернышевский был заживо похоронен в Сибири» (Чуковский К. Рассказы о Некрасове. Л., 1930. С. 5).

земля полнится. Идиома, по-видимому, понимается буквально — ‘слухи находятся внутри земли’ (при усилении — ‘слухи тождественны земле’). Поскольку *слухи*, а также их синонимический эквивалент — *молва* находятся внутри земли и как бы тождественны ей, то их, соответственно, можно *распахать*⁷.

«Заблудился я в небе — что делать?» (1937). Обсуждая эту строку, Ю. И. Левин заметил, что в ней описана «ситуация затерянности в небе (совмещающая в себе и высшую степень потерянности, отсутствия почвы под ногами — и причастность небу)» [Левин 1979: 196]. В этой ремарке нас интересует тот факт, что, объясняя смысл текста, исследователь обратился к фразеологическому фонду. Может быть, это — случайная ассоциация. Возможно, однако, что смысл строки, действительно, отталкивается от выражения *потерять почву под ногами*. В таком случае идиома понимается как бы в развитии: потеря почвы под ногами связывается с перемещением в воздушное пространство (идиоматический смысл при этом сохраняется).

Впрочем, нельзя исключать, что эта строка строится и на развитии другой идиомы — *повиснуть в воздухе*. В таком случае *небо* и *воздух* оказываются окказиональными синонимами, а идиоматический смысл выражения ‘оказываться в неопределенном, неясном положении’ отыгрывается в глаголе *заблудился* (заменяющим глагол *повиснуть*).

«И любопытные ковры людского говора» («Обороняет сон мою донскую сонь ...», 1937). В этой строке можно увидеть передачу зрительного впечатления: первая строфа стихотворения описывает военный парад (*черепашьих маневры*), и *ковры людского говора*, возможно, оказываются марширующими колоннами солдат, поющими песню (?). При таком прочтении *ковры* с их прямоугольной формой ассоциируются с геометрической формой марширующих солдат, а *говор* — с песней. Такое прочтение, впрочем, толком не объясняет ни *говор* (говор плохо ассоциируется с песней), ни прилагательное *любопытный*. Может быть, речь и вовсе идет о зрителях парада, и тогда здесь проявляется перенос эпитета (не *любопытные ковры*, а *любопытный говор* или даже *любопытные <люди>*), но в таком случае совершенно не ясно, причем здесь слово *ковер*.

⁷ Впрочем, связь *земли* (в частности, как метонимического обозначения людей, на ней проживающих) и каких-либо форм речевого действия может восходить к Библии. См., например: «Если вопияла на меня земля моя и жаловались на меня борозды ее» (Иов 31: 38); «Да восхвалят Его небеса и земля» (Пс. 68: 35); «Восплачет о сем земля» (Иер. 4: 28).

С нашей точки зрения, понимание этой строки основано не столько на визуальных впечатлениях, сколько на семантических переходах. Мы исходим из того, строка в целом — это характеристика некоей речи. Представляется, что *ковры говора* — это сложная синонимическая замена выражения *плести языком*, но, разумеется, выражение при этом сильно переосмысливается, буквализуется. *Язык* предстает не столько органом в ротовой полости, сколько средством коммуникации, и в таком виде синонимичен слову *говор*. *Ковры* оказываются результатом глагола *плести*, понятого буквально, ср. коллокацию *плести ковер* (т. е. *ковры* именно *плетут*). Схематично говоря, в сознании Мандельштама язык устроен так, что если он допускает *плести* что-то *языком*, то возможен и результат этого действия, например, *ковер (ковры)*, сплетенный(-е) проявлением языка — *говором*.

Интересно, что при всей трудности поэтики Мандельштама, чистых сложных случаев синонимии в ней не так много (ср. количество примеров с примерами синонимических замен). Скорее всего, далеко не все случаи такой сложной синонимии были нами обнаружены. Вместе с тем особенность этих примеров такова, что они с трудом поддаются опознаванию. Для того, чтобы идиома была распознана, ее компонент должен активировать небуквальное значение [Слюсарь et al.: 92, с указ. лит-ры]. Очевидно, что когда ни один элемент идиомы в высказывании напрямую не представлен, такая активизация представляется затруднительной.

Хотя в статье мы рассмотрели только один из способов работы поэта с идиоматикой, представляется, что материал позволяет говорить о том, что в поэтическом языке Мандельштама выделяется особый прием смыслообразования — обыгрывание идиоматики. Обсуждаемый прием, как правило, работает в рамках одной-двух строк, но его частотность в стихах Мандельштама достаточно высока, чтобы считать его роль весьма значимой. Отталкиваясь от «готовых» языковых конструкций, поэт создавал оригинальные и сложные смыслы, которые подчас становятся понятны только при обращении к «исходному» языковому импульсу.

Литература

Видгоф: Видгоф Л. Статьи о Мандельштаме. М., 2015.

Гаспаров Б.: Гаспаров Б. Литературные лейтмотивы. Очерки русской литературы XX века. М., 1994.

Гаспаров М. 1996: Гаспаров М. О. Мандельштам: Гражданская лирика. М., 1996.

Гаспаров М. 2001: *Гаспаров М.* Комментарии // Мандельштам О. Стихотворения. Проза / Сост., вступит. ст. и коммент. М. Гаспарова. М., 2001.

Золян, Лотман: *Золян С., Лотман М.* Исследования в области семантической поэтики акмеизма. Таллинн, 2012.

Левин 1979: *Левин Ю.* Заметки о поэзии О. Мандельштама 30-х гг. II: «Стихи о неизвестном солдате» // *Slavica Hierosolymitana*. 1979. Vol. 4.

Левин 1998: *Левин Ю.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Мандельштам: *Мандельштам О.* Стихотворения. Проза / Сост., вступит. ст. и коммент. М. Гаспарова. М.; Харьков, 2001.

Полякова: *Полякова С.* Осип Мандельштам: наблюдения, интерпретации, заметки к комментарию // Полякова С. «Олейников и об Олейникове» и другие работы по русской литературе. СПб., 1997.

Ронен: *Ронен О.* Поэтика Осипа Мандельштама. СПб., 2002.

Семенко: *Семенко И.* Поэтика позднего Мандельштама. М., 1997.

Слюсарь et al.: *Слюсарь Н., Петрова Т., Михайловская Е., Череповская Н., Проконя В., Чернова Д., Черниговская Т.* Экспериментальные исследования ментального лексикона: словосочетания с буквальным и небуквальным значением // Вопросы языкознания. 2017. №3.

Сошкин: *Сошкин Е.* Гипограмматика. Книга о Мандельштаме. М., 2015.

Тарановский: *Тарановский К.* О поэзии и поэтике / Сост. М. Гаспаров. М., 2000.

Тоддес 1994: *Тоддес Е.* Антисталинское стихотворение Мандельштама (к 60-летию текста) // Тыняновский сборник. Пятые Тыняновские чтения. М., Рига, 1994.

Тоддес 2005: *Тоддес Е.* Несколько слов в связи с комментариями Н. Я. Мандельштам (in medias res) // Шиповник. К 60-летию Р. Д. Тименчика. М., 2005.

Успенский Б.: *Успенский Б.* Анатомия метафоры у Мандельштама // Успенский Б. Избранные труды: В 3 т. М., 1996. Т. 2.

Успенский Ф.: *Успенский Ф.* Работы о языке и поэтике Осипа Мандельштама: «Соподчиненность порыва и текста». М., 2014.

Napolitano: *Napolitano, P.* Osip Mandel'stam: i Quaderni di Mosca. Firenze: Biblioteca di Studi Slavistici, 2017.

Ronen: *Ronen, O.* An approach to Mandel'stam. Jerusalem: Magnes Press, Hebrew University, 1983.

«ТАЙНЫ РЕМЕСЛА» АННЫ АХМАТОВОЙ КАК ОПИСАНИЕ ЗАКОНОВ ПОЭЗИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

КОНСТАНТИН ПОЛИВАНОВ

Цикл «Тайны ремесла» Ахматова начинает складываться в конце 1950-х гг. Первым стихотворением она делает написанный уже в 1936 г. текст «Бывает так, какая-то истома...», который позже озаглавит «Творчество», вторым — опубликованное в 1940 стихотворение «Мне ни к чему одические рати...». Ближе к концу цикла помещает опубликованное в 1944 «Последнее стихотворение». Остальные тексты написаны в конце 1950-х – начале 1960-х. Не вполне очевидно только время создания «Про стихи <Владимира Нарбута>», под которым стоит дата 1940, но точно ли под этим годом подразумевается дата написания, сказать трудно. Впервые стихотворение было опубликовано без упоминания Нарбута в 1960 г.; как указывает в комментарии М. Кралин, дата может быть связана с годом, когда Н. И. Харджиев показал Ахматовой поздние стихи погибшего участника «Цеха поэтов» [Ахматова 1990: I, 422].

Цикл в разных версиях представляет от 6 до 12 стихотворений. В. М. Жирмунский писал в комментарии, что «мысль объединить в одном цикле группу стихотворений разного времени (1936–1960), посвященных поэтическому творчеству или “ремеслу”, возникла у Ахматовой около 1960 г.» [Ахматова 1977: 481]. В последнюю прижизненную книгу «Бег времени» 1965 г. в цикл с заглавием «Тайны ремесла» вошло 10 стихотворений: «Творчество», «Мне ни к чему одические рати...», «Муза», «Поэт», «Читатель», «Последнее стихотворение», «Эпиграмма», «Про стихи», «О как пряно дыханье гвоздики...» и «Многое еще, наверно, хочет...». А. Г. Найман, вспоминая разговор с Ахматовой, утверждает, что только шесть из них («Творчество», «Мне ни к чему...», «Муза», «Поэт», «Читатель»

и «Последнее стихотворение») должны были составлять цикл, а «остальные были присоединены по соображениям публикационной политики» [Найман 1989: 59].

Большая часть стихотворений цикла относятся к хрестоматийно известным текстам Ахматовой, и, соответственно, к обсуждению их содержания, связей с биографическим контекстом и литературной традицией исследователи обращались неоднократно.

Многие строки, как, например, «Когда б вы знали, из какого сора / Растут стихи, не ведая стыда», стали признанными ахматовскими афоризмами о поэтическом творчестве.

В то же время нам представляется, что понимание отдельных стихотворений и в особенности всего цикла требует большей «контекстуализации». «Тайны ремесла» — так же, как циклы «Северные элегии» и «Венок мертвым» и «Поэму без героя», — можно и должно рассматривать как ретроспективный взгляд поэта на свою литературную эпоху, на законы творчества поэтов-современников.

Цитатный слой этого цикла представляется едва ли не демонстративно обнаженным. Р. Тименчик и Г. Суперфин в совместной публикации уже в 1972 г. указали на связь стихотворения «Читатель» с «Поэтом» В. Я. Брюсова, отмечая при этом «полемическое отталкивание от его творческой концепции» [Суперфин, Тименчик: 273]. Действительно, текст Ахматовой даже внешне строится, как «ответ» Брюсову:

Читатель

Не должен быть очень несчастным
И, главное, скрытным. О нет! —
Чтоб быть современнику ясным,
Весь настежь распахнут поэт.

И рампа торчит под ногами,
Все мертвенно, пусто, светло,
Лайм-лайта позорное пламя
Его заклеямило чело.

...

[Ахматова 1977: 203]

Поэту

Ты должен быть гордым, как знамя;
Ты должен быть острым, как меч;
Как Данту, подземное пламя
Должно тебе щеки обжечь.

Всего будь холодный свидетель,
На все устремляя свой взор.
Да будет твоя добродетель —
Готовность взойти на костер.

Быть может, все в жизни лишь средство
Для ярко-певучих стихов,
И ты с беспечального детства
Ищи сочетания слов.

В минуты любовных объятий
К бесстрастью себя приневожь,

И в час беспощадных распятий
 Прославь исступленную боль.
 В снах утра и в бездне вечерней
 Лови, что шепнет тебе Рок,
 И помни: от века из терний
 Поэта заветный венок
 [Брюсов: 287].

Помимо ритмического (трехстопный амфибрахий) и синтаксического сходств («ты должен», «будь холодный свидетель» — «не должен», «чтоб быть современнику ясным»), здесь присутствуют отчетливые мотивные переклички: «подземное пламя Данта» — «холодное пламя Лайм-лайта», «его заклеимило чело» у Ахматовой и «от века из терний поэта заветный венок» Брюсова. Последние два образа у обоих поэтов, как нам представляется, скорее всего, восходят к лермонтовской «Смерти поэта» («... но иглы тайные сурово / Язвили славное чело»), причем общность лермонтовского источника может свидетельствовать не столько о полемике поэтов, сколько о содержащейся как в самом стихотворении, так и далее во всем цикле, что мы постараемся показать на ряде примеров, теме общности у вовсе не схожих поэтов представлений об источниках поэзии, ее свойств, отношений автора со своим произведением и читателем¹. Р. Тименчик в позднейшей монографии указывает на «насыщенность» стихотворения «отсылками к поэзии начала века» [Тименчик: I, 172] и на многочисленные «общие места символистской лирики» [Там же: II, 263], в частности, отмечая возможный отклик «Воздушного храма» К. Бальмонта: «Кто-то светлый там молится, молит кого-то, / Преклоняется, падает ниц» — в строках «Там кто-то беспомощно плачет / В какой-то назначенный час...». Отметим, что уже в заглавии цикла как будто соединяются два представления о поэзии, свойственные современникам Ахматовой: таинственными поэзия и ее законы представлялись прежде всего, условно говоря, «символистам», а «ремесло» может указывать на название организованного Н. Гумилевым и С. Городецким «Цеха поэтов».

На отголоски в «Читателе» мотивов и образов Б. Пастернака (а через его «посредство» — Гете и Шекспира), М. Цветаевой, К. Бальмонта и

¹ Тименчик отмечает, что в «Читателе» Ахматова использует зачин, который «напоминал брюсовское наставление “Поэту”, бывшее за полвека до того литературной сенсацией, но в концепции стихотворчества акцент переставлялся с поэта на читателей-современников» [Тименчик: I, 172].

Н. Гумилева² указывал А. Г. Найман [Найман 1989: 59], предлагая прочитывать это стихотворение вместе с помещенным рядом стихотворением «Поэт» в традиции «разговоров»: «книгопродавца с поэтом», «журналиста, читателя и писателя» и последующих. Вспоминая о недоумении Н. Я. Мандельштам, полагавшей, что Ахматовой, как другим акмеистам, было чуждо представление о поэте как актере на сцене или эстраде, Найман пишет, что летом 1959 г. Ахматова в гостях у Вяч. Вс. Иванова читала стихотворение «Читатель» Пастернаку, причем он, по рассказам присутствующих, был не очень расположен слушать³, тогда как для Ахматовой было существенно прочесть стихотворение именно ему. Найман предполагает, что это могло быть вызвано ее сознательным обращением, с одной стороны, к образам и мотивам стихотворения Пастернака «За поворотом»:

Сюжет его — тот же, что в «Читателе»: природа, что-то прячущая от посторонних. Как и «Читатель», «За поворотом» изобилует недосказанностями, намеками: «пряча *что-то*», «не пускает за порог *кого не надо*». Наконец, «будущее» Пастернака и «поэт» Ахматовой — оба «распахнуты настезь» [Там же: 60]⁴.

Что же касается мотива появления поэта на сцене, то Найман предлагает увидеть в этом не только отголосок пастернаковского «Гамлета», у которого «рампа торчит под ногами», и в строке «Сколько там сумрака ночи» — прямую цитату из пастернаковской «На меня наставлен сумрак ночи», но и снятие самого противоречия поэт/актер, «если согласиться, что этот поэт одновременно актер — Шекспир, или другое воплощение этого образа — например, Пастернак — Гамлет» [Там же: 61]. Как и Тименчик, Найман полагает, что в стихотворении через преломление прозы Цветаевой, которую Ахматова читала в конце 1950-х, отразился и Бальмонт. В «Герое труда» Цветаева, противопоставляя Брюсова (с которым, по мнению Наймана, Ахматова «откровенно полемизирует» [Там же: 63])

² «Незнакомые очи / До света со мной говорят» Найман связывает с «Когда, изнемогши от муки, / Я больше ее не люблю, / Какие-то бледные руки / Ложатся на душу мою. // И чьи-то печальные очи / Зовут меня тихо назад, / Во мраке остывшей ночи / Нездешней любовью горят. // И снова, рыдая от муки, / Проклявши свое бытие, / Целую я бледные руки / И тихие очи ее» [Гумилев: IV, 256].

³ Е. Б. Пастернак вспоминал, что четверостишие «И рампа торчит под ногами...» было прочитано в качестве продолжения разговора и с раздраженной интонацией после того, как Пастернак пошутил об отказе «Правды» опубликовать стихотворение «Летний сад» (см.: [Тименчик: II, 260]).

⁴ Р. Тименчик цитирует статью А. Биска 1961 г.: «Цветаева <...> навстречу любимому открывает *руки настезь*. Это очень оригинальное и запоминающееся выражение. Я был очень удивлен, что в 1958 году Ахматова заимствует его: *Весь настезь распахнут поэт*» [Тименчик: II, 263].

и Бальмонта, пишет: «Бальмонт: открытость — настезь, распахнутость, Брюсов — сжатость <...>, скупость, самость себе» [Найман 1989: 63]. В отдельной публикации разбора стихотворений «Читатель» и «Поэт» Найман предлагал воспринимать по крайней мере первую строку «Читателя» как реплику Ахматовой в давнем споре Мандельштама и Ахматовой, Бальмонта и Брюсова [Найман 1990: 412].

Мы попробуем, опираясь на наблюдения предшественников, расширить «учет» цитатного слоя всего цикла «Тайны ремесла» и предложить новое объяснение стратегии его формирования. Представляется, что в цикле может подразумеваться не только спор, диалог или согласие с другими поэтами, но прежде всего «коллекционирование» формулировок представлений о поэте, поэзии и читателе, которые не разделяют поэтов на современников и предшественников, но оказываются для них принципиально общими.

Можно представить себе, что в конце 1950-х гг., когда Ахматова решает составить из нескольких прежних стихотворений («Бывает так, какая-то истома...», «Мне ни к чему одические рати...» и «Последнего стихотворения») новый цикл, дополнив его «Поэтом», «Читателем» и еще несколькими, то выбирает она прежние стихи потому, что в них так же, как в новых, пишущихся в это время, были собраны не только ее собственные «тайны ремесла», но как будто изложена сумма представлений о поэтическом творчестве Пушкина, К. Случевского, Брюсова, Ходасевича, Пастернака, разумеется, и с добавлением собственных формулировок, т. е. в каком-то смысле всех принадлежащих к поэтическому «цеху», тех, о которых Пушкин обещал, что будет славен, «доколь в поддунном мире жив будет хоть один пиит».

Обратим внимание, что первое стихотворение цикла «Творчество», опубликованное впервые без заглавия в 1940 г. в сборнике «Из шести книг», представляет собой последовательное описание возникновения стихотворного текста, причем это описание строится на аллюзиях к достаточно далеким друг от друга поэтам.

Первая строка «Бывает так. Какая-то истома...» [Ахматова 1987: 201] соединяет инвертированный финал первой строки знаменитой пастернаковской поэтической декларации из книги «Второе рождение» — «О знал бы я, что *так бывает* / Когда пускался на дебют...» [Пастернак: 323]⁵. Отметим, что уже здесь за счет именно этого стихотворения Пастернака появляется в тексте мотив «поэта-актера» («Когда строку диктует чувство /

⁵ Не исключено, что Ахматова вспомнила и еще одно стихотворение Пастернака о законах поэзии, музыки и традиции — «Баллада», начинающееся строкой «*Бывает* курьером на борзых...» [Пастернак: 93].

Оно на *сцену* шлет раба...» [Пастернак: 323]) и самого классического начала пушкинского «Пророка», который традиционно воспринимался многими поколениями читателей как описание рождения поэта: «Духовной жаждою *томим...*»⁶. Таким образом объединяются классическое и современное представления о поэтическом творчестве. Не забудем и об относящихся, конечно, только к повседневной практике поэтов XX в. — «легких рифм сигнальных звоночках» — звуке колокольчика на табуляторе пишущей машинки за несколько знаков до финала строки.

Ахматова позже дает своему тексту заглавие, повторяющее название знаменитого стихотворения В. Брюсова «Творчество», опубликованного им в 1895 г. в третьем выпуске сборника «Русские символисты»⁷. У Ахматовой, как и у Брюсова, речь идет о процессе возникновения стихотворения от «какой-то истомы» до момента, когда «просто продиктованные строчки ложатся в белоснежную тетрадь»: сперва обозначается состояние поэта («истомы»), возникающий при этом в ушах «бой часов», возможно, задает ритм, до поэта доносятся звуки природные («раскат грома») и эмоционально окрашенные (людские «жалобы и стоны»), потом возникает единственный звук в полной тишине — «слышно, как в лесу растет трава» (у Брюсова этому моменту соответствует «полусонно чертят звуки в звонко звучной тишине»), далее возникают слова, затем рифмы и только потом возникает понимание поэтом смысла («тогда я начинаю понимать»), и, наконец, все укладывается на бумагу.

Принципиальное отличие стихотворения Ахматовой от брюсовского заключается в отчетливом появлении в тексте — эмоциональных («жалобы и стоны») и природных «источников» поэтического произведения. Источником строки «Слышно, как в лесу растет трава» М. Кралин предполагает цитату из «Фрегата “Паллада”» И. А. Гончарова [Ахматова 1990: I, 422], пожалуй, с не меньшим основанием, именно как исключительно «поэтическое» восприятие природы, можно предположить в качестве источника и фрагмент из «Анны Карениной»:

⁶ На связь с пушкинским «Пророком» указывал и автор неопубликованной рецензии Арона Гурштейна на сборник «Из шести книг» в 1940: «Когда Ахматова рассказывая о рождении стиха из хаоса звуков, пишет “Так вокруг него непоправимо тихо, Что слышно, как в лесу растет трава...”», мы невольно вспоминаем пушкинские ямбы о “дольней лозы прозябани” также в стихотворении, посвященном теме становления поэта» [Тименчик: II, 217].

⁷ Именно о нем издательски писал Вл. Соловьев, что невозможно намеренно исказить его смысл по причине отсутствия в нем всякого смысла, и с ехидством подчеркивал, что месяцу при луне вставать не только неприлично, но и невозможно, в связи с одним из самых парадоксальных образов этого текста («всходит месяц обнаженный при лазоревой луне»).

Из частого лесу, где оставался еще снег, чуть слышно текла еще — извилистыми узкими ручейками вода. Мелкие птицы щебетали и изредка пролетали с дерева на дерево.

В промежутках совершенной тишины слышен был шорох прошлогодних листьев, шевелившихся от таянья земли и от росту трав.

«Каково! Слышно и видно, как трава растет!» — сказал себе Левин, заметив двинувшийся грифельного цвета мокрый осиновый лист подле иглы молодой травы. Он стоял, слушал и глядел вниз, то на мокрую мшистую землю, то на прислушивающуюся Ласку, то на расстилавшееся пред ним под горою море оголенных макуш леса, то на подернутое белыми полосками туч тускневшее небо [Толстой: VIII, 174].

Однако, вероятно, с еще большим основанием источником этого образа исключительной тишины могут быть «Стансы» В. Ф. Ходасевича:

Бывало, думал: ради мига
И год, и два, и жизнь отдам...
Цены не знает прощельга
Своим приблудным пятакам.
Теперь иные дни настали.
Лежат морщины возле губ,
Мои минуты вздоржали,
Я стал умен, суров и скуп.
Я много вижу, много знаю,
Моя седеет голова,
И звездный ход я примечаю,
И слышу, как растет трава.
И каждый вам неслышный шепот,
И каждый вам незримый свет
Обогащают смутный опыт
Психеи, падающей в бред.
Теперь себя я не обижу:
Старею, горблюсь, — но коплю
Все, что так нежно ненавижу
И так язвительно люблю.

1922, *Misdro*

[Ходасевич: 137–138].

Обращение Ахматовой к Ходасевичу могло быть вызвано не только наличием в «Стансах» «метапоэтической» темы, но и присутствием переключек этой темы с другими поэтами (Ю. И. Левин видит здесь отголоски Е. Баратынского и А. Блока [Левин: 215], а в декларируемой ценности «мига» можно заподозрить отзвуки скорее даже Бальмонта и Брюсова). Сходное

соседство собственного представления о рождении поэзии, в соприкосновении с образами стихов Пушкина и Брюсова, можно увидеть и в его знаменитой «Балладе»:

Сижу, освещаемый сверху,
Я в комнате круглой моей.
Смотрю в штукатурное небо
На солнце в шестнадцать свечей.

Кругом — освещенные тоже,
И стулья, и стол, и кровать.
Сижу — и в смущеньи не знаю,
Куда бы мне руки девать.

Морозные белые пальмы
На стеклах беззвучно цветут.
Часы с металлическим шумом
В жилетном кармане идут.

О, косная, нищая скудость
Безвыходной жизни моей!
Кому мне поведать, как жалко
Себя и всех этих вещей?

И я начинаю качаться,
Колени обнявши свои,
И вдруг начинаю стихами
С собой говорить в забытьи.

Бессвязные, страстные речи!
Нельзя в них понять ничего,
Но звуки правдивее смысла
И слово сильнее всего.

И музыка, музыка, музыка
Вплетается в пенье мое,
И узкое, узкое, узкое
Пронзает меня лезвиё.

Я сам над собой вырастаю,
Над мертвым встаю бытием,
Стопами в подземное пламя,
В текучие звезды челом.

И вижу большими глазами —
Глазами, быть может, змеи, —

Как пению дикому внемлют
Несчастные вещи мои.

И в плавный, вращательный танец
Вся комната мерно идет,
И кто-то тяжелую лиру
Мне в руки сквозь ветер дает.

И нет штукатурного неба
И солнца в шестнадцать свечей:
На гладкие черные скалы
Стопы опирает — Орфей.

9–22 декабря 1921

[Ходасевич: 152–153].

Здесь у Ходасевича, собственно, так же, как у Брюсова, речь идет именно о рождении стиха, а «музыка», «часы», «круг», «подземное пламя» («стопами в подземное пламя» и «как Данту подземное пламя»), «пальмы» могут напоминать и об обыгрываемых Ахматовой текстах Брюсова («Творчество» и «Поэту»), и об образах, на которых строятся как первые стихотворения цикла, так и позднее к ним добавленные (как и Ахматова в «Читателе», Ходасевич прибегает здесь к трехстопному амфибрахию). Ю. И. Левин также склонен видеть в источниках «Баллады» и стихи Блока и пушкинского «Пророка» [Левин: 220], опять-таки объединяющего «Балладу» с «Творчеством» Ахматовой. Таким образом, тексты Ходасевича, по мнению одного из самых тонких его интерпретаторов, так же, как и цикл «Тайны ремесла», объединяет тема представления о творчестве разных поэтов, принадлежащих разным эпохам.

В концовке ахматовского стихотворения («ложатся в белоснежную тетрадь» [Ахматова 1977: 201]) вновь отзывается образ, напоминающий один из «метапоэтических» текстов Б. Пастернака, концовку стихотворения «Поэзия» из его третьей книги стихов «Темы и вариации» — «то и тогда струя сохранна, тетрадь подставлена, струись» [Пастернак: 174], эта же строка отзывается и в «Последнем стихотворении»: «Струятся по белой бумаге, / Как чистый источник в овраге».

Во втором стихотворении цикла, «Мне ни к чему одические рати...», перечисляя источники происхождения поэзии, ее свойства и «права», Ахматова вновь соединяет несхожих предшественников: «Не так ли в рухляди

над хламом...» К. К. Случевского⁸ и «Про эти стихи» Пастернака, с которым заглавием и формой корреспондирует ахматовское «Про стихи»⁹: в «таинственной плесени на стене» можно угадать пастернаковский «чердак», «декламирующий с поклоном рамам и зиме» [Пастернак: 105] рядом с «сырыми углами», которым поэт дает читать то ли свои стихи, то ли их собственные. Появляются здесь и отзвуки ее собственных ранних стихов, например, в «дегтя запах свежий» [Ахматова 1977: 202] присутствует почти не скрытая автоцитата («запах дегтя, как загар, тебе идет» [Там же: 44]).

В третьем стихотворении цикла, «Поэт», стихотворство иронично называется «беспечным житьем» [Там же: 203], при котором стихи складываются из подслушанного «у музыки», «у леса» и «у сосен». Помимо упоминающихся пастернаковских «Определения поэзии» и «Сосны», здесь читатель может в перечислении разнообразнейших источников, из которых поэт заимствует все что хочет «даже без чувства вины» [Там же], разглядеть декларировавшееся многими авторами начала XX века стремление к синтезу искусств.

Помимо «цитатного слоя» или «потенциальных» цитат, вроде «стонущего бедного сердца» (на это тоже указывал А. Найман), в цикле присутствует и мотив мучительного поэтического «молчания», связанный с поэтической судьбой нескольких поэтов ахматовского поколения. Через такое молчание в разные годы и по-разному проходила, и она сама, и Мандельштам, и Пастернак, и Ходасевич: «ушло и его протянулись следы к какому-то крайнему краю, а я без него... умираю» [Там же: 205] — «жестче, чем лихорадка, оттреплет И опять весь год ни гу-гу» [Там же: 202].

Вспомним вновь о хронологии возникновения цикла. Первые его стихотворения появились в конце 1930-х гг., а последние дописывались уже в 1960-е, то есть первое стихотворение предшествует началу «Реквиема», следующие стихотворения появляются вместе с началом «Поэмы без героя», а последние возникают бок о бок с циклом «Венок мертвым», причем

⁸ Впервые отмечено В. Перельмутером, см.: [Тименчик: II, 422].

⁹ И заглавие «Про стихи» (равно как и «Про стихи Нарбута»), и оно само: «Это выжимки бессонниц, это свеч кривых нагар, Это сотен белых звонниц...» [Ахматова 1987: 205] воспроизводят классическую опознаваемую фетовскую конструкцию «*Это* утро, радость *эта*, / *Эта* мощь и дня и света...» [Фет: 462], — и, как нам представляется, однозначно вызывает ассоциации одновременно с «Про *эти* стихи» Пастернака и поэмой «Про *это*» Маяковского, то есть опять напоминает о нескольких поэтах и XX, и XIX века. Возможно, Ахматова откликается и на пастернаковское «Определение поэзии» («*Это* круто наливший свист, / *Это* щелканье сдавленных льдинок, / *Это* — ночь, ледяная лист...» [Пастернак: 118]). «Сдавленные льдинки», «ледяная лист» ночь оказываются противопоставлены «теплому подоконнику под черниговской луной» [Ахматова 1977: 205].

в записных книжках Ахматовой последние стихи «Тайн ремесла» соседствуют со стихами из «Венка мертвым», три из которых посвящены Пастернаку, а стихотворение «Я над ними склонюсь, как над чашей...» (другая редакция стихотворения «О как пряно дыханье гвоздики...»), посвященное Мандельштаму, переключивается из «Тайн» в «Венок». «Реквием» — поэма, посвященная страшной судьбе современников; «Поэма без героя» — текст, объясняющий картину эпохи, причем это объяснение строится на присущем эпохе художественном языке; «Венок мертвым» — поэтическая галерея посвящений умершим современникам, которые по законам канона стихов на смерть поэта используют образный строй и язык скончавшихся поэтов. Цикл «Тайны ремесла» в этом ряду становится собранием текстов о законах поэзии самой Ахматовой и ее современников. К числу этих законов относится и опора на традицию Данте, Шекспира, Пушкина, Лермонтова, Тютчева, причем в этой традиции Ахматова выбирает именно те черты, которые выделялись ее современниками: особую отзывчивость поэта на звуки «божественного глагола», непредсказуемость прихода вдохновения и мучительность творчества («жестче, чем лихорадка, оттреплет»). Соединение в поэтическом ремесле словесного, театрального и музыкального начала («подслушать у музыки что-то») вполне соответствовало не только биографическим обстоятельствам Блока, мечтавшего в юности об артистическом поприще, Пастернака и Кузмина, получившими музыкальное образование, но, может быть, в еще большей степени стремлениям многих поэтов рубежа веков к синтезу разных видов искусств. Ахматова пишет о «неуместности» и парадоксальности поэзии, возникновении ее из «тишины», открытости «настежь» читателю, мучительных периодах молчаний и др. Получается, что так же как ее «Поэма без героя» писалась как будто бы «на черновике» самых разных поэтов 1910-х гг., так и в «Тайнах ремесла», в частности, «скрепящая» множество разных подтекстов, она описывает «законы» поэзии на языке самой этой поэзии — Брюсова, Бальмонта, Ходасевича, Гумилева, Пастернака, Мандельштама, Нарбута, Маяковского и других¹⁰, поэзии, которая для эпохи рубежа веков стала ее «наименованием» — поэзии «Серебряного века».

¹⁰ В этом цикле можно разглядеть подобие «плана» Пастернака уподобить стихи своего героя Юрия Живаго одновременно стихам Блока, Есенина, Маяковского и его собственным 1910-х гг.

Литература

Ахматова 1977: *Ахматова А.* Стихотворения и поэмы / Вступит. ст. А. Суркова, сост., подгот. текста и примеч. В. Жирмунского. Л., 1977.

Ахматова 1990: *Ахматова А.* Сочинения: В 2 т. М., 1990.

Брюсов: *Брюсов В.* Стихотворения и поэмы / Вступит. ст. и сост. Д. Максимова; подгот. текста и примеч. М. Дикман. Л., 1961.

Гумилев: *Гумилев Н.* Полн. собр. соч.: В 10 т. М., 1999–2008.

Левин: *Левин Ю.* Избранные труды. Поэтика. Семиотика. М., 1998.

Найман 1989: *Найман А.* Рассказы о Анне Ахматовой. Из книги «Конец первой половины XX века». М., 1989.

Найман 1990: *Найман А.* Стихотворение Анны Ахматовой «Читатель // Res Philologica: Филологические исследования. Памяти академика Г. В. Степанова. М.; Л., 1990.

Пастернак: *Пастернак Б.* Полн. собр. стихотворений и поэм / Вступит. ст. В. Альфонсова, сост., подгот. текста и примеч. В. Баевского и Е. Пастернака. СПб., 2003.

Тименчик: *Тименчик Р.* Последний поэт: Анна Ахматова в 1960-е годы. М.; Иерусалим, 2014. Т. 1–2.

Тименчик, Суперфин: Письма А. А. Ахматовой В. Я. Брюсову / Публ. Г. Суперфина и Р. Тименчика // Записки отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 33. М., 1972.

Толстой: *Толстой А.* Собр. соч.: В 14 т. М., 1952.

Фет: *Фет А.* Стихотворения и поэмы / Вступит. ст., сост. и примеч. Б. Бухштаба. Л., 1986.

Ходасевич: *Ходасевич В.* Стихотворения / Вступит. ст. Н. Богомолова; сост., подгот. текста и примеч. Н. Богомолова и Д. Волчека. Л., 1989.

ИМАЖИНИСТЫ И КИНО. ПО ПОВОДУ КИНОДРАМАТУРГИИ А. Б. МАРИЕНГОФА

ТОМИ ХУТТУНЕН

Имажинисты и кинематограф являются специальной и неизученной темой в истории литературы и культуры 1920-х гг. Деятельность некоторых поэтов-имажинистов, особенно Анатолия Мариенгофа, Вадима Шершеневича и Николая Эрдмана была по-разному связана с киноискусством, а их поэзию и прозу также можно рассматривать в контексте молодого киноискусства 1920-х гг. Можно сказать, что имажинисты активно участвовали в процессе развития кинодраматургии начала 1920-х годов, выступая, таким образом, против утилитарных тенденций ЛЕФа (что вообще было характерно для их позиции), в том числе против радикального документалиста и режиссера Д. Вертова, который пропагандировал кино без драматургии и сценаристов. Не стоит забывать и о том, что Сергей Есенин участвовал в написании киносценария еще в 1918 г. — вместе с М. Герасимовым, С. Клычковым и Н. Павлович. Отметим также, что первая русскоязычная книга о теории киносценария, «Кино-сценарий. Теория и техника», была написана связанным с имажинистами поэтом-экспрессионистом Ипполитом Соколовым в 1926 г. [Ковалова 2013: 40–42]. Молодой Соколов прославился скандалами — например, тем, что получил публичную пощечину от Есенина, напал на «биомеханику» Мейерхольда и ожесточенно спорил с Вертовым (см. [Цивьян: 99–142]). В середине 1920-х гг. Соколов стал известным кинокритиком, преподавал во ВГИКе и МГУ. Кроме книги о теории киносценария, ему принадлежат и другие киноведческие работы: «Как сделаны звуковые фильмы» (1930), «Чарли Чаплин» (1938) и «История изобретения кинематографа» (1960).

Жизнь и творчество поэта, драматурга, теоретика и актера Вадима Шершеневича многосторонне связаны с кинематографом. Еще в середине

1910-х гг. Шершеневич хотел декларировать самостоятельность языка театра и выступал с этих позиций против искусства кинематографа. Он резко критиковал кино в своей «Декларации о футуристическом театре» (1914). Русский «кинемо» 1910-х гг. представляет собой, по мнению Шершеневича,

... одно из позорнейших явлений наших дней. Кинематограф обращен в котел, переваривающий настроение жирных дам, еле втискивающих свою жирную улыбку в кресла. Кинематограф — это дешевый дом свиданий, и за это ему почет от публики. Кинематограф уже весь традиционен. Вместо того чтобы оглушать нас, наш мозг мощной силой, спортизмом, динамикой улиц, веселым, животным, т. е. единственно благородным, смехом, оглушать при помощи возможности перемен, энергичной быстротой, вседостижением, — кинематограф обращен в наглядное обучение адюльтеру, под одеялом темноты... [Шершеневич: 54].

Подобно многим современникам, он видит здесь лишь плохо составленную смесь из разных искусств, которая изготовлена на потребу самой непритязательной публике. Поэт-урбанист Шершеневич воспринимает немое кино как часть городского шума: «Вязну в шуме города, в звяканье, в звуканье кинематографа» [Там же: 20].

В первой половине 1920-х гг. поэты-имажинисты увлекались театром, и, например, 1922-й год проходил у них под знаком сценического искусства (см. об этом: [Хуттунен: 362–373]). Первой площадкой для них стал Московский камерный театр под руководством Таирова. Борис Фердинандов и Шершеневич начали специальный имажинистский проект «Опытно-героического театра» (ОГТ), в рамках которого работали и некоторые другие представители группы — в первую очередь, братья Николай и Борис Эрдманы и художник Георгий Якулов, которые в 1919 г. подписали первую «Декларацию» имажинистов. Будущий известный драматург и кинодраматург Николай Эрдман начал свои опыты в этом роде именно в ОГТ и до 1924 г. считался его литературным директором. Сначала он писал тексты только для репетиций, но постепенно его юмористические скетчи стали востребованы в московских маленьких театрах-кабаре [Freedman: 13–14]. Имажинистские стихи и репетиционные скетчи, очевидно, влияли на язык драматургии Эрдмана того времени. В 1922 г. он написал для ОГТ сценарий пьесы «Революционная мистерия», в которой на «внесмысловом языке» изображается история человечества со времен обезьян до революции [Иванов: 229]. Пьеса состояла из случайных гласных и согласных звуков, а также из акробатических движений. После этого Эрдман написал водевиль-скетч «Бум» — в соавторстве с Шершеневичем, а затем собственную пьесу «Гибель Европы на Страстной площади» (1924) для театра В. Я. Хенкина

«Палас». В том же году для Театра Революции была написана пьеса «Мандат», ставшая триумфом автора [Freedman: 16]. И в 1925 г. у Эрдмана впервые родилась мысль написать киносценарий.

Однако первым имажинистом, пришедшим в кинематограф, был поэт Анатолий Мариенгоф, который начал свою карьеру в акционерном обществе «Пролетарское кино». В «Пролеткино» он работал с 1923 г., отвечая за подбор, редактуру и утверждение киносценариев. Заведующим сценарного отдела «Пролеткино» его назначил Б. Ф. Малкин, многолетний покровитель имажинистов, с которым Мариенгоф знакомится и начинает отношения еще в юности в Пензе, и которого он нередко упоминает в своих воспоминаниях:

В те годы заведующим Центропечати был чудесный человек, Борис Федорович Малкин. До революции он редактировал в Пензе оппозиционную газетку «Чернозем». Помнится, очень меня обласкал, когда я, будучи гимназистом, притащил к нему тетрадочку своих стихов. На Центропечати жидилось все благополучие нашего издательства. Борис Федорович был главным покупателем, оптовым [Мариенгоф 1990: 311].

Весной 1925 г. «Пролеткино» перешло к съемке художественных фильмов и заявило на страницах газеты «Кино», что «ставит своей задачей втягивать в свою работу и советский кино-молодняк, чтобы выявить вновь нарастающие кино-силы» (цит. по: [Рябчикова: 389]). Одним из таких представителей «кино-молодняка» был Валерий Инкижинов, актер, ученик Всеволода Мейерхольда, преподаватель биомеханики и член коллектива Льва Кулешова — другими словами, участник двух коллективов, работающих в том же доме, что и имажинистский ОГТ. К тому времени он стал кинорежиссером, и первый сценарий, предназначенный ему в «Пролеткино», назывался «Базар похоти» и был подписан неким Тарасом Немчиновым. На самом деле это был ранний проект Сергея Эйзенштейна. После него Инкижинову была предложена совместная работа Мариенгофа и Бориса Гусмана «Секретарь профсоюза» — сценарий по мотивам романа Л. Скотта “The Walking Delegate” (1905), который планировали экранизировать в «Пролеткино» еще в 1923 г. [Рябчикова: 391]. Этот сценарий оказался первой работой Мариенгофа в области художественного кино, но фильм не был осуществлен. Художником фильма значилась Тамара Миклашевская, младшая сестра возлюбленной Есенина Августы Миклашевской.

Во второй половине 1920-х гг. имажинисты, как многие коллеги, зарабатывали написанием киносценариев. Работая одновременно в области

прозы, драматургии и кинодраматургии, имажинисты-сценаристы сотрудничали не с мастерами советского революционного монтажа или представителями ЛЕФа, а с такими режиссерами, как Николай Охлопков, Борис Барнет, Иван Пырьев и Сергей Юткевич. Это были авторы, специализирующиеся на работе с актерами и с актерством. Например, Юткевич так характеризовал самого себя, Охлопкова и Роома:

мы оба отдавали должное таланту Роома и особенно ценили его кропотливую и умелую работу с актером, что выделило его режиссерский почерк на фоне стремлений Кулешова, Вертова и Эйзенштейна к монтажному и типажному кино [Юткевич: 97].

Специфика актерской работы была предметом рефлексии и для имажинистов — в их работах и декларативных статьях о театре начала 1920-х гг. В основном это касается Вадима Шершеневича, который много писал о театре и искусстве актера. Но Шершеневич немало писал тоже об искусстве кино. С 1923 г. он публиковал статьи и фельетоны на страницах «Кино-газеты», а затем в журнале «Советский экран» и газете «Кино». Во второй половине 1920-х гг. Шершеневич печатается в издательстве «Теа-Кино Печать», а также выпускает книгу анекдотов «Смешно о кино» (1928), где, в частности, описывает, как складывалась актерская карьера имажиниста, начавшего сниматься в кино [Дроздов: 546–564]. Сценариев за авторством Шершеневича известно немало. В 1927–1928 гг. он участвует в написании сценариев для фильмов «Круг» (1927), «Кто ты такой?» (1927), «Девушка с коробкой» (1927), «Дом на Трубной» (1928), и «Поцелуй Мэри Пикфорд» («Повесть о том, как поссорились Дуглас Фербенкс с Игорем Ильинским из-за Мэри Пикфорд», 1928).

Наиболее активным сценаристом из среды имажинистов был Николай Эрдман, который стал настоящим профессионалом в области кинодраматургии, о чем свидетельствует, в частности, их публикация отдельным томом [Эрдман]. Еще в 1927 г. он заявил: «Мне кажется, что хороший сценарист появится тогда, когда писатели станут сценаристами или сценаристы станут писателями» (цит. по [Ковалова 2010а: 19]). Его слова оказались пророческими, когда поэт и драматург Эрдман стал сценаристом. Сразу после успешной премьеры пьесы «Мандат» был снят фильм по его сценарию «Митя» (1927), к сожалению, несохранившийся. Сценарий был дебютом в кино для Эрдмана, фильм же стал первым для режиссера Николая Охлопкова. По ходу фильма Митя, работающий то ли телеграфистом, то ли парикмахером, попадает в разные нелепые ситуации, подобно персонажу Чарли Чаплина. По словам С. Юткевича,

Режиссерское мужество Охлопкова в его первом фильме в том и заключалось, что Митя, которого играл он сам, был смелой попыткой использовать опыт Чаплина, причем не в подражании чисто внешним свойствам его маски или излюбленным им комическим ситуациям, а в более глубоком, человечески-философском ракурсе [Юткевич: 98].

Это и явилось, видимо, одной из причин недоброжелательной оценки фильма современной критикой. Авторы «Мити» называли «жертвами американских образцов в области кино-комедии». При этом финал фильма совсем не комедийный: Митя чуть не кончает жизнь самоубийством — связь со знаменитой пьесой Эрдмана «Самоубийца» здесь очевидна [Ковалова 2010а: 13–14]. Вообще фильм «Митя» и пьесы «Мандат» и «Самоубийца» интересным образом соотносятся между собой (см. об этом: [Ковалова 2010б: 61]).

Несмотря на то, что дебют авторов был не очень хорошо принят и понят аудиторией, Охлопков продолжал работу с Эрдманом. Последний же призвал на помощь своего приятеля Мариенгофа. Как писал в своих воспоминаниях кинорежиссер Сергей Юткевич, коллега Охлопков,

нимало не смутясь, затеял вслед за Митей еще более смелый эксперимент. По его заказу тот же Николай Эрдман в содружестве с другим «имажинистом» Анатолием Мариенгофом, экранизировал памфлет Поля Лафарга «Проданный аппетит» [Юткевич: 101].

В более поздней версии воспоминаний Юткевича о приверженности авторов сценария имажинизму уже не говорится.

В основе нового сценария соавторов лежит странный политический памфлет французского писателя-революционера, который был, к тому же, женат на дочери Карла Маркса. В тексте Лафарга толстый и сытый капиталист-миллионер, банкир де Раппе, покупает у безработного шофера, страдающего от голода Эмиля, его желудок, говоря ему: «предлагаю продать мне вашу пищеварительную энергию, как рабочие продают мне свою мускульную силу, инженеры — интеллектуальную, кассиры — честность, кормилицы, воспитывающие моих детей — свое молоко и материнские заботы» (цит. по: [Там же: 102]). Некий профессор Фукс готов применить новый хирургический способ лечения. Эмиль продает жадному капиталисту свой желудок, тот предается обжорству и пьянству, а мучается от этого бедный безработный шофер. На роль капиталиста нашли актера Второго МХАТа Марка Цибульского, который считался самым толстым человеком в Москве и потому «был нарасхват у киношников, терпевших недостаток в типаже для ролей иностранных буржуев и нэпманов» [Там же].

Действительно экспериментальный фильм «Проданный аппетит» вышел в 1928 г. и получил разные, но в целом достаточно лестные рецензии. В журнале «Читатель и писатель» поэт-футурист и лефовец Петр Незнамов обратил внимание на «развернутую литературную гиперболу» Лафарга, в которой он видел блестящее социальное заострение:

Разрешая свое задание исключительно в рамках этой гиперболы, сценаристы Н. Эрдман и А. Мариенгоф замыслили показать, что в капиталистическом обществе можно купить все — даже... чужой желудок. Конечно, было бы гораздо лучше, если бы сценаристы проявили большую самостоятельность и взяли памфлет Лафарга только как материал для отталкивания. Ибо нельзя литературную гиперболу реализовать в кино, не изменив предварительно ее измерений [Незнамов].

В том же 1928 г. готовилась другая комедия, «Дом на Трубной», ставший широко известным фильм Бориса Барнета. Над сценарием для него работали Эрдман, Шершеневич и Мариенгоф вместе с Виктором Шкловским. Первоначальный сценарий фильма (под названием «Параша») принадлежал Белле Зорич, но режиссер Барнет пригласил вышеупомянутых соавторов, чтобы они доработали текст. К этой работе соавторы отнеслись не слишком серьезно:

Они и вместе ни разу не собирались <...> Работа была веселая, балагурная (о самолюбии сценаристки никто не заботился) и велась методом «подкидывания» (цит. по: [Эрдман: 724]).

Другими словами, осталось неизвестным, кто и что писал, но самые начальные, «настраивающие» кадры фильма достаточно «имажинистичны», на наш взгляд. Описание того, как город спит и просыпается: «... и, посмотревшись в зеркало, начал умываться» — можно читать наряду с урбанистскими стихами Шершеневича и Мариенгофа, в которых город олицетворен и очеловечен, в которых Москва выступает именно в женских персонификациях.

Сотрудничество Мариенгофа и Эрдмана продолжилось в фильме «Посторонняя женщина», режиссером которого стал бывший коллега Мариенгофа из «Пролеткино», 26-летний Иван Пырьев. Фильм был посвящен столкновению нового советского быта со старым — тема, которая выступила предметом рефлексии во множестве новых фильмов того времени, и которая также была важна для писателя Мариенгофа в более широком смысле. Фильм не сохранился, но в РГАЛИ находится его сценарий, теперь уже опубликованный [Там же: 105–142], а в архиве Госфильмофонда — монтажные листы к фильму. Сценарий Эрдмана и Мариенгофа собирались

ставить разные режиссеры: Александр Разумный, Абрам Роом — но, в конце концов, они отказались. Пырьев писал в своих мемуарах:

В конце 1927 года мне была предложена первая самостоятельная работа — «Посторонняя женщина», комедия, сценарий Н. Эрдмана и А. Мариенгофа. Сценарий был написан для летней природы, а так как со съемками «летней природы» фабрика, как это обычно бывает, опоздала, то дирекция предложила мне переделать сценарий применительно к зимней природе. В награду мне посулили постановку. Я переделал сценарий в три недели, получил постановку и осуществил ее в три месяца. «Посторонняя женщина» — моя первая картина, до этого я никогда не думал, что смогу работать в комедийном жанре, но картина получила хорошую прессу и была весьма тепло встречена зрителем. Так, незаметно для себя, проработав в кинематографе три года в качестве помощника и ассистента, я стал режиссером... [Пырьев 1970: 143–144; см. также: Пырьев 1978: 50].

Он даже утверждал, что большая часть сценарной работы была проделана им. Это может быть преувеличением, но, с другой стороны, поскольку фильм не сохранился, перед нами теперь только оригинальный сценарий, над которым работали Эрдман и Мариенгоф. Что касается самого сюжета сценария, здесь в основе лежат сплетня и ревность. «Сплетня», «Баба» и «Ревность» были альтернативными названиями фильма, так как речь идет о сплетничающих соседях и комсомольцах, которые постоянно обсуждают ситуацию своего товарища Павла Кудряшова, жена которого как раз находится в роддоме и рождает «нового человека». Они думают, что у него появилась любовница, госпожа Казаринова, которая, в самом деле, попала к Павлу вследствие неожиданных обстоятельств. Она — беспартийная, состоятельная московская красавица-интеллектуалка, которая попадает в чужую среду и в глазах соседей выглядит избалованной и буржуазной дамой. Появляются доносы на Павла и госпожу Казаринову. Отсюда и ревность — ревнуют, во-первых, соседи и комсомольцы, потом после доносов — и жена Павла, и господин Казаринов. «Новые люди», т. е. Павел и его молодая жена, быстро разбираются в ситуации, пока соседи и комсомольцы продолжают распространять сплетни. Господин Казаринов остается в сомнениях и в самом конце фильма спрашивает жену: «Ты все-таки жила с ним или нет?». Эрдман и Мариенгоф придумали финал, который подчеркивает общечеловеческое чувство — ревность, — даже через 25 лет господин Казаринов повторяет свой роковой вопрос, и, в конце концов, она от него уходит. Сценарий кончается кадром: «668. Казаринов смотрит ей вслед. На лице его неразрешимый вопрос» [Эрдман: 142]. В фильме режиссер Пырьев

отказался от этой концовки, сделав конец фильма более открытым и одновременно оптимистичным.

«Посторонняя женщина» была встречена доброжелательно и широко обсуждалась, завязался диспут о том, правильно ли показаны советские люди нового быта или нет. На критику Пырьев ответил в ходе диспута:

Нового человека из кармана сразу не вытащишь и не поставишь его сразу в картину. Новые люди рождаются и вытекают из критики, из анализа старых людей, из критики быта и нравов, и после каждой такой критики вытекает проблема нового человека, а создать нового человека сразу — трудное дело ... [Дерябин: 16].

Нам представляются убедительными выводы современной исследовательницы Анны Коваловой из дискуссии вокруг фильма и из рецензий, ему посвященных:

Действительно, именно об этом и говорит сценарий — о том, что люди всегда говорят одно, а делают другое, что недоверие к жене и ревность «неизбежны и вечны», даже если человек искренне хочет избавиться от них. «Неизбежны и вечны» также сплетни соседей, клевета, которую люди всегда рады возвести друг на друга, зависть к тем, кому удалось создать хорошую семью. Можно подобных людей называть «вредителями», «мещанами», «осколками старого быта», но в таком случае придется смириться с тем, что эти «вредители», «мещане» и «осколки» не переведутся никогда [Ковалова 2010а: 21].

«Посторонняя женщина» является, таким образом, актуальной сатирой на нежелательные последствия нового быта и необходимость критики в адрес «старых людей».

Таким образом, сценарий «Посторонней женщины», начатый еще в 1926 г., был первой работой Мариенгофа для художественного кино, если не считать неосуществленный проект под названием «Секретарь профсоюза». У нас нет информации о том, кому из двух имажинистов принадлежит основная роль в написании окончательного сценария. Зато известно, что сюжет сценария Мариенгоф использовал в своей пьесе под названиями «Хряки» и «Люди и свиньи». О спектакле и его судьбе автор писал в своих воспоминаниях:

Одни запрещали накануне первой репетиции, другие накануне премьеры, третьи — после нее, четвертые — после сотого спектакля («Люди и свиньи»), пятые — после двухсотого («Золотой обруч») [Мариенгоф 2013: 31].

Таким образом, кажется, Мариенгофу удалось на время спасти сюжет о новых людях и госпоже Казаринове, так как находящийся в РГАЛИ экземпляр

пьесы «Люди и свиньи» («Хряки»), судя по пометам на нем, предназначался для постановки в Малом театре. Однако там пьеса была запрещена. Летом 1931 г. ее поставил Московский театр сатиры, но уже августе в «Правде» вышла отрицательная рецензия Б. Резникова:

Мариенгоф также утверждает, что свиньи в Советском союзе пользуются <... > большим вниманием и заботой, чем люди. Это уж пошлость. Вообще пошлость в сатире Мариенгофа отнюдь не дефицитный предмет. <... >. Автор как бы прячется за «провинциальную» занавеску. Мало ли какие дела происходят в медвежьих уголках. Дело, однако, не в провинции и вообще не в месте действия. В этой пьесе Мариенгоф со всей определенностью проводит свои взгляды на жизнь и людей, взгляды буржуазной богемы, законченным представителем которой является Мариенгоф. Взгляды эти вовсе не новы. Они были выражены автором еще в его «Романе без вранья», вышедшем, кажется, в 1927 году. <... >. Пьеса «Свиньи и люди» <так!> совершенно не заслуживает ни того, чтобы ею были заняты способные артисты театра Сатиры, ни того, чтобы советский зритель на нее тратил время и деньги [Резников: 4].

Еще в том же насыщенном событиями 1928 г. Мариенгоф с Борисом Гусманом создали сценарий для фильма Федора Оцепа «Живой труп» («Законный брак») по сюжету Льва Толстого — к столетию писателя. Федю Протасова играл Всеволод Пудовкин, для него это была первая большая роль. Проект вели совместно компания «Межрабпом-фильм» и ее берлинский филиал «Prometheus-Film». Премьера фильма состоялась в Берлине в феврале 1929 г.

Отметим, что его встречали восторженно и в Финляндии, где советское кино того времени почти систематично запрещалось, теперь уже по политическим причинам. Например, такая судьба ждала фильмы Пудовкина «Конец Санкт-Петербурга» и «Потомок Чингисхана», которые сочли «большевистской пропагандой». Но «Живой труп» имел неожиданный успех, его показывали в хельсинкских кинотеатрах исключительные шесть недель вместо обычной одной недели, показы состоялись и в других городах. Финская пресса была от него в восторге: «“Живой труп” становится одним из наиболее заметных новых фильмов сезона» [IL: 4], — писала газета «Iltalehti»; «Как будто перед нами раскрывается сама Русь Святая», — восклицал, со своей стороны, орган социал-демократической партии «Suomen Sosialidemokraatti» [SSD: 3].

В то же время готовился еще один сценарий соавторов Гусмана и Мариенгофа — для будущего фильма Льва Кулешова «Веселая канарейка» (1928). По словам режиссера, в этом фильме он осознанно пытался «сделаться коммерческим режиссером», потому что уходил, рассорившись,

из «Совкино» в кинокомпанию «Межрабпом-фильм», где от него требовалось коммерческое кино. В новой компании согласились дать ему работу «только на двух условиях: 1. Не снимать Хохлову («некрасивая и худая»). 2. Снимать коммерческие фильмы» [Громов: 228]. Попытка удалась, его фильм действительно пользовался успехом у публики, но получил одновременно разгромную прессу. Виновником появления такого фильма была объявлена кинокомпания:

Буржуазные и мелкобуржуазные группировки, борясь на культурном фронте, пытаются сохранить за собой старые позиции. Но одно дело, когда мы сталкиваемся с отдельными проявлениями таких тенденций на театре и в литературе. И совсем другое, когда в культурном центре страны советская кино-организация <...> открыто культивирует пошлость и порнографию, открыто насаждает самые худшие, самые косные, антихудожественные традиции западной буржуазной кинематографии. <...>. Межрабпом-фильм развращает не только зрителя, но и режиссеров. Эта организация разлагает руководящих работников нашей кинематографии, она разрушает те малочисленные кадры советских мастеров, которые так необходимы стране. Всеволод Пудовкин делает «Потомка Чингисхана», ленту, которую после «Конца С.-Петербурга» нельзя не рассматривать как частичную сдачу принципиальных позиций. Иначе нельзя расценивать отход этого большого революционного мастера на старые позиции авантюрного жанра. Дальнейший его путь — участие в «Живом трупе» под режиссурой Оцепа — не менее показателен. Лев Кулешов выпускает «Веселую канарейку». Эта лента была принята как вызов советской общественности. Взрыв возмущения после просмотра ее в Ленарке лучше всего характеризует эту картину, позорную для Кулешова-мастера, но вполне приличную в межрабпомовском «ансамбле» [Рафалович: 9].

Любопытные замечания о работе сценариста Мариенгофа с режиссером Кулешовым сделала в своих воспоминаниях о съемках актриса Галина Кравченко. Она подчеркивает мастерскую работу Кулешова с актерами, но при этом, что примечательно, называет автором сценария именно Мариенгофа, указывая на его стилиевые особенности:

Мне думается, что Кулешов знал возможности своих актеров лучше, нежели они знали себя сами. Он был требователен и суров потому, что верил в актера. И должна сказать, что в его отношении к актерам не было и тени пренебрежения, свойственного некоторым режиссерам. Эпизод с проволокой получился очень эффектным, и, как нередко бывает, эта частная удача помогла мне в работе над всем противоречивым образом мадемуазель Брио. Мне кажется, что Мариенгоф написал в сценарии о Брио не без обычной своей иронии: «революционерка в цирковом трико» <...> Кулешову удалось передать иронию и легкость,

свойственные сценаристу Мариенгофу. А для меня этот фильм стал путевкой в жизнь [Кравченко].

Следующей работой Гусмана и Мариенгофа в области художественного кино стала комедия Якова Протазанова «О странностях любви» (1936). Фильм начинается, естественно, с пушкинской цитаты в названии своем — «Поговорим о странностях любви...» — и продолжается гимном веселья сталинской эпохи, песенкой на стихи поэта-пропагандиста П. Д. Германа:

И никогда так не был мир чудесен
Так хороша зеленая весна.
И никогда таких веселых песен
Не распевала ни одна страна.

В основе сюжета лежит традиционная любовная интрига. Две девушки — Ирина и Маша — отдыхают в «живописном Крыму» и мечтают о любви и замужестве, поэтому цитируют Пушкина на пляже. Ирина мечтает о поэте, а Маша — о летчике. Рядом с их домом отдыха находится рыбацкий колхоз, где проводит время начинающий поэт Грибов, который читает «Карманный справочник поэта — 13.711 рецептов, как писать стихи»; а также аэродром, где учится планерист Берг. Девушки знакомятся с ними. Грибову нравится Маша, поэтому он решается на мистификацию и делается летчиком Бергом, а Берг выдает себя за поэта Грибова. Такова завязка комедии, в конце фильма обе пары счастливы, и действие заканчивается хором: «Жизнь превосходна, честное слово! / Жизнь превосходна в нашей стране!» Этот околомитературный водевиль с песенками, шутками и мистификацией оказался, действительно, не самым удачным для Протазанова.

В 1938 г. Мариенгоф написал совместно с М. Э. Козаковым сценарий для мультфильма «Приключения Пса Веселого» — по сказке Козакова, что становится ясно из письма последнего в кинокомпанию «Ленфильм» от 22 февраля 1938 г.:

Я и мой соавтор А. Б. Мариенгоф предлагаем сценарий для фильма-мультипликации. Фильм должен называться «Рыбка Улыбка, Рачок Батрачек и Пёс Весёлый». Это — советская сказка о животных — обитателях Северного полюса, открытых миру научной работой героических папанинцев. О радости всей, доселе неизвестной, северной фауны, отныне служащей интересам советской науки.

К сценарному сюжету, в основу которого положена сказка, только что написанная мною для Детгиза, все забавные приключения наших «героев» — Рыбки Улыбки, Рачка Батрачка, Чайки Всезнайки и других — тесно связанных

с жизнью и работой героической папанинской четвёрки — вплоть до последнего момента её пребывания на дрейфующей льдине. Папанинским «полпредом» в царстве животных служит пёс Весёлый — умная собака-весельчак.

Фильм должен быть предназначен для детской аудитории и включать в себя весёлые и шуточные песенки, частушки и музыку.

Сценарий в совершенно законченном виде может быть представлен нами в течении двух недель с момента заключения соответствующего договора.

Настоятельная просьба в кратчайший срок поставить меня в известность о Вашем решении [РГАЛИ. Ф. 1517. Оп. 1. Ед. хр. 141].

В 1946 г. Мариенгоф с Козаковым переработал написанную им годом ранее пьесу «Золотой обруч» в киносценарий, который теперь получил название «Трудное счастье». В тексте и пьесы, и киносценария, неожиданно литературных, находится значительное число действующих лиц с легко и не очень легко узнаваемыми прототипами. Например, явно узнаваем прототип поэта, несущего на голове золотой обруч — это Максимилиан Волошин, живший в Коктебеле. Мариенгоф ездил к нему в Коктебель в 1930 г., а через три года, уже после смерти хозяина, там же встречался с Андреем Белым и Осипом Мандельштамом [Мариенгоф 2013: 108–112].

Один из персонажей «Трудного счастья», Михаил Михайлович Слон, читает в поезде стихотворение Волошина «В вагоне» (1901), в то время как «Слон Слонович» был прозвищем (придуманным А. Ремизовым) поэта-символиста Юрия Верховского (1878–1956). В этой прототипической семиосфере фамилия персонажа Поярков воспринимается как напоминание о покойном поэте-символисте Николае Пояркове (1877–1918), а фамилия персонажа Феликса Никитовича Русова совпадает с фамилией прозаика, критика и философа Николая Русова (1883 – после 1942). Как нам представляется, здесь слишком много совпадений, чтобы их можно было считать случайными. Всем понятно, на кого намекают имя и отчество Анна Андреевна, а также какие крымские города скрываются за придуманными авторами топонимами.

До «Трудного счастья» Мариенгоф успел еще в 1945 году написать киноповесть «Ермак» — по роману В. Сафонова «Конец Кучумова царства» (осталась неопубликованной). Директор сценарной студии Д. Еремин констатировал в своей рекомендации Комитету по делам кинематографии при СНК СССР:

Постановка сценария может быть осуществлена на Свердловской киностудии с использованием «отходов» от фильма С. М. Эйзенштейна «Иван Грозный».

Тем не менее, просим сценарий утвердить в резерв, как литературное произведение, с расчетом его кинематографического уточнения при наличии определенной режиссерской кандидатуры [ОР РНБ. Ф. 465. Ед. хр. 15]¹.

Литература

ОР РНБ. Ф. 465. Ед. хр. 15.

РГАЛИ. Ф. 1517. Оп. 1. Ед. хр. 141.

Громов: *Громов Е. Лев Владимирович Кулешов*. М., 1984.

Дерябин: «Будущие люди ... показаны правильно». Диспут о картине «Посторонняя женщина» в ОДСК, 1929 / Публ. А. Дерябина // *Киноведческие записки*. 2001. № 53.

Дроздов: *Дроздов В. Dum Spiro Spero*. О Вадиме Шершеневиче и не только. М., 2014.

Иванов: *Иванов В.* Бунт маргинала. Аналитический театр Бориса Фердинандова // *Мнемозина*. Документы и факты из истории русского театра XX века. М., 1996.

Ковалова 2010а: *Ковалова А.* Кинодраматургия Николая Эрдмана // *Эрдман Н.* Киносценарии. СПб., 2010.

Ковалова 2010б: *Ковалова А.* Киносценарии Н. Р. Эрдмана: проблематика и поэтика // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 9. Вып. 3. СПб., 2010.

Ковалова 2013: *Ковалова А.* Сценарий в русском кино 1910–1920-х годов: к истории вопроса // *Вестник Санкт-Петербургского университета*. Сер. 15. Вып. 3. СПб., 2013.

Кравченко: *Кравченко Г.* Мозаика прошлого. М., 1971 // <https://charaev.media/articles/6582> (дата обращения: 01.12.2018).

Мариенгоф 1990: *Мариенгоф А.* Мой век, мои друзья и подруги // *Мой век, мои друзья и подруги: Воспоминания Мариенгофа, Шершеневича, Грузинова*. М., 1990.

Мариенгоф 2013: *Мариенгоф А.* Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. Кн. 1. М., 2013.

Незнамов: *Незнамов П.* Проданный аппетит // *Читатель и писатель*. 1928. № 27 // <http://charaev.media/articles/5554> (дата обращения: 01.12.2018).

Пырьев 1970: *Пырьев И.* О пройденном и пережитом ... // *Искусство кино*. 1970. № 7.

Пырьев 1978: *Пырьев И.* Избр. произв.: В 2 т. М., 1978. Т. 1.

Рафалович: *Рафалович Д.* Цитадель пошлости // *Жизнь искусства*. 1929. № 11.

Резников: *Резников Б.* О летнем сезоне и «свиньях» в Театре Сатиры // *Правда*. 1931. № 234 (24 апр.).

¹ Автор благодарит А. Ковалову, А. Наумову, П. Багрова и О. Демидова за предоставленные ему материалы и Г. Обатнина за подсказки.

Рябчикова: *Рябчикова Н.* Съёмочная площадка: «Пролеткино» // Киноведческие записки. 2010. № 92.

Хуттунен: *Хуттунен Т.* Имажинисты и театр: 1922 год // От слов к телу: Сборник статей к 60-летию Ю. Г. Цивьяна. М., 2010.

Цивьян: *Цивьян Ю.* О Чаплине в русском авангарде и о законах случайности в искусстве // Новое литературное обозрение. 2006. № 81.

Шершеневич: *Шершеневич В.* Зеленая улица. М., 1916.

Эрдман: *Эрдман Н.* Киносценарии / Рец.-сост. А. Ковалова. СПб., 2010.

Юткевич: *Юткевич С.* Инозримый Охлопков // Искусство кино. 1980. № 6.

Freedman: *Freedman, J.* The Dramaturgy of Nikolaj Erdman: An Artistic and Cultural Analysis. Ann Arbor, 1990.

Ил: *Италеhti.* 4.9.1929.

SSD. Suomen sosialidemokraatti. 8.9.1929.

«ЗАРУ ГРИГОРЬЕВНУ НЕЛЬЗЯ БЫЛО НЕ ЛЮБИТЬ...»

ВЕЧЕР ВОСПОМИНАНИЙ О ЗАРЕ ГРИГОРЬЕВНЕ МИНЦ
на конференции «Личность и эмоции в истории Серебряного века»,
посвященной 90-летию со дня рождения З. Г. Минц (Тарту,
19–21 июня 2017)¹

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА

Дорогие друзья и коллеги! Прошли три дня конференции, посвященной памяти Зары Григорьевны, где каждый доклад в той или иной степени продолжал импульсы, заложенные в ее трудах. Сейчас мы собрались, чтобы вспомнить о ней самой. На первой странице конференционной программы опубликована одна из лучших ее фотографий. Зара Григорьевна была исключительно красивая женщина и поразительно нефотогеничная, она всегда получалась на фотографиях гораздо хуже, чем была в жизни. Она не любила фотографироваться, и самые лучшие фотографии — те, которые сделаны неожиданно, когда она не видела, что ее фотографируют. Позировать она не умела, и это очень характерно — она была человеком глубочайшей искренности, всякая поза была ей совершенно чужда.

Поскольку я родилась и выросла в Тарту и рано начала помнить город, то хорошо помню Зару Григорьевну и Юрия Михайловича на тартуских улицах. Зару Григорьевну я помню даже больше и лучше, потому что ее старшие сыновья Михаил и Григорий учились со мной в одной школе.

¹ Видеозаписи выступлений участников вечера расшифровали студенты отделения славистики А. Егоров, А. Земель, К. Новашевская, А. Пахомова, А. Самарин. Сама запись была осуществлена К. Новашевской и А. Самариным. Сердечно благодарим студентов за их вклад в настоящую публикацию. Полученные распечатки выступлений были авторизованы, отредактированы и в ряде случаев дополнены для публикации их авторами.

Выступления участников, предваряемые репликами Л. Киселевой, приводятся в том порядке, в котором они следовали на вечере.

Первая учительница Миши была матерью моей одноклассницы, а Гриша поступил в первый класс к той учительнице, у которой я кончила начальную школу. Зара Григорьевна довольно часто появлялась в школе, поэтому я ее запомнила. А потом мы неожиданно оказались с ней в одном классе, почти за одной партой! В последнем классе школы я начала изучать английский язык на городских курсах иностранных языков, и Зара Григорьевна тоже поступила на эти курсы и оказалась со мной в одной группе. Надо сказать, что она была исключительно старательной ученицей, но потом ей пришлось прервать занятия, потому что у нее было столько обязанностей, что ходить два раза в неделю на вечерние курсы для нее было, конечно, сложно.

Когда я поступала на отделение русской филологии, то, признаюсь, не до конца понимала, какой это университет и с какими выдающимися преподавателями мне и моим однокурсникам предстоит иметь дело, и открывали мы для себя эти истины на собственном опыте.

На первом курсе Зара Григорьевна читала нам курс введения в литературоведение. Когда во втором семестре вместо нее пришел другой преподаватель, мы буквально плакали, потому что Зара Григорьевна читала совершенно удивительно, так, что все непонятное становилось абсолютно понятным. Чувство самокритики у нас имелось, мы понимали, какие мы глупые и необразованные, но мы страстно хотели знать, и Зара Григорьевна как-то умела нас поднять над нашими незнаниями и внушить нам мысль, что мы «сможем»! И вот как-то в коридоре, — я очень хорошо, буквально в лицах, помню эту сцену — в коридоре главного здания встречает меня Зара Григорьевна и говорит: «Люба, а почему вы не ходите на спецкурс?» Спецкурс? Мы, первокурсники, только что вернулись из колхоза и даже такого слова не знали, и вот, оказывается, не ходим на некий «спецкурс». Оказалось, что это предмет для четвертого курса, но мы-то смотрели только расписание своего курса, а там, естественно, никакого спецкурса не значилось. Мы — я и мои подруги — страшно растерялись, но все-таки не решились тогда пойти к четверокурсникам. Зато на нашем втором курсе мы уже не сомневались и отправились на спецкурс по творчеству Гоголя. Юрий Михайлович как раз работал тогда над статьей «Проблема художественного пространства в прозе Гоголя», и каково же было наше удивление и потрясение, когда в аудитории оказалось мало народу — сначала восемь человек, потом, кроме нас, пять. Не все доходили до конца и даже до середины курса. К счастью, скоро ситуация изменилась, и через пару лет аудитории были уже полны.

Еще характерный эпизод из первокурсного опыта. По введению в литературоведение мы получили задание законспектировать дома статью, и хорошо помню стопку тетрадей, которую Зара Григорьевна собрала у нас после одной из лекций, а нас было, простите, 50 человек. И вот стоит перед глазами сцена, как она, маленького роста, идет по лестнице с огромной стопкой этих тетрадей. Потом вернула их нам со своими поправками.

Свой первый семинар я прошла у Зары Григорьевны и просеминарскую работу писала по Достоевскому, по легенде о великом инквизиторе (сейчас даже страшно представить себе собственное нахальство!). Я очень благодарна судьбе за тот выбор, потому что Зара Григорьевна была не только замечательным лектором, но и замечательным учителем. Если говорить, как принято у музыкантов, то Зара Григорьевна умела ставить руку.

Когда Зара Григорьевна ушла от нас, а Юрий Михайлович уже был очень болен, то в последние месяцы жизни он часто повторял одну и ту же мысль: «Назовите кафедру именем Зары». Но у нас в Тарту такой практики не существует. В западных университетах принято называть профессуры именами выдающихся ученых. Например, в Бохуме уже с начала 1990-х годов существует профессура имени Лотмана. В Тарту нет и именных профессур. Но когда я задумалась над этим предложением Юрия Михайловича, то поняла глубокий смысл его желания. Не только потому что Зара Григорьевна была его любимой женой и ему хотелось сделать все, чтобы память о ней в университете сохранилась, а потому что на самом деле кафедра во многом была делом не только Юрия Михайловича, но и Зары Григорьевны. Когда Юрий Михайлович писал в своем завещании для кафедры в феврале 1993 г.: «Самый дорогой для меня труд — кафедра, наш с Зарой Григорьевной совместный труд», — то он был глубоко прав, говоря об их совместном труде по кафедральному строительству. Именно Зара Григорьевна ввела в употребление словосочетание «кафедральный человек». И она действительно делила людей на «кафедральных» и «некафедральных», т. е. тех, кто участвуют или не участвуют в общем деле созидания той академической семьи, которая называется кафедра. Самой Заре Григорьевне это чувство общего дела было в высшей мере свойственно, и она хотела, чтобы в нем участвовали все, в том числе и студенты, в каждом из которых она видела будущего ученого.

Вспоминается, что на втором курсе мы хотя и знали, что существует такое явление, как аспирантура, но еще плохо себе представляли, что это такое. Зара Григорьевна с каждым разговаривала об аспирантуре, потому что в каждом хотя бы сколько-то заинтересованном в занятиях студенте она видела своего будущего коллегу и будущего ученого. В этом проявлялось

глубокое свойство ее личности — убеждение в том, что наука — это очень интересное, веселое и замечательное дело и, следовательно, чем же еще в жизни следует заниматься, как не этим делом!

Зара Григорьевна была человеком, на которого я, несмотря на разницу в росте в мою пользу (я была выше, а Зара Григорьевна ниже меня ростом), всегда смотрела снизу вверх — с чувством необычайного уважения, почтения и любви, потому что Зару Григорьевну не любить было нельзя. Если кто-то ее не любил, то это характеризовало только этого человека, а никак не Зару Григорьевну.

Думаю, что мои краткие вступительные слова, побудят коллег продолжить разговор о Заре Григорьевне.

ЛЕА ПИЛЬД

Я, в отличие от Любови Николаевны, в детстве не сталкивалась ни с Зарой Григорьевной, ни с Юрием Михайловичем. Два года я училась на заочном в начале 80-х годов и только в 1983-м перешла на дневное отделение на второй курс, поэтому потеряла год. Впервые Зару Григорьевну и Юрия Михайловича я увидела на Тоомеяги между бывшим роддомом и клиникой внутренних болезней, которая была напротив через дорогу. Они как раз поднялись в гору — я их сразу узнала, поскольку моей маме посчастливилось быть у них студенткой в Учительском институте, и она о них много рассказывала. Даже сейчас визуально представляю не Юрия Михайловича, а Зару Григорьевну, не забыла, во что она была одета. Мне она показалась необыкновенно красивой, и примечательно, что я выделила именно ее и как-то про себя отметила, хотя тогда еще не было и мысли, что к кому-то из них я могу пойти в семинар. Когда я перевелась на дневное отделение, то все-таки решила в пользу семинара Зары Григорьевны, потому что давно любила Блока и знала, что Зара Григорьевна ведет блоковский семинар.

К слову, семинары были тогда у каждого преподавателя не самозарождающиеся, как сейчас, в том смысле, что их нет в расписании. Тогда семинары в расписании были обозначены. И у Зары Григорьевны в тот год случился большой семинар — в него вступило 16 студентов со второго курса. Это безумно большая цифра, как мне кажется, хотя для сравнения скажу, что в то время на русскую филологию на первый курс принимали 75 студентов, 50 в русскую группу и, соответственно, 25 в эстонскую. Я числилась в эстонской группе, ходила на лекции вместе со студентами, закончившими эстонскую школу. В тот год Зара Григорьевна решила всем дать

темы по Блоку, и они все были так или иначе связаны с ее научными разысканиями. Я получила тему, которая в черновом рабочем варианте называлась «Биографические моменты в стихах Александра Блока, посвященных Андрею Белому, цикл “Распутья”». Потом мы с ней тему как-то переформулировали, но первую формулировку я помню, окончательную — нет.

Хочу подчеркнуть, что Зара Григорьевна давала темы, по крайней мере, на втором курсе в очень простых формулировках, т. е. доступных студентам, которые только что пришли и, в общем, мало что знали о Блоке. Кроме того, и по сути своей эти темы не были ни сложны, ни обширны. У нее была такая установка, и способность, о которой говорила Любовь Николаевна: Зара Григорьевна умела ставить руку. У нее был огромный педагогический опыт, и она прекрасно понимала, как заниматься с начинающими студентами. Это, с одной стороны. С другой же стороны, я бы отметила, что Зара Григорьевна была в первом семестре к нам очень строга. Семинар проводился каждую неделю, и к каждому занятию нужно было подготовить реферат. Каждой студентке была дана монография по Блоку, именно монография — ни больше, ни меньше. И, соответственно, та, кому было дано задание, должна была подготовить к семинару реферат по всей монографии — не по какой-то отдельной главе. Предполагалось, что какие-то части этой монографии и другие участники семинара прочитают. Мы слушали реферат, потом было обсуждение, каждый высказывался, а Зара Григорьевна задавала вопросы и в конце подводила итоги. При этом все авторы, которых мы реферировали, были в той или иной мере предшественниками Зары Григорьевны в изучении Блока. Зара Григорьевна никогда не была критична по отношению к исследователям, использовавшим социологический подход к творчеству Блока, она старалась в каждой монографии найти что-то конструктивное, всем это показать, и, в общем, пресекала резкую критику, если она случалась.

При этом мы понимали постепенно, что, изучая свою маленькую тему, мы должны включать ее в контекст других поэтических циклов Блока. Мы должны что-то знать и о других писателях-символистах, писателях-реалистах — это нам давалось понять очень четко на каждом занятии. И, конечно, те, кто стремился научиться чему-то серьезному, начинали читать труды самой Зары Григорьевны. Мы очень быстро поняли, что мы говорим на совершенно другом языке и, чтобы говорить о символизме, нужно понимать и усваивать этот сложный язык, научный язык описания. Могу сказать, что это был очень долгий процесс. Некоторые работы лично мне приходилось перечитывать по нескольку раз, чтобы усвоить и содержание, и метаязык. И что еще интересно, в этих формулировках тем, кото-

рые Зара Григорьевна давала на втором курсе, сложный метаязык не присутствовал, например, не фигурировало слово «жизнетворчество» — ключевое слово в описании эстетики символизма. Оно было просто исключено. Включено было слово «биография». От таких простых формулировок мы постепенно переходили к более сложным и адекватным для описания символизма.

Что касается отношения к научному руководителю, то было ощущение, что когда Зара Григорьевна Минц входит в аудиторию, то она окутывает нас всех теплой и легкой аурой. В этой ауре присутствовали и эмпатия, и сочувствие, доброта, и студенты действительно ее обожали. Это очень редкое человеческое свойство... Тогда казалось, что иначе и быть не может, — человеку всегда кажется, что то, что он получает в жизни, совершенно естественно, и что он этого заслуживает — а позже оказывается, что это совсем не так. И позднее мы уже не сталкивались с таким отношением. Уже во втором семестре строгость постепенно начала исчезать, и когда Зара Григорьевна открывала дверь, входила, улыбалась, то говорила: «Ну что, любимчики!..» Она нас почему-то любила, хотя никто из нас, по крайней мере, на втором курсе не достиг каких-либо академических высот, но ее отношение было для нас крайне важно.

Теперь немного о ее выступлениях. Ее эмоциональность, увлеченность объектом исследования проявлялась и на лекциях. Иногда, когда она читала стихотворения наизусть, например, Блока из цикла «Стихи о Прекрасной Даме», то могла во время чтения не то что заплакать... у нее появлялись слезы на глазах. Здесь хочется процитировать Льва Толстого, написавшего о стихотворении Фета «В дымке-невидимке»: «Это новое, никогда не уловленное прежде чувство боли от красоты, выражено прелестно». В Заре Григорьевне также присутствовала эта боль от красоты, она настолько любила Блока, настолько проникалась его лирикой, что подобное переживание у нее не могло не возникнуть. И это тем более создавало в нашем восприятии, в душах не достигших еще научной зрелости студентов, целостность и высоту ее облика, который мы до сих пор с благодарностью храним в памяти.

ЕЛЕНА ПОГОСЯН

Зара Григорьевна читала нам, как и Любви Николаевне, на первом курсе введение в литературоведение. Мне и — из здесь присутствующих — Вадиму Суреновичу Парсамову. Я не знала тогда, что это — счастье, потому

что была бестолковой первокурсницей и думала, что так и полагается: то есть ты приходишь, с тобой что-то происходит, и думаешь, что так мир и устроен. Только потом узнала, что это было счастье. Параллельно, как мне сказали старшие студенты, можно ходить на спецкурсы, и у нас все ходили на спецкурсы к Юрию Михайловичу и к Заре Григорьевне. Зара Григорьевна, когда я была на первом курсе, читала символизм. Она приходила в аудиторию со своими копеечными тетрадочками, где были выписки из архивных материалов. Я не помню ее очень ярко на курсе введения в литературоведение, а вот на спецкурсе по символизму — как раз хорошо. Сейчас я читала эти тетради в ее архиве и подумала — те же тетрадочки. Там почерком Зары Григорьевны сделаны длинные-длинные выписки, которые она нам читала, — так ко мне как бы заново пришло понимание научной работы, ее методики — когда берешь тетрадочку и туда все записываешь.

Далее признаюсь, что у меня воспоминания о Заре Григорьевне все позорные, потому что это какая-то «ярмарка тщеславия». Опять же, как Любовь Николаевна сказала, Зара Григорьевна видела в нас, студентах, что-то, чего, может быть, и не было или что еще не появилось, и поэтому каждый раз, когда я вспоминаю Зару Григорьевну и то, что она мне сказала, то думаю: какая я была замечательная на первом курсе, когда Зара Григорьевна была рядом. И я думаю, что это было общее чувство.

Потом, первый раз, когда я поняла, что происходит что-то необыкновенное и так не бывает в жизни, это когда на моем втором курсе Зара Григорьевна читала нам в весеннем семестре спецкурс по Чехову. Сначала аудитория была полна. Спецкурсы читали для студентов четвертого курса, они сдавали экзамен, и народу было много. Но по мере того, как старшим студентам нужно было писать курсовые работы и их сдавать, приходило все меньше и меньше народу. И последние, я думаю, восемь лекций, по крайней мере, приходили только два человека: я и Алиса Заблоцкая, моя однокурсница, т. е. в аудитории не было ни одного студента из тех, для которых Зара Григорьевна должна была читать этот курс, и она для нас двоих его читала. Я даже обсуждала это с другими студентами, и мне все говорили: «Нет, профессор не должен читать курс, если так мало народа». Этот спецкурс по Чехову стал для меня абсолютно поворотным, потому что Зара Григорьевна рассказывала не только про Чехова, она рассказывала про то, как нужно быть хорошим человеком, как я потом поняла. И не только о том, что нужно выдаивать из себя раба, а про то, как нужно любить близких.

На третьем курсе Зара Григорьевна помогла мне пережить ужасное предательство, которое я задумала и почти осуществила. На втором курсе я пошла в просеминар к Марии Борисовне Плюхановой и занималась древ-

нерусской литературой. Нас в ее семинаре было пять человек, и Мария Борисовна научила очень многому, мы написали свои просеминарские работы, и она нам поставила пятерки. Однако она была тогда очень молодым руководителем семинара и еще неопытным педагогом. На последнем занятии она решила нам рассказать (и совершенно справедливо), что наши работы не очень хорошие, и сделала это в таких выражениях, какие считала возможным использовать в разговоре со второкурсниками. Мы вышли оттуда молчаливо, там были я, Ира Владышевская, еще несколько однокурсников, которые потом навсегда перешли в семинар по методике преподавания русского языка. Мы вышли и, посмотрев друг на друга, сказали: «В этот семинар мы больше не вернемся». Мария Борисовна ко мне относилась неплохо, и я чувствовала, что мне очень интересно с ней и в то же время очень трудно. Все лето я решала, должна ли я пойти или должна остаться, и решила, что пойду к Заре Григорьевне.

В начале моего третьего курса я подошла к Заре Григорьевне, и она дала мне телефон и попросила позвонить. Я ей позвонила и сказала, что мне нужно поговорить про семинар, и она мне назначила прийти в субботу в 8 утра. Мне тогда не показалось это странным, я думала, что так мир устроен и что все студенты приходят к Заре Григорьевне по субботам в 8 утра. Теперь я понимаю, что она была так занята, что ей приходилось назначать на раннее утро. Я пришла к Заре Григорьевне, стояла у двери, и когда секундная стрелка дошла до восьми ровно, я позвонила. Зара Григорьевна открыла, она была в домашнем халате и с тряпкой в руках. В доме было необыкновенно чисто. От пола пахло деревом, в печке трещали дрова, было необыкновенно уютно, и я подумала, что именно такие дома бывают у профессоров, и вот так к профессорам приходят студенты. Если бы не тряпка в руках у Зары Григорьевны, я подумала бы, что там, в другой комнате, скрывается горничная, которая здесь все убирает.

Зара Григорьевна выслушала меня, выслушала мою речь, и я поняла по ее лицу: то, что я хочу совершить, — это ужасное предательство. И Зара Григорьевна спасла меня. Она сказала: «Давайте вы будете заниматься в двух семинарах». Это был конец моему стыду и выход из тупика, потому что с Марией Борисовной потом мне было упоительно интересно заниматься, и с Зарой Григорьевной мне было замечательно хорошо, потому что рядом с ней я думала, обращая на себя слова Толстого: «Что за прелесть эта Лена». Вот на этом я и хочу закончить свои воспоминания.

Л. Н. Киселева приглашает выступить Малле Салупере как старейшую выпускницу кафедры.

МАЛЛЕ САЛУПЕРЕ

Я не готовилась и не думала выступить. Очень жаль, что не пришла моя однокурсница Кира Алликметс, которая присутствовала днем, — потому что она занималась в семинаре у Зары Григорьевны, а я с самого начала была влюблена в Юрия Михайловича, он был руководителем моих курсовых работ и потом дипломной. Однако все же Зара Григорьевна была руководительницей (куратором) моего второго курса, потому что я с первого курса перескочила на третий, а потом попала на тот курс, которым руководила Зара Григорьевна. Ее лекции и спецкурсы, как и лекции Юрия Михайловича, не были просто подготовленными лекциями: никогда не читалось одно и то же, и никогда не читалось то, что содержалось в учебнике. Это было творчество, живое творчество на глазах студентов. Однажды, я помню, Зара Григорьевна читала нам лекцию по «Войне и миру», и по ходу лекции она вдруг осознала, что это совершенно новый подход к роману, который она придумала прямо сейчас, и сказала нам об этом.

Со спецкурсами тоже было так, как тут уже говорилось. Мы ходили на курс Юрия Михайловича по источниковедению, и я вечно благодарна этому курсу за свои архивные познания. Нас было там трое, и даже если из нас на месте был только один слушатель, он все равно читал и делился соображениями, примерами. То же самое было и у Зары Григорьевны, потому что для них обоих это была действительно ключевой момент творчества.

В 1958 году, когда я поступила в университет, они оба были еще новыми преподавателями. Юрий Михайлович на первой встрече нам показался очень старым, потом оказалось, что он всего на девять лет старше меня. Тем не менее, мы даже не осознавали тогда, что происходит в аудитории, что нам преподается, потому что нам говорили о тех писателях, которые были если не прямо запрещены, то, по крайней мере, о них не полагалось говорить. Нам же о них рассказывали, а мы даже не знали, что это не совсем «правильно». Все это мы поняли со временем.

Если говорить о быте лотмановского дома, то Зара Григорьевна в самом деле могла встречать приходивших студентов в домашнем халате, но Юрий Михайлович обязательно накидывал пиджак, когда мы приходили. Однажды чуть было не отменили собрания кафедры, потому что он забыл дома галстук. Зара Григорьевна на такие мелочи не очень обращала внимание. И, тем не менее, их дом был уютным, и этот домашний уют все приходящие чувствовали.

Нас всех, студентов, принимали как равных, и никогда ни Зара Григорьевна, ни Юрий Михайлович не говорили ничего резкого, неприятного.

Можно критиковать по-разному работы студентов, ведь подавали иногда и очень слабые работы. Начинали всегда с похвалы, а потом спрашивали: «А вы подумали над этим? Может быть, все-таки надо немножко еще подумать», — что-то в этом роде, но так, чтобы не обидеть и не унижить. Бывают, к сожалению, такие преподаватели, которые непременно хотят сделать больно. Лотманы этого никогда себе не позволяли. Мы чувствовали себя как равные.

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА

Очень характерно, что мы никогда не вспоминаем Юрия Михайловича и Зару Григорьевну отдельно, всегда вместе. То, что здесь Лена, Малле говорили про домашний уют, — это совершенно так. Это был уютный добрый дом, заваленный книгами, где все чувствовали себя хорошо. И этому очень помогали собаки: сперва Керри, потом Джерри. Студент, аспирант или преподаватель мог страшно трепетать и бояться того, что ему там, в этом доме, скажут. Тогда Керри, а потом Джерри подходили и клали голову гостю на колени. Правда, были те, кого Керри не любила, но в основном это была всегда поддержка, такое «человеческое» сочувствие.

Я думаю, что пора перейти от воспоминаний тартусцев к другим коллегам и предоставить слово Константину Марковичу.

КОНСТАНТИН АЗАДОВСКИЙ

Признаться, мне как-то не совсем ловко выступать сегодня на этом мемориальном вечере. Дело в том, что у меня лично не было близких отношений ни с Юрием Михайловичем, ни с Зарой Григорьевной. Я не был их учеником, никогда не посещал их в Тарту и в Ленинграде. Не состоял с ними в дружеской переписке.

Я даже не могу сказать, когда именно я познакомился с Юрием Михайловичем и Зарой Григорьевной. Кажется, я был знаком с ними всегда. Еще до войны, будучи студентом, Юрий Михайлович слушал курсы по фольклору моего отца Марка Константиновича Азадовского. В ту пору он, Лотман, серьезно подумывал, не заняться ли ему фольклором. Его письма военных лет (как и послевоенных) об этом свидетельствуют. С юных лет я привык слышать фамилию Лотман: она постоянно звучала в нашей семье и в нашем кругу.

И хотя сегодня я собираюсь говорить о другом, но начну с того, что я очень благодарен Юрию Михайловичу. Благодарен за то, что в конце 1980-х годов Юрий Михайлович, размышляя о пути, который он прошел как ученый, вспомнил об уроках у Марка Константиновича и поднял тему, чрезвычайно важную, как мне кажется, для истории нашей культуры, во всяком случае, фольклористики. У Юрия Михайловича есть несколько набросков, сделанных незадолго до смерти, под названием «Двойной портрет». Это своего рода эссе, посвященные его учителям, профессорам Ленинградского университета. Один из набросков озаглавлен «Азадовский и Пропп: два подхода». Сейчас я занимаюсь биографией моего отца и тоже пытаюсь разобраться в этой проблеме: пути развития русской фольклористической науки. Есть действительно два подхода: конкретно-исторический Азадовского (с акцентом на личность сказителя, условия бытования фольклорного текста, его художественность и т. д.) и морфологический Проппа (выявление типологических моделей и функций). В какой степени они опровергают или дополняют друг друга? Уверен, что эта постановка вопроса, намеченная Юрием Михайловичем, еще получит свое продолжение. Хочу лишь подчеркнуть: Юрий Михайлович был первым, кто затронул эту тему.

Я виделся и общался с Юрием Михайловичем и Зарой Григорьевной многократно. Мы встречались в разных домах на берегах Невы (потому-то мне, наверно, и кажется, что мы были знакомы всегда). В 1975 году я получил приглашение от Зары Григорьевны принять участие в блоковской конференции. Я начал тогда заниматься Серебряным веком, чему немало способствовал Дмитрий Евгеньевич Максимов, мой старший товарищ и учитель. Так я впервые оказался в Тарту на той памятной Третьей блоковской конференции. (Собственно, это был единственный раз, если не считать нынешнего, что я посетил Тарту.)

Более или менее интенсивное общение с Зарой Григорьевной относится к периоду моей работы над публикацией писем Клюева к Блоку. Это был конец 1970-х годов. «Литературное наследство» и, в первую очередь, Илья Самойлович Зильберштейн предприняли тогда, как вы помните, на волне приближающегося блоковского юбилея, это начинание, оказавшееся, в конце концов, беспрецедентно масштабным и наиважнейшим для науки о Блоке. Илья Самойлович, с которым я уже был связан работой в одном из предыдущих томов «Литнаследства», настаивал на том, чтобы я подготовил письма Клюева. Тут была и некоторая интрига, потому что Зара Григорьевна и Юрий Михайлович хотели, чтобы этим занялся Валерий Иванович Беззубов, но Зильберштейн настоял на своем. (Претендовал на эту публи-

кацию и Василий Григорьевич Базанов.) Зара Григорьевна была привлечена к блоковским томам в качестве основного консультанта и, так сказать, «собирателя сил» (в частности, молодых сил). Здесь, на этих путях, мы и вступили с ней в переписку. Ей была прислана на отзыв моя работа — в самом первом, помнится, еще сыром варианте. И Зара Григорьевна откликнулась на нее развернутой рецензией. У меня сохранился оригинал этого письма, длинного и весьма содержательного. Это было в 1978 году. Потом были и другие письма. И в каждом из них я находил разного рода критические и технические замечания, неизменно резонные (все они были, разумеется, учтены). Мою работу в целом Зара Григорьевна оценила словами «вполне хорошая». Тем не менее, публикация затянулась. Том блоковского «Литнаследства» с письмами Клюева появился не в 1981 году, как предполагалось, а позднее, уже в разгар Перестройки.

Мы часто встречались с Зарой Григорьевной в 1983–1984 годах. И почти всегда в одном и том же месте — в Публичной библиотеке. Встречались не случайно, а по договоренности, поскольку работа, что называется, «зависла». Выход тома затягивался, и комментарий к письмам, как и моя вступительная статья, обрастал все новыми деталями. Многое из того, что в первоначальной рецензии Зары Григорьевны содержалось «в зародыше», получило развитие в наших разговорах. Публикация становилась монографией, и не удивительно, что позднее, в 2003 году, она появилась в виде отдельной книги. Многим и, наверное, лучшим в этой работе я обязан Заре Григорьевне. Ограничусь лишь одним примером. Занимаясь в 1970-е годы Клюевым, я испытывал немалые трудности. Я должен был писать о поэте, о котором тогда в советском литературоведении почти не говорилось. А то, что говорилось, было для меня неприемлемо. Писать о Клюеве оказалось сложно не только по той причине, что его биография и трагическая гибель замалчивались, но еще и потому, что Клюев в моем восприятии был стилизатором и в этом смысле весьма характерным явлением Серебряного века. Он преломлял в своем творчестве (весьма искусно и изощренно) основные его тенденции — интерес к сектантству, старая деревня, *style russe* и прочее. Клюев был стилизатором, хотя и высоко талантливым. Но писать об этом в конце 1970-х годов мне совсем не хотелось: ведь поэт, с одной стороны, все еще находился в опале, с другой же, — был почти неизвестен. Не начинать же разговор о большом поэте с характеристики «стилизатор»! Хотелось, избегая какой-либо дискредитации Клюева (по меркам того времени), просто опубликовать для начала его произведения и письма.

Поэтому в первой редакции моей работы, которую прочитала Зара Григорьевна, о самом Клюеве говорилось очень нейтрально; во всяком слу-

чае, без какой бы то ни было «критической» окраски. Зара Григорьевна сочла это принципиально неверным и в своей рецензии написала следующее. Прочитую: «... В частности, как К. М. <то есть Константин Маркович> не чувствует, что Клюев ведет с Блоком демагогическую игру, что его письма к Блоку — особый язык, которым мужик говорит с народолюбом-баринном. В этом языке есть юродствующее пренебрежение собой. Легко показать, что Клюев гораздо начитанней в поэзии и не только в ней, чем изображает. Угрозы, огромное честолюбие, деспотизм, явное стремление быть учителем Блока и многих других. И многое в том же роде, чего К. М. как будто не замечает».

Отзыв Минц побудил меня уточнить отношение к собственной работе; я понял, что нельзя умалчивать все эти моменты, как бы их ни расценивала аудитория и как бы они ни выглядели — «выигрышно» или «невыигрышно» для Клюева. Мнение Зары Григорьевны определило оттенки и интонации второго варианта работы. Должен заметить, что вопрос о Клюеве-стилизаторе не утратил своей актуальности и в наши дни, а, возможно, даже еще более заострился. Нынешние исследователи Есенина, Клюева и других «крестьянских» поэтов разделены на два лагеря. В одном, малочисленном, состоим мы с Олегом Лекмановым плюс еще два-три человека. Мы рассматриваем поэтов этой группы как прежде всего художников Серебряного века. Но имеется значительное количество исследователей, представляющих другую точку зрения (я бы назвал ее «мифотворящей»), согласно которой Клюев является якобы эманацией русского народного духа, «посланцем» русской деревни и т. п.

В отзыве Зары Григорьевны был еще один пункт, напрямую касающийся нашей нынешней конференции и, в частности, вчерашнего выступления Владимира Паперного по поводу того, был ли Блок революционером. «В работе Азадовского, — писала Зара Григорьевна, — подчеркивается, что Блока смущал радикализм Клюева. Вот уж не поверю. Он сам максималист почище Клюева».

Зара Григорьевна сделала тогда для «Литературного наследства» очень много. Я убедился в этом на примере собственной публикации. Но вскоре — в ходе наших долгих бесед в Публичной библиотеке — я стал понимать и другое (скорее чувствовать: она сама об этом никогда не говорила, во всяком случае, со мной). Между ней и «Литературным наследством» возникла со временем какая-то трещина, появились разногласия... но в чем собственно дело, я сперва не догадывался. Однако со временем мне стало окончательно ясно (блоковские тома еще продолжали редактироваться и выходили в свет), что она отдалась от «Литературного наследства» и,

говоря со мной о Клюеве, не желает упоминать о своем сотрудничестве с Зильберштейном. Сравнительно недавно я узнал подробности.

В мои руки — совершенно случайно — попало письмо Зары Григорьевны 1982 года к Илье Самойловичу; письмо, проникнутое горечью и обидой. Впрочем, лучше процитировать:

«Уважаемый Илья Самойлович! В отношениях между мной и “Лит. Наследством” накопилось много для меня непонятных вещей, относительно которых я хотела бы получить от Вас разъяснение. Это, прежде всего, вопрос практический — о гонораре. — По вашей просьбе я привлекла к работе над Блоковским томом ряд молодых авторов. Как Вы сами знаете, — это исследователи молодые и нуждающиеся в деньгах. Между тем, прошло больше года со времени выхода I-ой части и почти год — II-ой, а гонорары до сих пор не выплачены. <...> Но у меня есть и другие недоумения. Надеюсь, что Вы не забыли наших первоначальных переговоров и обещаний, которые Вы тогда давали. Подводя итоги, я вынуждена сказать, что я скрупулезно выполнила *все* взятые на себя обязательства — да, признаться, не вижу в этом ничего превышающего обычные нормы научной порядочности. Вы же со своей стороны не выполнили *ни одного*. — Вы сами (без малейших поводов с моей стороны) предлагали, чтобы том ЛН вышел с грифом “при участии кафедры русской литературы ТГУ”, приводя в пример том Островского как прецедент, доказывающий возможность такого решения. Обещание это не было выполнено без каких-либо разъяснений с Вашей стороны.

Далее. Я выступила как составитель плана по доброй трети (если не больше) содержания Блоковского тома, значительную часть работы отредактировала <...> не говоря уже о том, что работа ряда молодых авторов шла под постоянным моим наблюдением. Согласитесь, что такая степень участия никак адекватно не отражена в редакционной преамбуле к I-ой части.

Быть может, Вы считаете, что все эти мои усилия — “плата за честь” печататься в ЛН. Я, конечно, высоко ценю “Лит. Наследство” как издание высокой авторитетности и один из главных очагов нашей литературоведческой культуры. Ценю и Ваш вклад в это издание. Понимаю и большую ценность блоковских томов ЛН, иначе я бы много лет назад не приняла Вашего предложения. Однако этим моя личная заинтересованность *полностью ограничивается*. В моем рабочем столе нет и давно уже не было рукописей, которые я не могла бы опубликовать. Скорее, я испытываю противоположные трудности — не успеваю выполнять взятых на себя обязательств. Что же касается вопроса не мелочного, а подлинно научного пре-

стижа, то Вы и сами знаете, что у наших малотиражных, безгонорарных и т. д. «Блоковских сборников», «Семиотик» и пр. он ничуть не меньше, чем у ЛН. Я бы не стала касаться всех этих вопросов (надеюсь, что Вы, при всем Вашем недоверии к людям, верите все же, что мне наплевать на мелочные честолюбия, приоритеты и проч. и что мое письмо продиктовано исключительно желанием сохранить вокруг имени Блока атмосферу *научной чистоты!*), если бы не получила от Вас III часть блоковского тома с корректурой публикации «Дарственных надписей» Блока. Редколлегия просит меня прочесть эту корректуру. Но в качестве кого? И кто просит? Если Вы (как я раньше полагала) — полноправный хозяин издания, а я (как Вы меня уверяли) — один из его основных составителей, то как объяснить все не выполненные Вами обязательства (я ведь написала сейчас только о части невыполненного)? Если же Вы — простой исполнитель воли тех, чьи имена значатся на титуле, а я — рядовой автор, оказавший изданию некоторые услуги, то зачем Вы шлете мне корректуры не мной написанного?»

Вероятно, сохранились ответные письма Ильи Самойловича к Заре Григорьевне, и они когда-нибудь, рано или поздно, выйдут на поверхность. Переписка Зары Григорьевны с Ильей Зильберштейном будет однажды опубликована. И тогда станет очевидным, сколь титанической была в действительности работа Зары Григорьевны по подготовке блоковских томов «Литературного наследства» и в сколь малой степени она отражена в редакционных пометках «При участии...» и аналогичных формулировках. Конечно, «Литнаследство» не умолчало о ее участии, но мы с вами — люди искушенные и хорошо понимаем, *как* можно сказать и *что* может выразить та или иная формулировка. Несколько лет жизни, которые Зара Григорьевна отдала «Литературному наследству», заслуживают того, чтобы ее реальная работа предстала нам или нашему потомству во всей своей полноте и значимости. И пусть мое сегодняшнее выступление послужит тому начальным импульсом.

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА

Обратим внимание, что когда Зара Григорьевна пишет о том, что молодым сотрудникам не платят денег, она не упоминает при этом себя, не говорит о том, что и она вместе с ними не получила гонорара. Это в высшей мере характеризует Зару Григорьевну. И, в том числе, Зару Григорьевну как редактора. Я думаю, что Дина Махмудовна продолжит как раз во многом эту линию и тему.

ДИНА МАГОМЕДОВА

Начну с того, что засвидетельствую: Заре Григорьевне так и не выплатили гонорар. Она мне рассказывала, как настаивала, чтобы имена молодых авторов были сохранены среди участников этих томов «Литературного наследства». И вдруг она в ужасе узнает, что Илья Самойлович Зильберштейн не только не собирается платить им гонорары, но даже выбрасывает их материалы из грядущих томов. Она была в это время в кабинете Лии Михайловны Розенблюм. Илья Самойлович тогда на работе отсутствовал. Она ему позвонила, сказала о том, что настаивает на возвращении этих имен в тома «Лит. наследства». Он ответил ей, что об этом не может быть и речи. Тогда она сказала: «Ну, в таком случае я забираю свой материал». И Зильберштейн, ухмыльнувшись (я пересказываю то, что она пересказывала мне), сказал: «Кто вам это позволит!» И тут Зара Григорьевна мне сказала: «И я услышала вопль. Оказывается, вопила я». Она стала кричать, что заберет, что больше никогда... А Лия Михайловна Розенблюм бросилась перед ней на колени. Вообще, кто ее видел, может себе представить Лию Михайловну на коленях перед Зарой Григорьевной! Лия Михайловна клялась, что она сделает все, что все требования будут выполнены, что Илью Самойловича она «берет на себя». Она, действительно, работала с Ильей Самойловичем долго. Скажем, когда у Ильи Самойловича были проблемы со здоровьем, то мы звонили не ему домой, а Лии Михайловне.

А теперь я все-таки вернусь к себе. Вообще говоря, я не очень имею право здесь выступать, потому что я не ученица Зары Григорьевны, не была ни ее студенткой, ни ее аспиранткой. Мы очень мало, если сосчитать годы нашего знакомства, с ней общались. Но, тем не менее, встреча с ней, может быть, — одна из самых важных и значительных встреч в моей жизни. Прежде всего, именно в духовном смысле.

Я первый раз услышала, вернее, прочитала о ней в 1966 году. В газете «Известия» была очень хорошая статья о Тартуском университете, о Юрии Михайловиче, о том, как отличается атмосфера в Тартуском университете от обычных вузов. О том, насколько творческая атмосфера в преподавании общих курсов, в руководстве курсовыми работами. Там, прежде всего, конечно, говорилось о Юрии Михайловиче. О Заре Григорьевне было сказано, что она очень для него близкий человек, большой специалист по Блоку и Брюсову. И вот это я сразу запомнила.

Как раз в 1966 году я поступила в университет, в год, когда был двойной школьный выпуск — не только одиннадцатых, но и десятых классов. Я побоялась ехать в Москву и Ленинград. И довольно быстро поняла, что линг-

вистические курсы у нас в Дагестанском университете преподают очень хорошо, а литературоведческие, мягко говоря, не очень. Потом, года через три, ситуация изменилась. У нас появились новые преподаватели. Тогда же я думала о том, что мне делать и куда мне деваться. Я помню, что мама мне дала эту газету «Известия» и сказала: ты только не очень расстраивайся. Вот это и был первый раз, когда я о Заре Григорьевне услышала. А второй раз, когда я познакомилась с Дмитрием Евгеньевичем Максимовым, и он мне первым делом сказал о Заре Григорьевне. Я тогда была еще студенткой, показала ему свою первую работу о Блоке, к которой он отнесся незаслуженно хорошо. И он мне тогда сказал, что Зара Минц тоже о Блоке пишет, и добавил: «Она — моя». Зара Григорьевна была ученицей и законной гордостью Максимова.

Обо мне часто говорят, что я ученица Дмитрия Евгеньевича. Зара Григорьевна здесь в Тарту говорила: «Дина — *побочная* ученица Дмитрия Евгеньевича». Это так и есть, потому что я у него действительно практически не училась. Я скорее наезжала в Ленинград, иногда посещала его семинары, обсуждала с ним то, что я пишу, но мне не удалось поступить в Ленинградский университет (я и не пробовала, да и просто мест не было).

Так вот, получилось так, что я поступила в аспирантуру в МГУ, и первый же мой московский день ознаменовался тем (это было 28 ноября — блокеры знают, что это день рождения Блока), что в Москве в этот день была всесоюзная конференция, на которую приехала Зара Григорьевна. Вот тогда я первый раз ее увидела и услышала. Она меня поразила тем, как совершенно замечательно, без всяких бумажек, блистательно произнесла свой доклад о традициях демократической литературы в творчестве Блока. Я смотрела, так сказать, совсем в другую сторону, меня интересовали сюжеты «Блок и Ницше», «Блок и Вагнер», «Блок и немецкие романтики». И вдруг я увидела, что есть совсем другой круг, тоже связанный с Блоком. Это было для меня первым маленьким открытием. Мы с ней тогда не то что не познакомились... Дмитрий Евгеньевич меня к ней подвел, но ей было как-то не до знакомства.

А потом случилось так, что о Заре Григорьевне заговорили и на заседании кафедры советской литературы, которой заведовал Метченко. Дмитрий Евгеньевич таких одиозных советских литературоведов называл «носорогами», и вот Метченко у него был «гиперносорог». И этот «гиперносорог» тогда возглавлял еще и экспертную комиссию в ВАКе, все докторские диссертации шли через него. Я знала, что Зара Григорьевна к тому времени блистательно защитила свою докторскую, но до утверждения степени было далеко. Диссертация проходила одну черную рецензию за дру-

гой. И вот Метченко выступил однажды на одном из заседаний. Он очень любил делиться на кафедре своими делами в ВАКе. Он говорил следующее. «Вот мы сейчас читаем докторскую диссертацию, автор — правая рука Лотмана («Лотман» — это было ругательство на этой кафедре). Диссертация совершенно не структуралистская, а все публикации структуралистские. Вы понимаете, какой это цинизм! — сказал он. — И что, ее утверждать, эту диссертацию? Ведь тут, простите, уже речь идет об этике. Это что же, ради степени, значит, можно и по-другому написать!» Тут он произнес фразу: «Ведь это — како веруеши!» И действительно, пока Метченко оставался председателем этой комиссии, Зару Григорьевну так и не утверждали. Утвердили ее только в 1976 году, когда в ВАКе произошла некая реформа. А так действительно слали одну рецензию за другой. Я даже успела написать собственную диссертацию, сама готовилась к защите.

Вот, мы с Зарой Григорьевной встретились в Ленинской библиотеке, и я ей рассказывала, как мне подбирают оппонентов, как мне предложили Куйбышевского блокиста Машбиц-Верову, и как он прислал — когда ему послали запрос — мне письмо. Я глянула на конверт, и мне стало нехорошо, потому что на конверте было написано: «М. Д. Махмудовне». Он решил, что «Магомедова» — мое имя, «Дина» — отчество, а «Махмудовна», соответственно, — фамилия. Я рассказала об этом Заре Григорьевне. Зара Григорьевна в ужасе сказала: «А ведь ему сейчас на рецензию послали мою докторскую». И вот одно из писем: «Дорогие Дина и Юра, будучи на пути от хомо сапиенс к Машбиц-Верову, я ваши имена называла вроде бы точно, а фамилии-отчества забыла насмерть».

Наконец, когда же мы познакомились? В 1973 году в Тарту проходила студенческо-аспирантская конференция. Собственно, на нее был приглашен мой муж Юрий Анатольевич Шичалин, который приехал сразу, а я в это время была как раз в архивной аспирантской командировке в Ленинграде. Мы подумали, почему бы мне, собственно, не приехать в Тарту. И я приехала. Первый человек, которого мы встретили, была Ира Паперно. Когда она со мной познакомилась, то спросила: «А почему бы вам у нас не выступить? У нас есть возможность включить вас в программу». У меня с собой была тогда еще не опубликованная статья о генезисе и значении образа-символа мирового оркестра у Блока. Вот с этой темой я и выступила.

Перед выступлением меня представили Заре Григорьевне. И вдруг Зара Григорьевна сказала: «Дина! А я только вчера говорила о вас по телефону с Дмитрием Евгеньевичем. Он рекомендовал вас на Блоковскую конференцию и просил меня, чтобы я вас не оставляла. А я, — сказала она, — не собираюсь ни оставлять вас, ни благодетельствовать», — и улыбнулась.

Мне как-то ужасно понравилось, как она блеснула своими ярко-ярко-голубыми глазами. И вот на этом заседании я потихонечку поглядывала на Зару Григорьевну. Она все время лихорадочно что-то писала и умудрялась слышать, что говорят докладчики. А потом та же Ира Паперно мне объяснила, что кто-то сказал Заре Григорьевне, что ей пора сдавать третий выпуск книги о Блоке, а она про это начисто забыла. И я пришла в ужас и говорю: как, неужели она сейчас строчит вот этот третий выпуск? И что, она думает, что успеет? Ей через три дня сдавать. Наверное, успела. И потом Зара Григорьевна сказала, что сделала тогда этим третьим выпуском уже собственно готовый текст по демократической традиции у Блока.

Когда здесь был вечер, который всегда сопровождал любые конференции в Тарту, Зара Григорьевна села рядом с нами. Во-первых, она очень много стала рассказывать о том, над чем сейчас работает, что хочет опубликовать каталог блоковской библиотеки, но не тот, который сейчас есть в трех томах, а тот, который еще толком и не опубликован, — рукописный каталог блоковской библиотеки с шахматовскими книжками (Он до сих пор, к сожалению, не опубликован. Очень надеюсь, что сейчас он выйдет в качестве приложения у нас, в нашем томе филологических работ Блока). Она рассказывала, как работает над томом Владимира Соловьева, как хочет заниматься Пястом (она им и занималась потом), как собирается заниматься Георгием Чулковым. И я понимала, как она далеко ушла, что сама я пока еще вижу и представляю себя в таком узком мире, и как до нее, действительно, еще идти и идти! В то же время — как она с нами была добра, и поэтому мы ей показали нашу совершенно хулиганскую тогда работу о Блоке. Она сначала покачала головой, потом забрала ее домой, а на следующий день сказала: «Слушайте, это сумасшествие, но, кажется, это так и есть».

ВЛАДИМИР ПАПЕРНЫЙ

Прежде чем я начну то, что я предполагал сказать, я хотел бы в продолжение темы о Зильберштейне упомянуть о том, что Зара Григорьевна говорила о нем в то время, когда она имела дело с «Литературным наследством» (работа, к которой я тоже был слегка прикосновенен). Она так оценивала Зильберштейна: «Он доктор искусствоведения, но, глядя на него, я бы никогда не сказала, что он занимается искусством». Ее общая оценка Зильберштейна была весьма отрицательной. В частности, она рассказала о нем следующий исторический анекдот. В те времена, когда Зильбер-

штейн еще выезжал за границу, в Париже, в квартире, где он находился, вдруг погас свет – и тут же раздался голос: «Господа, держите свои книги, здесь Илюша!»

После этого я хочу сказать то, что собирался сказать. Я бы, пожалуй, начал со слова «ясность». Ясность была присуща выражению лица Зары Григорьевны, ее речи, тому, что она писала. Я думаю, что здесь следует говорить о ясности не только в буквальном, но и, извините за выражение, в метафизическом смысле. Вообще, когда возникает ясность? Иногда человек скажет что-нибудь вроде «дважды два — четыре», и это — не ясность, потому что не ясно, зачем сказано. Когда Зара Григорьевна говорила, было всегда ясно, зачем она говорит. Например, когда она читала лекцию (я запомнил некоторые ее лекции и больше всего — о Достоевском), то было совершенно ясно, что она хочет объяснить, что это был за автор, что это была за личность. Способ ее объяснения был весьма своеобразным, и он соответствовал сопровождавшей ее лекцию некоторой мнемонической и одновременно магической процедуре с пустым листом бумаги. Она складывала лист, потом его расправляла, еще раз складывала, потом рвала его по изгибам, из маленьких листочков скатывала шарики (я об этом подробно пишу в своем небольшом мемуаре), и потом эти шарики куда-то исчезали. Интересно, что это складывание листа — все пополам — совпадало с методом рассказывания. Метод был дихотомический: во-первых, устанавливалось противопоставление антропоцентрического и теоцентрического мировоззрения, а далее классифицировались герои Достоевского, которые описывались в рамках предлагаемой матрицы. И интересно, что хотя Зара Григорьевна, в общем, не пользовалась никакой «бумажкой», нельзя было сказать, что у нее возникали какие-то случайные ассоциации, как это очень часто бывает, даже в научных текстах, когда человек просто цепляется за какие-то свои собственные слова и забывает, для чего.

После долгого перерыва, по случаю конференции вернувшись к занятию Блоком, я специально подробно прочитал ее работу о Блоке и Достоевском, и там тоже в какой-то момент возникает деление на пункты, довольно сложное разделение. Не знаю, что там этот (как его?) Машбиц-Веров говорил, что ее докторская диссертация была не структуралистская. На самом деле идея бинарной оппозиции или, скорее, структуральный принцип бинарной оппозиции, даже как композиционный принцип, постоянно у нее присутствует. Художественные миры, которые она описывала, членились на ряды смысловых пар.

Думаю, что ясность — это что-то такое, что вытекает из интереса к самому предмету, а не к самому себе. Однажды я представил Заре Григорьев-

евне некоторый текст, и она говорит: «Вот вы тут со мной спорите, но я с вами согласна». Это ведь свидетельство высокой уверенности в себе. Неуверенный человек будет говорить нечто совсем другое или предпочтет не заметить. А уверенность ее была связана с тем, что ее интересовал сам предмет, т.е., грубо говоря, истина. Вместе с тем надо сказать, что стилю — научному стилю и человеческому стилю — Зары Григорьевны наряду с ясностью была присуща простота. Она очень просто говорила, просто объясняла. В ее речи не было ничего риторического. Она рассказывала очень подробно, но ни к каким искусственным приемам не прибегала. Вместе с тем различие между ее устной речью и ее письменной научной речью было очень значительным. Все-таки письменные труды Зары Григорьевны не так просто читать, это чтение требует усилия, не говоря уже о том, что оно требует некоторой эрудиции. Интересно, однако, что о ней можно сказать: «говорит, как пишет». Но это просто был другой вариант ее дискурса, тоже очень прозрачный.

Тут вспоминали спецкурс Зары Григорьевны по символизму, который она вела в течение многих лет. Я слушал его один раз, но, как я понимаю, он все время менялся. Зара Григорьевна всегда начинала с историографического введения и тем самым учила не пренебрегать заглядыванием в то, что другие уже написали. Очень подробно диктовала названия работ и всегда объясняла очень ясно, что в Тарту есть библиотека и что туда надо ходить. И после этого она рассказывала о каждом поэте, и в каждом случае в центре всегда были не какие-то отдельные толкования отдельных произведений, а некоторое понимание личности автора. Вообще, без того, чтобы представить целостное понимание личности обсуждаемого автора, Зара Григорьевна никогда не писала и не говорила — и это я считаю очень важным.

Тут это отмечалось, но *repetitio est mater studiorum*, что Зара Григорьевна постоянно находилась в состоянии труда: одновременно она одной рукой пишет доклад, другой — что-то там поправляет. И я вспоминаю, что когда принес свою диссертацию, то явился вечером и сказал: «Ну вот, я принес». Мне нужно было завтра сдавать, и она сказала: «Давайте я для вас что-нибудь сделаю, ну, например, опечатки выправлю». Т.е. для нее было естественно также предложить свой труд — это весьма интересно. Она также читала все, что писалось в студенческих работах. У меня такое впечатление, что она подробнейшим образом читала все. Во всяком случае, в моем случае это так было. И я теперь понимаю, что это — подвиг.

Теперь я хочу коснуться вопроса, темы, или, как там назвать, не знаю, топоса дома. И хочу воспользоваться воспоминанием не присутствующего здесь М. В. Безродного. Безродный за свое плохое поведение загремел

в армию, и там его вызвали к «оперу» — узнавать «про Лотмана». И Безродный сказал, что дома у Лотмана он не был и лично про него ничего не знает. «Вот вы были в академии, вы были у своего научного руководителя дома?» — спросил он «опера». Тот ответил: «Нет». — «Ну и я не был и ничего не знаю», — сказал Безродный. А вот я могу сказать, что знаю и что был. И, задним числом припоминая, я думаю, что все-таки в наших посещениях была какая-то наглость. В моем случае не помню, чтобы назначалось определенное время, а скорее говорилось весьма неопределенно: вечером заходите. И всегда уделялось внимание, т. е. никогда не бывало, что если дела какие-то появились, то внимание не уделяется.

И еще я хочу сказать о двух-трех вещах, скорее, отрывочных. Интересно, во-первых, что перед началом первой Блоковской конференции, которая была в Тарту в 1975 году — первой всесоюзной — Зара Григорьевна говорит, что вот, мол, будет такой доклад, очень интересный, где два врача утверждают, что Блок умер от гриппа. Но как только конференция началась, и доклад этот был прочитан, она сказала: «Я не могу слушать в двадцать пятый раз, что Блок умер от гриппа». Т. е. в сущности, конечно, ее интересовала только сама литература.

Ну, думаю, что, пожалуй, этого довольно — и всех вас благодарю за внимание.

АЛЕКСАНДР ЛАВРОВ

Для воспоминаний в обычном смысле этого слова у меня материала совсем немного, поскольку у Зары Григорьевны я не учился, изо дня в день ее не видел. Встречи наши были эпизодическими — либо в Петербурге, либо в Тарту, последняя — уже за границей на славистическом конгрессе в Хэрогейте в 1990 г. Так что волей-неволей мои суждения будут скудными, однако несколько оживить атмосферу мне помог Константин Маркович Азадковский, выступивший сейчас в качестве почтальона, вручившего мне на нашей конференции письмо от Зары Григорьевны. Вот оно: как видите, ее почерк.

Вообще, у нас с Зарой Григорьевной никогда регулярной переписки не было. От случая к случаю доходили от нее открытки по сугубо деловым поводам, а тут вот целое письмо. Ничего интимного в нем нет, поэтому я могу его огласить:

Дорогой Александр Васильевич!

Бога ради, простите меня грешную: 1 ½ года держу «Христа и Антихриста», да и сейчас возвращаю только «Юлиана», а «Леонардо» через 2–3 месяца.

Я с Юр<ием> Мих<айлови>чем уезжаю в ФРГ. Через 2–3 месяца приеду (и снова уеду — всего будем в Мюнхене около 10 мес<яцев>!!). Тогда и верну книгу.

За Ваши неисчислимые добродетели буду (через год? два?) из всех сил стараться подарить Вам «моего» Мережк<овско>го (пока сделала только «Юлиана» и ½ «Леонардо» — !!).

Если за Собр<ание> соч<инений> Блока будут заключать договор — проследите, пожалуйста, чтоб и меня включили (у Галины Конст<антиновны>* все записано).

Большой привет Тане. Счастливой вам докторантуры и всего прочего.

Ваша З. М.

5 II 89. Тарту.

Загадка этого документа в том, что я его получил только сейчас. А обнаружено было письмо среди бумаг Наташи Образцовой величайшим архивистом нашего времени Габриэлем Гавриловичем Суперфином, который и переправил мне этот текст. Видимо, в свое время его забыли передать, когда я заходил, сколько помнится, в петербургскую квартиру лотмановской семьи на углу Невского и Фонтанки, чтобы забрать принадлежавший мне первый том «Христа и Антихриста» Мережковского, «Смерть богов», в издании 1906 года. Он у меня до сих пор в библиотеке имеется. Незадолго до того Зара Григорьевна заключила договор на подготовку издания трилогии Мережковского в издательстве «Книга». К этой задаче она подошла, как и ко всем своим прочим начинаниям, с исключительной ответственностью, благодаря чему мы имеем ныне единственные доброкачественным образом откомментированные издания художественной прозы Мережковского — ее комментарии к трем романам, в которых не только прояснены историко-культурные реалии в тексте, но и установлены первоисточники, исторические и исследовательские, которыми пользовался Мережковский. Я помню, как Зара Григорьевна активно работала в петербургской Публичной библиотеке, изучала исторические источники, но для этой работы у нее не было главного — самого текста трилогии Мережковского. Она раньше Мережковским не занималась, и я предложил ей свои экземпляры романов. О них и говорится в приведенном послании. Издание благополучно вышло, но уже после кончины Зары Григорьевны. Юрий

* Г. К. Каурова (1945–1997), секретарь Блоковской группы Пушкинского Дома.

Михайлович потом вспоминал, что у него где-то в книжных завалах сохранился еще один из томов, о которых Зара Григорьевна упоминает в письме, но я его просил уже не думать об этом.

С Зарой Григорьевной я был связан на протяжении сравнительно долгого времени. Впервые я ее услышал, когда еще даже, наверное, лично не познакомился. Это было в 1969 году, когда она приезжала в очередной раз к Дмитрию Евгеньевичу Максимову, и он ее попросил — как свою самую успешную ученицу — в назидание своим ученикам текущего периода прочесть в Блоковском семинаре доклад. И она прочитала доклад о «Снежной маске» — на основе тогда еще не вышедшего в свет второго выпуска ее «Лирики Александра Блока». От выступления остались совершенно незабываемые впечатления: в течение примерно полутора часов Зара Григорьевна, держа в руках несколько маленьких листочков, на которых, видимо, были записаны цитаты из Блока или какие-то общие тезисы, но не имея перед собой никакого развернутого связного текста, тем не менее, совершенно внятно и даже доктринально изложила свое понимание поэтики «Снежной маски», всей структуры этого цикла. Это было совершенно поразительно. У нас в Ленинградском университете тогда никто подобных вещей нам не излагал, всё у нас на филфаке тогда преподносилось в гораздо более традиционных и банальных формах. Дмитрию Евгеньевичу, кстати, ее концепция и интерпретации не особенно понравились. Помнится, по окончании доклада он, отдавая должное мастерству и зоркости Зары Григорьевны, как-то укорял ее за излишний схематизм, за недостаток духовного начала — за уязвимые, по его убеждению, стороны структуральной поэтики. Но мы с моим покойным другом и соавтором Сергеем Гречишкиным были совершенно покорены этим выступлением Зары Григорьевны и всецело готовы были принять и метод, и его конкретное воплощение.

Потом последовали поездки в Тарту на студенческие конференции, где у нас уже состоялось личное знакомство с Зарой Григорьевной, которое продолжалось долгие последующие годы. У меня это вылилось, в частности, в совместную работу над блоковскими томами «Литературного наследства».

Должен сказать: совершенно правильно здесь уже говорилось относительно того, что труд Зары Григорьевны в этом издании не был оценен по достоинству. И что она, видимо, была уязвлена этим обстоятельством, почему в свое время и не торопилась с завершением начатой для томов «Литературного наследства» публикацией писем композитора С. В. Панченко к Блоку. Уже на завершающей стадии подготовки издания, когда готовился пятый том, она предложила мне доделать эту работу. Передала мне свою

тетрадь с копиями начальной части текстов: из сорока пяти писем у нее, наверное, было скопировано писем тридцать — ее совершенно замечательным учительским круглым почерком, аккуратнейшим образом. Остальное я докопировал. В результате эта не завершенная тогда работа в «Литнаследство» не попала: ни у нее не было уже сил и энергии, отвлекали другие дела, ни у меня. И я уже потом доделал эту публикацию для тартуского Блоковского сборника, посвященного ее 70-летию.

В параллель к этой истории сотрудничества с «Литнаследством» добавлю, что и ее работа, исключительно весомая и значимая по вкладу в общее дело, над полным собранием сочинений Блока могла даже не начаться. Потому что на стадии утверждения редколлегии А. Л. Гришунин, назначенный главным редактором, сообщил, что где-то там, в сакральных верхах, хотят Зару Григорьевну, которая была заявлена как член редколлегии, из редколлегии убрать. Против этой начальственной инициативы и Гришунин протестовал, и у нас от всей Блоковской группы Пушкинского Дома было отправлено заявление, что мы не считаем возможным работать без Зары Григорьевны, потому что она — основной участник издания и фактически руководитель нашего общего проекта. Действительно, для первого тома она сделала весь комментарий практически одна. Мы, сотрудники Блоковской группы, тогда готовили только текстологию первого тома. А во втором томе Блока мы с Зарой Григорьевной были уже соавторами по редакции: я был редактором текстологической части, вариантов черновых и белых редакций, она — редактором историко-литературного и реального комментария. Сидеть постоянно в Петербурге и работать с блоковскими автографами у нее не было возможности, зато она тщательнейшим образом отредактировала весь исследовательский корпус тома. В этом томе основной текст занимает 180 страниц, а объем всего тома — около 900 страниц. Примерно половина тома — это комментарий, который и отредактирован, и обогащен стараниями Зары Григорьевны.

В общем, она была великий труженик, бескорыстный труженик. Напомню, что она совершенно не заботилась о том, чтобы собрать свои многочисленные работы в авторские сборники, хотя в последние годы ее жизни такие возможности уже открывались. Тем не менее, она старалась все время идти вперед, задумывать и осуществлять новые труды, жила, можно сказать, только будущим и настоящим. Поэтому присутствующей здесь Леа Пильд пришлось собирать трехтомное собрание ее избранных сочинений уже без нее и за нее.

КОНСТАНТИН АЗАДОВСКИЙ

Я вижу, что мое выступление создало некий перекося. Мне следовало, вероятно, сразу сделать оговорку. Конфликт между Зарой Григорьевной и «Литературным наследством» (то есть Зильберштейном) не должен, по моему, вызывать удивления. Это конфликт делового, прагматически мыслящего, «капиталистического» склада человека, каким был Илья Самойлович, сочетавший в себе любовь к культуре с предпринимательской жилкой, и бескорыстного, безупречно честного интеллигентного человека, которого коробит и даже оскорбляет то отношение к людям, какое подчас позволяя себе Зильберштейн. Это, безусловно, так. Но в то же время мы хорошо знаем, что жизнь гораздо сложнее, чем эти черно-белые картинки.

Зильберштейн был фигурой крупной, яркой, по-своему колоритной. По поводу его «морального облика» бытуют разные истории. Некоторые рассказы мне приходилось слышать, и я, как правило, вступал в спор с «рассказчиками». Я знал Илью Самойловича лично. И должен сказать: у него было доброе, отзывчивое сердце. Он много сделал (или старался сделать) для других людей. Он вытянул Макашина, в то время своего приятеля, из лагеря. Он приглашал к сотрудничеству людей, преследуемых властью, и давал работу многим, в ней нуждавшимся. Например, Юлиану Григорьевичу Оксману, вернувшемуся из колымского лагеря. Он искренне и великодушно помогал моему отцу в конце 1940-х – начале 1950-х годов. Он пытался, насколько мог, помочь и мне в трудное для меня время. Нельзя забывать: Зильберштейн жил и действовал в чудовищную эпоху, которая пожирала или безжалостно коверкала людей, и даже лучших из них. Не забуду фразу, которую он сказал мне однажды в конце 1960-х годов. Он был у нас в гостях, подарил только что вышедшую книгу «Александр Бенуа размышляет...». Мы заговорили о том, что еще можно было бы опубликовать, «пробить»... Я предлагал ему обратить внимание на те или другие имена... «Илья Самойлович, у Вас ведь такие связи в Москве». Но он перебил: «Дорогой мой, если бы Вы знали (он называл меня почему-то на Вы), как советская власть держит меня самого за глотку!»

ПЕККА ПЕСОНЕН

Дорогие коллеги, друзья, я не буду говорить долго. Я благодарен за приглашение выступить здесь, поскольку это стало поводом приехать в Тарту. Мы проводим вечер воспоминаний, посвященный памяти Зары Григорьевны Минц, но что могу вспомнить я? Впервые я встретился с Зарой Григорьевной

евной тридцать лет тому назад на первом славистском семинаре Хельсинкского и Тартуского университета по русской литературе и культуре в Хельсинки. Как уже было сказано, сегодня в Тарту заканчивается шестнадцатый семинар. С тех пор в рамках семинара было опубликовано пятнадцать томов *Studia Russica Helsingiensia et Tartuensia*, велось многоплановое научное сотрудничество, поддерживались контакты на личном уровне. В семинаре участвует уже четвертое поколение. Я не раз говорил о той традиции, о научных достижениях и духе семинара, и мне не стыдно это повторить.

Все же сосредоточусь на своем знакомстве с Зарой Григорьевной, состоявшемся за пятнадцать лет до нашей первой встречи. В 1971–72 гг. я, будучи финским студентом четвертого курса, проходил стажировку в СССР, в Ленинградском университете, обязательную для студентов-русистов нашего университета. В Ленинграде мы в основном посещали языковые курсы, но, в принципе, должны были писать также свои дипломные работы под руководством русских профессоров. Большинство из них были мало заинтересованы в работах зарубежных стажеров, очень плохо знающих русский язык. Но мне лично повезло. Я писал свой диплом о «Петербурге» Андрея Белого, и моим руководителем стал Дмитрий Евгеньевич Максимов. В том же учебном году Андреем Белым помимо меня занимались еще два иностранных студента: Карло Анчутс, который затем стал дипломатом, и Родри Кэйс, который до сих пор его изучает.

Раз в неделю мы собирались дома у Максимова и с огромным интересом слушали его воспоминания и анализы текстов русских символистов и других модернистов. Он был серьезно заинтересован тем, чем мы занимались. Однажды вечером он обратился ко мне и сказал: «Вы знаете, Пекка, если я правильно понимаю то, чем вы хотите заниматься и что писать, вам обязательно надо воспользоваться статьями Минц». Он сказал именно просто «Минц». Я запомнил этот совет, но прошло некоторое время, прежде чем, уже вернувшись в Хельсинки, я начал искать две статьи Минц, названные Максимовым.

Их было легко найти в славянской библиотеке нашего университета, очереди за ними не было, — полученные мною сборники «Ученых записок Тартуского университета» были почти не тронуты. Я с самого начала пришел в восторг! Статьи Зары Григорьевны открыли мне тексты Белого совершенно по-новому. Вскоре после знакомства с творчеством Зары Григорьевны я начал читать и труды Юрия Михайловича Лотмана. Его вряд ли знали в Финляндии в то время, в середине 1970-х гг., но в начале 1980-х уже гораздо больше. Но кто такой загадочный «З. Г. Минц», мужчина или жен-

щина, я до того момента не знал. И только в конце 1970-х гг. мне объяснили, что это жена Лотмана.

В 1982 г. я опубликовал статью на финском языке «Мифологизм. Точка зрения на модернизм. Мифологизм русского символизма на основе теории З. Г. Минц». Она появилась в ежегодном сборнике общества финских литературоведов, и я получил много положительных и заинтересованных отзывов. На нее продолжают ссылаться и по сей день — чем я, конечно, очень горжусь.

В том же 1982 г. мне впервые представилась возможность приехать в Тарту с финской культурной делегацией от общества имени Эйно Лейно, который был ведущим поэтом в начале прошлого века и членом общества писателей, журналистов и т. д. В Тарту тогда я приехал, конечно, только на один день, потому что в то время иностранцам еще не позволяли оставаться на ночь. Однако эстонские организаторы были готовы прислушаться к нашим пожеланиям о встречах с людьми в Тарту и Таллинне. И я, побоявшись назвать Лотмана, все-таки выразил желание встретиться с «З. Г. Минц». Мои финские коллеги пошли в другие места, а меня привели в тартускую университетскую библиотеку, и там меня встретила не Зара Григорьевна, а Игорь Чернов. Зара Григорьевна и Юрий Михайлович были в то время в Таллинне, — только что родилась внучка. Таким образом, Чернов стал моим первым контактом с тартуской кафедрой. И он показал мне библиотеку и город и рассказал обо всем в типичной для него быстрой манере так, что просто заговорил меня. Я получил стопку тартуских сборников, и Игорь стал посылать их мне в Хельсинки. Таким образом контакт с Тарту был установлен.

Другим толчком для развития этих отношений стала работа 1984–1986 гг. на нашей кафедре Сергея Геннадьевича Исакова в качестве, как их называли, советского лектора. С ним у нас возникла идея устроить в Хельсинки совместный семинар с тартуской кафедрой. Таким образом, в начале июня 1987 г. в Хельсинки состоялся наш первый совместный семинар. Кратчайший путь семьи тартуских коллег пролегал через Финский залив, но они ехали через Москву! Я никогда не забуду, как мы стояли в гавани в Хельсинки и ждали: приедут ли наши гости вообще, или нет. Мои коллеги до сих пор вспоминают мой крик «Лотман!», когда я увидел и узнал его лицо, знакомое по многим фотографиям.

От первого семинара у меня осталось одно личное, очень важное и дорогое воспоминание. Незадолго до этого была закончена рукопись моей докторской диссертации. На семинаре я читал доклад, основанный на одной из глав работы. Я ужасно волновался — ведь я должен был читать свой

доклад перед своим кумиром! Сразу после доклада один из моих финских коллег начал ругать одно положение в моем докладе и вежливо сказал, что вообще я говорю ерунду. Но после его слов случился один из топ-моментов моей научной жизни, сначала Юрий Михайлович, а за ним и Зара Григорьевна сказали, что они со мной, в общем, согласны и мой доклад им показался интересным.

Еще более короткое воспоминание — о личной встрече с Зарой Григорьевной. Она сразу после этой секции предложила мне встречу. И мы сели на скамейке в коридоре, и там начали разговор, который длился, наверное, час. Едва ли я когда-либо имел более строгий и одновременно доброжелательный разговор. Впоследствии у меня было много возможностей поговорить с Зарой Григорьевной, но первый урок запомнился навсегда. Никогда я не забуду и того письма, которое Зара Григорьевна написала после семинара и предложила переписку между своими внучками и моими дочерьми на финском и на эстонском языках. Некоторое время эта переписка продолжалась почти на всех возможных языках...

Позвольте мне еще одно воспоминание, тоже абсолютно личное... После своего первого визита в Финляндию Юрий Михайлович ездил во многие страны. В конце концов, он активно принимал участие в трех наших совместных семинарах. Уже после смерти Зары Григорьевны он летел со своим сыном Алексеем Юрьевичем через Хельсинки в Южную Америку. Это было в 1992 г. Я был таким помощником по разным практическим делам, и на мою долю выпала организация довольно сложного процесса: нужно было достать присланные американскими организаторами авиабилеты, которые по пути в Хельсинки исчезли где-то в космосе.

После длительного процесса поиска они нашлись и ожидали нас в аэропорту. Но там нас ждала еще одна неожиданная проблема: билеты были выписаны на мистера и миссис Лотман. Я вступил в спор с чиновницей, которая казалась сущей мегерой. Юрий Михайлович, который понимал только интонации разговора, потянул меня за рукав и сказал: «Пекка, может быть, поможет, если вы скажете ей, что я с большим удовольствием был бы миссис Лотман? Таким образом идентифицироваться с моей дорогой покойной женой было мне необычайно радостно». Я перевел его слова, она не сразу поняла, но потом вдруг засмеялась и выписала билеты с правильными именами. Из Хельсинки вылетел мистер Юрий Лотман.

Моя любимая статья Зары Григорьевны — «Понятие текста и символистская эстетика». В ней вводится понятие текста жизни и искусства в качестве важной основы для подробного анализа произведений символистов. Взаимоотношение этих единств — текстов жизни и текстов искусства —

их сотворение и исследование является одной из самых важных задач писателя, художника и исследователя. Достижение этого единства требует труда и боли, но приносит, когда получается, удовлетворение и радость. В научной работе, т. е. в творчестве, и жизни Зары Григорьевны Минц они соединяются исключительно удачным образом, я рад, что имел возможность знать ее как замечательного ученого и человека.

ГЕОРГИЙ ЛЕВИНТОН

На конференции, посвященной 90-летию З. Г. Минц, я выступаю с воспоминаниями дважды: сначала я вместо заявленного доклада рассказал о профессиональном общении с Зарой Григорьевной, прочитал доклад «Советы и отзывы З. Г. Минц (мемуарные заметки)», где вспоминал разговоры, касавшие наших филологических интересов и их пересечений, и теперь — выступаю на вечере воспоминаний с воспоминаниями менее профессиональными (сюда вошли обе части).

Мы познакомились с Зарой Григорьевной в 1969 году. Получилось так, что я тогда, в шестьдесят девятом году, в первый раз попал в Тарту, и это, можно сказать, произошло трижды: сначала я приехал на два дня — гостил у знакомых в Таллине. Элик Либман (если кто помнит такого студента 60-х годов) предложил мне поехать с ним в Тарту к началу семестра — я приехал, ночевал в комнате Суперфина (с которым мы уже встречались в Ленинграде), познакомился с Аликом Байбуриным, который меня представил ЮрМиху. Зары Григорьевны я в тот момент не видел, но довольно скоро я оказался в Тарту не на регулярной студенческой конференции, а на таком экстраординарном фольклорном симпозиуме (это был второй приезд). Я делал доклад про сюжет «Бой отца с сыном», и там был такой забавный эпизод. Зара Григорьевна пришла после доклада, когда выступал ЮрМих, он осуждал меня за реконструктивные тенденции (в то время была идея, что фольклором надо заниматься синхронно, заниматься фактурой, контекстом, а не реконструировать какую-то первобытность, во всяком случае, в этом духе говорил Юрий Михайлович). И вот во время его выступления пришла опоздавшая Зара Григорьевна, которая тут же стала выступать (при том, что доклада она не слышала!) и реконструировать содержание доклада по полемике. Хотя реконструкция не имела никакого отношения к реальности, но все же таким образом мы познакомились.

Надо сказать, что Юрий Михайлович сразу стал твердо называть меня по имени-отчеству, а Зара Григорьевна также сразу и безоговорочно стала

называть по имени. Тут, конечно, важен еще и ленинградский контекст: я для нее все-таки был не незнакомым студентом, а сыном коллеги, хотя и малознакомого, но все-таки из знакомых людей. Пунктуальность Юрия Михайловича в этом отношении имела тот недостаток, что он довольно быстро переименовал меня в Габриэля Ахилловича — почему, понятно! — и это уже было неизменно.

Я довольно скоро увидел то, о чем сегодня уже вспоминали: конференция, Зара Григорьевна в зале слушает, одновременно читая корректуру — я почему-то помню именно корректуру как такое основное занятие. И, в частности, очень хорошо запомнил ее жест. Я приехал в Тарту, когда окончил университет, в семьдесят первом году, у меня были всякие проблемы с распределением, я тогда для передышки приехал на несколько дней в Тарту. Пришел к Лотманам, и в это время пришла корректура сборника «Семиотика и искусствометрия» — на обложке или на титуле были две какие-то индейские деревянные фигурки. ЮрМих говорил, что это они с Петровым (они с В. М. Петровым редактировали этот сборник) — фигурки были разного роста, так что несколько соответствовали персонажам, и даже какое-то сходство можно было усмотреть. Зара Григорьевна подошла и, шагая пальцами по буквам, пробежала заголовок, крупный шрифт.

Пожалуй, мой любимый эпизод относится к тому же шестьдесят девятому году, одно из первых впечатлений, связанных с Зарой Григорьевной. Это был уже третий приезд, когда я приехал, как все, на ежегодную студенческую конференцию. Может быть, кто-то помнит, что конец конференции регулярно совпадал с днем рождения Сени (Арсения Борисовича) Рогинского. Я здесь же, на конференции, познакомился с Юрой Гельперинным, и мы занялись таким странным делом — с ним и с Таней Никольской стали в качестве подарка сочинять библиографию Рогинского. Ход мысли и тип острот были очевидными, вроде: «М. Зоценко. Рассказы о Рогинском»; или: «Брежнев Л. И., Косыгин А. Н., Подгорный Н. В. и др. Арсений Борисович Рогинский // Правда б. г.» (тогда еще double slash не ставили, они вошли в ГОСТ позже, ставили простое тире) и т. д. Почему-то известную статью Орлова, мы перевели на польский *Orłow W. N. Historia jednej przyjaźni-nienawiści: Roginskij i Superfin*. Писали это на карточках, и получилась довольно большая стопка. Мы пошли сначала на русскую кафедру, напечатали кириллицу (тоже на карточках), а потом зашли на какую-то неизвестную нам эстонскую кафедру и попросили разрешения напечатать на латинской машинке остальные карточки. Примерно за день мы сделали эту библиографию, и на следующий день на заседании конференции пустили ее по рукам (до дня рождения было еще время). И вдруг

получаем ответ: библиографическая карточка, рукой Зары Григорьевны, написанная по-эстонски: “Z. Mints. Kaks Alexandrid <sic!>: A. Blok ja A. Roginskij”. По-моему, замечательная самоирония.

Из особенно запомнившихся эпизодов — похороны Дмитрия Евгеньевича Максимова, как Зара Григорьевна плакала, стоя в почетном карауле, это зрительно я очень хорошо помню.

Теперь о наших *профессиональных* разговорах. Я записал некоторые эпизоды, в основном, совпадавшие с разными конференциями в Тарту.

Видимо, осенью 1970 г. у нас был очень любопытный разговор в Ленинграде. Мы встретились в больнице Академии наук, там лежал мой отец и одновременно Миша Лотман, мы с Зарой Григорьевной каждый навещали своих больных и после этого вышли в больничный сад. Тогда умер Н. И. Конрад, кажется даже, это совпало с его похоронами и моя мать поехала в это время в Москву. Мы заговорили о нем, а он был тогда более всего известен как автор очень любопытной (по существу эволюционистской) концепции «Восточного ренессанса» — и не только его. Смысл его теории был в распространении крупных классификационных терминов — таких как Античность, Возрождение, Просвещение на культуру и литературу Азии (в особенности восточной). Зара Григорьевна сказала: «Это кажется невозможным (или, может быть, неправдоподобным) — с точки зрения наших представлений — наших *новых* представлений». Дальше она стала объяснять, что для марксистской теории изменения базиса определяют изменения надстройки, и в такой системе концепция Конрада была бы оправдана. Но если этого нет — то откуда же могут взяться такие типологические схождения? Я стал доказывать, что типология не привязана неотрывно к марксизму, что есть и другие типологические схемы (я недостаточно знал тогда историю этнологии, чтобы сказать, что даже эволюционизм шире марксизма и не предполагает непременно экономического детерминизма, на который и ссылалась моя собеседница). Мне показалась очень интересной та откровенная простота, с которой она говорила о старых и новых взглядах, подразумевая, что я сразу пойму, о каких изменениях она говорит (хотя о марксизме она говорила при этом вполне откровенно, ее формулировка вовсе не была эвфемизмом).

В 1971 г. я сделал на студенческой конференции первый доклад «К проблеме литературной цитации», мне тогда казалось, что об этом — на теоретическом уровне — еще никто не писал, хотя, на самом деле, были уже статьи К. Ф. Тарановского и О. Ронена, ну и вся та предыстория, о которой мы с Тименчиком когда-то писали в рецензии на книгу Тарановского.

Зара Григорьевна после моего доклада сказала мне в кулуарах: «Я только что сдала в печать статью “Функция реминисценций в поэтике А. Блока”, приходите, поговорим». Мы обсуждали какие-то общие вопросы, а потом Зара Григорьевна сказала: «А вообще-то гораздо интереснее заниматься не теорией, а конкретными примерами», — и я очень хорошо ее понимал, хотя претендовал тогда именно на теоретическое новшество. Теоретизировать можно о чем угодно (хотя мне это тогда нравилось), а конкретный пример, то есть опознанная цитата — это разгадка, раскрытая загадка текста. Значительно позже я стал называть это «семантическим оргазмом» (в общем, украв мысль у Набокова). Статьи Зары Григорьевны «Блок и Пушкин», «Блок и Гоголь» — были прямым продолжением этой же темы.

В 1972 г. опять-таки на студенческой конференции я делал доклад о стихотворении А. К. Толстого «Порой веселой мая...», где возводил строки «Где каждым утром будит / Нас рокот соловьиный» к «Слову о полку Игореве» (так как глагол *рокотать* является гапаксом в русской письменности до XVIII в.). Однако сочетание *будит <...> рокот соловьиный* с его оксюморном (соловей — ночная птица, а не утренняя) заставило меня увидеть здесь еще и инвертированную цитату из реплики Джульетты (Act III, scene V): “[I]t is not yet near day: / It was the nightingale, and not the lark, / <...> Nightly she sings on yon pomegranate-tree: / Believe me, love, it was the nightingale. **РОМЕО**: It was the lark, the herald of the morn <...>”, подкрепление этому я видел в лексической параллели в драме «Царь Федор Иоаннович»: «И смех-то твой — что рокот соловьиный!» — слова, сказанные при ночном свидании, в ситуации, в самом общем виде напоминающей сюжет «Ромео и Джульетты». Доклад встретил суровую критику Ю. М. Лотмана, он признал цитату из «Слова о полку...» (кажется, не в выступлении на заседании, а позже в кулуарах), но решительно не принимал шекспировский подтекст² и был, как я потом понял, совершенно прав: оксюморон объясняется вполне естественным здесь мотивом русских свадебных песен, где *будить* — одно частых действий соловья / жениха. Я тогда хотя и начал уже заниматься свадебным обрядом, но еще не встречал таких свадебных песен. Все это длинное, но, к сожалению, неизбежное пояснение к тому, что вскоре после доклада Зара Григорьевна, встретив

² Я по ошибке сказал, что «Царь Федор Иоаннович» написан позже, чем «Порой веселой мая...» (на самом деле — раньше: 1868 и 1871), и Юрий Михайлович говорил, что невозможно цитировать еще ненаписанную вещь. Я возражал, что ненаписанная вещь потенциально присутствует в сознании автора или в корпусе текстов автора, как в панхронном явлении. Как сказал, кажется, в тот же день А. Б. Долгопольский (он в это время читал в Тарту лекции для лингвистов, и я рассказал ему суть спора): «Человек же знает, что он напишет».

меня на улице, остановилась и сказала: «Вы помните, что сапоги выше Шекспира». Поскольку это основная тема разбиравшегося мною стихотворения («Иль то матерьялисты, — / Невеста вновь спросила, — / У коих трубочисты / Суть выше Рафаила?»), я ответил что-то про «Аполлон Бельведерский хуже печного горшка». Она сказала: «Нет, Вы не поняли — Шекспира!» — т. е. подсказала аргумент в пользу моего отождествления.

Я пропущу эпизоды моего редкого участия в Блоковских конференциях (собственно, одной — в 1975 г.) и в сборнике тезисов. Стоит упомянуть только, что Зара Григорьевна сняла одну заметку из трех (тезисы назывались, конечно, «Три заметки о Блоке»), сочтя, что я неправильно понял слово *морок* из «Трех посланий», между тем я говорил не о его семантике, а только о совпадении с источником (потом я сделал из этого отдельную статью), но в этих тезисах я вообще наделал много мелких ошибок.

В 1979 г. вышла наша совместная с И. П. Смирновым статья «“На поле Куликовом” Блока и памятники Куликовского цикла». Зара Григорьевна, когда я в следующий раз приехал в Тарту, очень решительно — я бы даже сказал — «вызвала» меня, а не пригласила, и стала очень подробно разбирать статью. Разбор не был таким критическим, как я ожидал первоначально. Во многих наших гипотезах она усомнилась, но со многим согласилась. Особенно я запомнил два пункта. Поскольку контекст блоковского цикла был в основном политическим, то, как и многие, занимавшиеся тогда Блоком, мы попытались что-то сказать о «Двенадцати». Зара Григорьевна сурово сказала, что, конечно, все пытаются пересматривать вопрос о революции в восприятии Блока: «Так вот, он ее-таки принял» (может быть, она сказала «все-таки», но мне кажется, что фраза была более утвердительная и эмфатическая).

Другую реплику Зары Григорьевны из этого разговора я уже цитировал печатно, так что воспроизведу ее в том же виде: «В связи со спорами о достоверности А[награмм] позволю себе добавить мемуарный штрих: когда вышла наша с И. П. Смирновым статья о цикле Блока “На поле Куликовом”, в которой метод А[награмм] довольно активно использовался, З. Г. Минц сказала мне: “Юрий Михайлович всегда говорит, что нам, конечно, будет на том свете наказание за то, что мы соблазнили малых сих структурализмом, но это ерунда по сравнению с тем, что ждет пропагандистов анаграмм”»³.

³ Левинтон Г. Статьи из энциклопедии // Труды факультета этнологии ЕУ СПб. Вып. 1. СПб., 2001, с. 259 (Анаграмма). В изд.: Российский гуманитарный энциклопедический словарь, т. I. М.; СПб.: Владос; Филол. ф-т СПбГУ, 2002, с. 73 — этот довесок, разумеется, был снят.

Хочу еще отметить одну мысль Зары Григорьевны, замечательную по своей наглядности, которую я тоже помню на слух, хотя и в публичном выступлении, а не в разговоре. Это было то ли в докладе, то ли в прениях, но в ее печатных текстах мне, кажется, не встречалось. Она привела строчку Мандельштама (которая теперь печатается в черновиках, но в старых списках и в американском издании этот вариант входил в основной корпус): «Соревновались в честь весны / в своей зеленой вере», — и сказала (передаю очень приблизительно): «У символистов все было бы просто. *Вера* значила бы 'вера', и надо было бы просто посмотреть, что у этого символиста значит *зеленый*, а у Мандельштама это может значить что угодно, но, во всяком случае, не 'зеленую веру'». С тех пор, конечно, был многократно отмечен каламбур на *vert* 'зеленый', но это совершенно не отменяет четкой формулировки Зары Григорьевны.

ЛЮДМИЛА СПРОГЕ

Можно и мне поделиться отрывочными воспоминаниями? Я была аспиранткой не «родной», я — из Риги, из Латвийского университета, стало быть, «двоюродная»... Ранней весной 1988-го г. Зара Григорьевна позвонила мне и сказала, что едет после болезни в латвийский санаторий «Яункемери», что профсоюз выделил путевку. Санаторий этот — огромный, на полторы тысячи мест, я в первый день заезда проводила Зару Григорьевну до столовой, так это было зрелище! Как будто целый город Юрмала в одночасье зашел пообедать! (Сейчас на месте санатория — остов здания без окон и дверей). Но не в этом дело. Зара Григорьевна по телефону попросила меня к ее приезду взять из библиотеки трилогию Мережковского, для ее работы над комментарием. Об этой работе только что говорил А. В. Лавров, о контракте с издательством «Книга». А Мережковский у нас был с красным лоскутком на обложке — это книги спецхрана. Поскольку я занималась в этом отделе библиотеки довольно часто и хорошо ладила с библиотекарями, то мне под залог, под мой паспорт, выдали на руки эту трилогию. Помнится, Зара Григорьевна говорила у нас дома в гостях, радостно проводя рукой по томам, дескать, надо спешить и издать хотя бы это из наследия Мережковского, чтобы снова не учудили с запретами. И что хочу отметить: в этих книгах сохранились карандашные записи аккуратным почерком Зары Григорьевны, т. е. то, что потом перешло в примечания и комментарии. Более того, по ее просьбе я отправила Михаилу Леоновичу Гаспарову письмо с вопросами об архаических цитатах: что это за песня, кото-

рую, идя в менюэте, напевает на ушко княгине Черкасской старый интриган граф Петр Толстой: «Покинь, Купидо, стрелы: // Уже мы все не целы»? Другими словами, в нашей академической библиотеке сохранился том «Петра и Алексея» с ее пометами. Зара Григорьевна, правда, сказала: «Перед тем, как их сдать, сотрите мои записи»! Конечно, я не стерла эти пометы.

В тот весенний приезд я пригласила Зару Григорьевну в Сигудду. Это небольшой город в часе езды от Риги, место паломничества русских писателей в Лифляндскую Швейцарию, Зегевольда, — можно сказать, известное «литературное урочище», где погиб Иван Коневской. Но моя мама, врач, сказала: «Знаешь, это очень жестоко с твоей стороны, ты посмотри, как Зара Григорьевна ходит». А в это время, действительно, хромота препятствовала дальним прогулкам, даже когда я провожала Зару Григорьевну с автобуса до санаторного корпуса, она искала скамейку, где бы присесть, передохнуть и помассировать ладонью колено. Было решено показаться специалистам в поликлинике, где работала моя мама. И мы пошли в амбулаторию, по врачебным кабинетам, помню, был достаточно высокий сахар в крови, и вообще-то, и мама, и хирург, и кардиолог (они были немножко консервативны по отношению к этим новейшим операциям на суставах) не советовали оперировать ногу. А вот в одной из рижских клиник, где уже тогда были современные медицинские приспособления, предлагали пройти курс лечения. Договаривались, что, если Зара Григорьевна в этом году никак не сможет, то тогда в следующем, — в начале восьмидесят девятого. Но не пришлось...

Тем не менее, в тот приезд восьмидесят восьмого года остались некоторые шуточные записки, застольные незабываемые разговоры, — поскольку Зара Григорьевна была всегда желанным гостем и большим другом нашего дома, моего мужа и особенно дочери. Впервые с дочерью она познакомилась в восьмидесят пятом году, приехав в Ригу по делам. В тот раз мне открылось то самое, что называется, «неакадемическая» Зара Григорьевна, не мой строгий научный руководитель, которую я до того безумно боялась, а потом влюбилась в нее и нежно люблю и посеючас. И, будучи в гостях, Зара Григорьевна, рассказывая о своей работе над томами Литнаследства (об этом сегодня уже вспоминали), называя имя одного из редакции, тут же припечатала его: «Сукин сын!» Дочка, услышав, обрадовалась, и начала бегать вокруг стола, повторяя это словосочетание. И тут на наших глазах Зара Григорьевна вдруг покраснела и стала извиняться, замечая ребенка, что это слово дурное, а та ей в ответ, что в их детском саду так называют тех, кто не умеет шнуровать ботинки! Дочка шепотом сказала «секрет»: «Я вас люблю, потому что вы такая же маленькая, как и я!» Мы

с мужем роста немало, Зара Григорьевна шутила: «Чтобы взглянуть вам в лицо, надо запрокидывать голову». И резвое дитя, умиленное «соразмерностью» и веселым нравом госты, притащило свои игрушки и книжки и начало громко и важно читать свои стихи: «Кто такие братья Grimm? Гасконцы и туземцы! На сей вопрос отвечу я: Они простые немцы!» Маленькая поэтесса была в восторге, потому что Зара Григорьевна рассыпалась в похвалах. Эта детская констатация стала нашим условным паролем: вот мы идем покупать фломастеры, а магазин закрыт на переучет, Зара Григорьевна замечает: «Они простые немцы!» Перепутав квартиры (я человек рассеянный и Зара Григорьевна тоже), звоним и стучим в дверь, где, якобы, нас ожидают в гости, а из-за двери раздается окрик: «Кто там!?». Зара Григорьевна громко: «Гасконцы и туземцы!» — и вдруг выглядывает недоуменное незнакомое лицо с явной бранью на устах...

На моей защите текст «слова» научного руководителя был спрятан коллегами (потом один из них оправдывался: «Не разбрасывайте документы, Зара Григорьевна!»). Зара Григорьевна подходит ко мне, оцепеневшей в ступоре, с вопросом: «Где мой текст, я при вас его составляла?» Началось легкое замешательство, пока Юрий Михайлович Лотман не спросил: «Зара Григорьевна, неужели ты не помнишь, что написала?» — «Разумеется, помню». — «Так в чем же дело?» Защита продолжилась... А после, на кафедре, найдя запрятанный листок и поздравляя меня с хорошей защитой, она, лукавым шепотком, о двух подшутивших: «Вот такие братья Grimm»... Потом эти словечки перекочевали в письма. Есть несколько писем, которые я берегу и пока не решаюсь опубликовать.

Л. Н. Киселева: Михаил Юрьевич хотел сказать несколько заключительных слов.

МИХАИЛ ЛОТМАН

Говоря о Заре Григорьевне, мои западные коллеги больше всего удивлялись не тому, сколько она сделала, а тому, какая у нее была при этом лекционная нагрузка. Она назначала встречи на вечер, потому что лекции длились до вечера. И после этого приходили не один, а все семинаристы и не только семинаристы... Один принес свою диссертацию, другой курсовую, причем не только из ее семинара, но и из семинара Юрия Михайловича. Я хочу выразить развернутую благодарность всем говорившим и думаю, из всех тех замечательных слов, которые были сказаны о моей маме, ей са-

мой больше всего понравилось бы то, что она создала уютный дом. Вот этот бедлам... конечно, он был уютным.

ЛЮБОВЬ КИСЕЛЕВА

Дорогие друзья, хотя и очень жаль, но мы должны завершить вечер. Простите, что не всем, кто хотел выступить, было предоставлено слово. Мы находимся в определенных временных рамках, наш вечер не может длиться бесконечно. Но бесконечна наша благодарная память о Заре Григорьевне. Она всегда с нами, и хочется передать это живое чувство следующим поколениям коллег и студентов. Спасибо всем участникам вечера — выступавшим и не выступавшим — за ту атмосферу, которая окружала нас сегодня и во время всей конференции. До новых встреч!

МОЖНО ЛИ НАУЧИТЬСЯ ПЕРЕВОДУ ЧЕРЕЗ ПЕРЕВОД?

АННА ПАВЛОВА

Фраза «Переводу невозможно научиться через перевод» (Übersetzen lernt man nicht durch Übersetzen) послужила известному теоретику перевода Гансу Хёнигу названием для его книги [Hönig]. Исследователь подразумевает, что переводчик, не опирающийся на теорию, переводить «качественно» не в состоянии. Довольно смелое высказывание, если учесть, что существовали прекрасные переводы задолго до зарождения теории перевода, и наоборот: монографии и сборники статей по теории перевода, буквально наводнившие рынок в конце XX – начале XXI вв., количественно явно не конкурируют с обилием переводов, которые приносят читателям радость и эстетическое наслаждение. Действительно, возникает серьезный вопрос, нужна ли переводчикам теория перевода и помогает ли она повысить качество их профессиональной деятельности? Сразу заметим, что однозначного ответа на этот вопрос у нас нет¹. Тем не менее, его постановка заставляет произвести некоторую ревизию того, что именуется сегодня «теорией перевода», с позиций потребностей некоего усредненного практикующего переводчика, все снова и снова вынужденного искать ответы на свой вечный и главный вопрос: «Как переводить?»

¹ На вопрос, нужна ли переводчику теория перевода, многие переводчики отвечают скептически или отрицательно. Соломон Апт в интервью Марии Терещенко заметил: «Теория перевода — это от лукавого. И обычно теоретиками перевода становятся люди, которые сами не переводят» [Апт]. Это утверждение справедливо лишь отчасти: теоретиками перевода как раз часто становятся люди с немалым переводческим опытом. Но главное в этой реплике — скепсис. Опытный, блистательный переводчик считает, что теория перевода для его профессиональной деятельности не требуется.

Единой теории перевода в переводоведении до сих пор не сложилось. В учебных пособиях и монографиях по теории перевода чаще всего представлено множество различных теоретических подходов. При этом авторы не предлагают путей к их интеграции и не предоставляют практикующим переводчикам системной методологии, которая давала бы ясные ориентиры для реализации их профессиональной деятельности. Таким образом каждый университетский профессор или доцент, преподающий дисциплину «Теория перевода», вынужден представлять своим студентам — будущим переводчикам — некоторое число различных переводческих «теорий»². Некоторые преподаватели предлагают студентам придерживаться лишь одной-двух из них как «правильных» или наиболее «полезных»; другие не высказывают относительно этих теорий никаких рекомендаций, предоставляя студентам самим решать, что для них в их практической деятельности наиболее приемлемо. Так обычно поступают, например, преподаватели теории перевода на переводческом факультете в Гермерсхайме, относящемся к Майнцскому университету.

Однако настораживает то, что иные выпускники нашего факультета, знакомые с различными переводоведческими концепциями, на выпускном экзамене честно и откровенно сообщают, что изученные ими теории, во-первых, «все на одно лицо» и, во-вторых, совсем не помогают искать переводческие решения. Здесь есть над чем призадуматься. Объяснений подобным «откровениям» может быть три: либо студенты правы и теория перевода — по крайней мере, в том виде, в каком она ныне существует — им не требуется, поскольку не предоставляет четкой, ясной и системной методологии и потому не помогает им в их деятельности; либо переводоведческие концепции им недостаточно хорошо и четко разъясняются в курсах лекций и семинаров; либо мы имеем дело с нерадивыми студентами, неспособными вникнуть в то, что им преподается, и суметь применить теоретические положения на практике. Если предположить первое, то требовалось бы выяснить, каковы причины «нежизненности» теоретических основ переводческой деятельности, как они функционируют в нынешнее время: являются ли эти основы попросту недостаточно полно разработанными? Возможна ли в принципе общая теория перевода? А может быть, никакая теоретическая основа практикующим переводчикам в принципе не требуется: каждый пе-

² Такая ситуация сложилась как в Западной Европе, так и в России. См. об этом: [Gerzymisch-Arbogast: 23–30; Шлепнев, Сдобников: 105–109].

реводит так, а не иначе, в силу своего таланта, опыта, интуиции и собственного (индивидуального) понимания текста, и такова природа переводческой деятельности?

Научная дисциплина под названием «теория перевода» в ее современном состоянии зародилась в России в первой трети прошлого века (одну из «пионерских» работ по теории художественного перевода опубликовали К. И. Чуковский и Н. С. Гумилев еще в 1919 г. [Чуковский, Гумилев]), а выкристаллизовалась в самостоятельное направление научной мысли в международном масштабе в середине того же века — параллельно в СССР (работы И. А. Кашкина, А. В. Федорова), в США (труды Юджина Найды), в ГДР (исследования Отто Каде, Герта Егера, Альбрехта Нойберта), в Швейцарии (труды Вернера Коллера³), в Израиле (работы Гидеона Тури). В этой дисциплине выделяются несколько векторов (концепций, моделей); некоторые из них являются предшественницами последующих теорий, другие были разработаны параллельно в одно и то же время. Различие между концепциями отчасти зиждется на более или менее полном учете различных критериев, которые ложатся в основу принимаемых переводчиками решений, а частично на различном понимании задач и целей переводчика, меры его ответственности перед автором, с одной стороны, и читателем, с другой — и, соответственно, его свободы в принятии решений. Между различными концепциями существуют и частичные расхождения в понимании (трактовке) одних и тех же терминов. Труд переводчика рассматривается теоретиками перевода иногда с точки зрения его результата (статичный подход), а иногда как процесс и его этапы (динамический, или деятельностный подход). Наконец, различия состоят и в том, что одни из этих концепций проложили себе путь в университетские лекционные курсы (причем в разных странах эти включенные в программы университетов модели перевода не совпадают), а другие остались известны лишь небольшому кругу посвященных или преподаются локально, в небольшом количестве вузов⁴.

Сегодня одни переводоведы считают более давние переводоведческие модели неверными либо безнадежно устаревшими, а более поздние концепции рассматривают как правильные и актуальные. Наблюдаются даже по-

³ В. Коллер родом из Швейцарии, но преподавал преимущественно в Норвегии, а публиковался в Германии (в то время ФРГ).

⁴ Например, так называемая «синэргетическая теория перевода», разработанная в Перми Л. В. Кушиной.

ползновения к унификации переводоведческих концепций за счет объявления одной из них единственно верной, в отличие от всех иных⁵. Другие ученые полагают, что каждая последующая модель не опровергает, а дополняет предшествующую, более полно отражая цели и методологию переводчика.

Кроме дискуссии о «правильности» и «применимости» концепций перевода, ведется и другая — а именно, о «дескриптивности» и «прескриптивности» переводоведческих моделей. Эту дискуссию ведут главным образом сторонники дескриптивных концепций, т. е. таких, которые лишь описывают особенности существующих переводов, не давая им оценок, не анализируя процесс перевода и не предписывая переводчику, как ему перевести (по крайней мере, эта цель декларируется). Пафос приверженцев описательных, «непоучающих», «непредписывающих» концепций понятен: во-первых, хорошо известно, что один и тот же текст может переводиться много раз по-разному, и при этом переводиться хорошо. Во-вторых, переводчики достаточно натерпелись от поучений всякого рода, в особенности в СССР, где теория перевода, как и все прочие общественно значимые теории, носила жестко-нормирующий и назидательно-поучающий характер. Уже заложивший первые вехи будущей советской теории перевода Корней Чуковский [Чуковский, Гумилев; Чуковский] чрезвычайно охотно пользуется выражениями «переводчик должен», «переводчик обязан» и высмеивает любые огрехи переводчиков или даже просто переводческие решения, не совпадающие с его собственными, награждая объекты своей критики язвительными «ярлыками». В том же — очень категоричном и нетерпимом — стиле пишет свои статьи о хорошем и плохом переводе Иван Кашкин, основоположник так называемого метода «реалистического» перевода. Несмотря на сформулированные А. В. Федоровым в одном из его ранних докладов 1940-х гг. достоинства «советской школы» перевода, а именно «характерное для нашей теории перевода отсутствие узко-оценочного догматизма и широта оценок» (цит. по: [Витт: 40]), эта «советская школа» была насквозь пропитана тем самым узко-оценочным догматизмом, который отрицает в ней Федоров — поскольку вся жизнь советских людей, каждый их шаг, каждая высказанная вслух мысль и любой общественно значимый

⁵ Такие тенденции прослеживаются в последнее время и на нашем переводческом факультете в Гермерсхайме (Майнцский университет) — одном из самых известных и признанных в Европе центров по обучению устных и письменных переводчиков. Здесь оживились предпринимаемые некоторым числом преподавателей попытки возродить и укрепить позиции «школы Фермеера», унифицировать преподавание теории перевода в духе его писаний и по возможности вытеснить лингвистическую и культуроведческую стороны перевода как можно дальше на периферию.

поступок регулировались и нормировались вечно недремлющей «партией», с ее «методом социалистического реализма», партийностью, идейностью, народностью, марксизмом-ленинизмом, марризмом, а затем антимарризмом и т. п. Понятно, что любая «прескриптивность», прочно ассоциирующаяся у ныне живущих потомков с «советским» культурным наследием, может вызывать у них идиосинкразию и неприятие. Не случайно определение «прескриптивный» употребляется И. С. Алексеевой в ее статье, посвященной обзору современного состояния переводоведческих концепций в России, как отрицательная оценка [Алексеева: 26].

Однако «пяти- или четырехэтажные» переводоведческие модели Коллера и очень похожие на коллеровскую модель концепции Комиссарова и Швейцера непосредственно «прескриптивными» как раз не являются, несмотря на то, что авторы не объявляют их и «дескриптивными», см.: [Koller; Швейцер; Комиссаров]. Разложение типов переводческой эквивалентности на 1) денотативный, 2) стилистический (коннотативный), 3) текстово-нормативный, 4) эстетический, 5) прагматический⁶ — является подходом чисто описательным. Важно, что, согласно этим моделям, имеют право на существование и на признание самые разные типы переводов. Так, уже только «денотативно» точная передача содержания может и должна рассматриваться как перевод (как, например, в подстрочнике). По мысли авторов многоуровневых «моделей эквивалентности», каждый последующий уровень вбирает в себя предыдущие: так, стилистически точный перевод обычно и денотативно точен, а перевод, в котором учитывается жанр и тип текста, вбирает в себя и денотативно, и стилистически эквивалентный подтипы. При этом «высшим» уровнем эквивалентности объявляется прагматический, т. е. учет знаний, интересов и ожиданий читателей⁷. По сути дела, эти модели являются (частичной) фиксацией существующих переводческих решений. Они, как и те модели, которые их авторы декларировали как «дескриптивные», статичны, описывают некую данность, не проникая в процесс предшествующего переводу анализа текста, а также поиска и составления переводческой стратегии. «Модели эквивалентности», несомненно,

⁶ Как уже говорилось, названия «уровней» эквивалентности у поименованных здесь авторов отчасти расходятся, но, по сути, они не различаются.

⁷ Авторы «моделей эквивалентностей» словно бы не видят, что объявление прагматического уровня высшим (а значит, и оправданным при оценивании качества перевода) влечет за собой как раз отказ от эквивалентности в смысле верности оригиналу, поскольку при учете интересов, знаний и ожиданий читателей переводчик оказывается уже на противоположном полюсе, на стороне принимающей культуры, что требует от него иногда полного отступления от оригинала; следовательно, вести речь о некой «прагматической эквивалентности», если понимать под ней культурные особенности получателя, — это *contradictio in adjecto*.

даже в этой своей фиксирующей и описательной ипостаси, неполные (например, в них отсутствует уровень актуального членения, грамматической и стилистической нормы и узуса языка перевода, логических связей и цельности текста и многие другие особенности); они, бесспорно, очень слабо «помогают» переводчику переводить, т. е. искать решения. Однако авторы этих моделей не искажают реальность; они фиксируют определенные степени приближения к полюсу «оригинал» или, наоборот, полюсу «культура получателя»; учитывают не только художественные, но и иные типы текстов (в отличие от Чуковского, Кашкина, Федорова, которые пишут только о переводе художественной литературы) и — что очень важно — подчеркивают преимущества прагматического подхода, т. е. ориентации на получателя⁸.

И наоборот: по правде сказать, нам еще ни разу не встречалась ни одна реально дескриптивная концепция перевода. Так, даже если какое-либо теоретическое направление эксплицитно объявляется дескриптивным (см., напр.: [Tourgi]), выясняется, что у переводчиков все же есть какие-то «нормы» (термин, значение которого противоречит самой идее дескриптивности), на которые они ориентируются⁹. Противоречивость подхода Тури была замечена задолго до нас (ср.: [Hermans: 10–23; Snel Trampus: 79–115]). Впрочем, концепция Тури, несомненно, хороша тем, что освобождает переводчика от жестких прескрипций и утверждает, что переводной текст отличается от оригинального хотя бы тем, что любой, даже самый лучший переводчик, не может быть свободен от влияния языковой интерференции. Кроме того, часто существует несколько переводов одного и того же текста, созданных разными переводчиками (или даже одним в разные периоды своей жизни), и при этом все они могут быть адекватными и приемлемыми.

«Освободительницей» для переводчиков в их решениях декларирует себя и теория «скопос». Она утверждает свою абсолютную оригинальность и отрицает «эквивалентный» подход как устаревший, словно не замечая, что «эквивалентность» у Коллера и его единомышленников на самом

⁸ Наиболее полно прагматический аспект в смысле ожиданий целевой аудитории разработан представителем Лейпцигской школы перевода Альбрехтом Нойбертом еще в конце 1960-х гг., причем его статья на эту тему, позднее выпущенная в виде небольшой книжки, нисколько не устарела [Neubert: 21–33].

⁹ Термин «норма», введенный в теорию перевода Тури, представляется неудачным, так как ассоциируется с языковой нормой как обязательными правилами. В действительности Тури имеет в виду регулярно повторяющиеся закономерности, частотные решения переводчиков для тех или иных конструкций и выражений. В этом смысле значительно удачнее кажется термин «закономерные соответствия», о которых пишут А. В. Федоров [Федоров] и Я. И. Рецкер [Рецкер: 156–183], имея в виду аналогичное явление.

деле не вполне «эквивалентность» в смысле формальной верности оригиналу — уже хотя бы потому, что они пишут, в частности, об «эстетике» (а сохранение «эстетики» — например, аллитерации, ритма, языковой игры — как раз часто требует от переводчика принятия вовсе не «эквивалентных» решений, а существенных отступлений от оригинала) и о прагматике (где «эквивалентность» может пониматься только как соответствие переводного текста ожиданиям читателя, что влечет за собой опять-таки — часто очень смелые и резкие — отступления от оригинала). Но приверженцы концепции «скопос» в своем желании утвердить свою теорию как нечто принципиально новое объявляют наработанное предшественниками безнадежно устаревшим подходом и начинают резко критиковать само понятие «эквивалентность», предлагая заменить его термином «адекватность», причем, по их мнению, таковая достигается тогда, когда переводчику удастся выполнить «заказ» (Auftrag), и именно «заказ» определяет «цель» переводчика (“skopos”). Цель переводчика оправдывает его средства [Reiß, Vermeer: 101]. Казалось бы, тем самым теория «скопос» дает переводчикам полную и безграничную свободу действий. Но в таком случае существует опасность, что вместо переводов будут возникать мало связанные с оригиналом тексты. Понимая этот риск, теоретики «скопос» пытаются свободу переводчика подчинить определенным рамкам. Рамками являются, с их точки зрения, как раз «заказ» или «функции» текста¹⁰. При этом теоретики «скопос» не дают хотя бы относительно полного описания «функций», так что студенты на лекциях и занятиях по теории перевода плохо понимают, о чем именно идет речь. Впрочем, Катарина Райс еще в начале 1970-х гг. публикует небольшую монографию о типах текстов, предлагая переводчикам ориентироваться на них [Reiß]. В этой классификации она повторяет типологию текстов немецкого лингвиста Карла Бюлера [Bühler: 28 и далее], добавив в ней лишь один дополнительный тип. В работе Райс представлено всего четыре «типа» текстов: информативный, оперативный, экспрессивный и аудиомедиальный (понятно, что последнего типа у Бюлера не было). Предположение, что «типы» текстов нужно понимать и как их «функции», косвенно подтверждается классификацией «функций», которая отыскивается в исследовании К. Норд [Nord 1997: 39]: фатическая, экспрессивная, референциальная и апеллятивная. «Функции» у Кристианы Норд на первый взгляд

¹⁰ «Заказ» может содержать требование перевести, скажем, поэтический текст прозой или составить вместо «традиционного» перевода обычный подстрочник; компримировать текст или переложить его в виде таблицы; снабдить текст подробными комментариями и т. д. Но все же чаще всего «заказ» оказывается не сформулированным в явном виде или звучит очень просто: «Переведите этот текст». И тогда в игру вступают «функции» текста.

не совпадают с «типами» текстов у Райс, однако если предположить, что «оперативный» тип подразумевает фатическую и аппеллятивную функции, а «референциальная» функция — это примерно то же, что «информативный» тип текста, то совпадение получается почти абсолютное (ср. подробную расшифровку «функций» в книге: [Nord 2011: 122]). Однако неужели можно согласиться с тем, что все «функции» или «типы» текстов сводятся к четырем? А где же такие «функции», как выражение удивления, похвалы, лесть, упрека, скепсиса, недоверия, осуждения, подбадривания, насмешки и проч., т. е. те реальные типы высказываний и текстов, которые мы постоянно порожаем в процессе коммуникации? Или все эти перечисленные выше иллокуции сводятся к одному-единственному «экспрессивному» типу? Или к «фатическому»? Неужели можно хотя бы чисто гипотетически предположить, что переводчику следовало бы упрек, насмешку или восхищение переводить одинаковыми способами?

Удивляет то, что представители теории «скопос», сами опытные переводчики, не пришли к идее разработать как можно более полное описание типов или функций текстов и, кажется, даже не обратили внимание, что те функции, о которых они постоянно пишут, следовало бы отождествить с иллокутивными значениями речевых актов, поскольку и то, и другое, в конечном итоге не что иное, как отражение интенции говорящего, как ее понимает читатель-переводчик¹¹. Хорошей и полной классификации иллокуций в лингвистике тоже, к сожалению, пока нет, но имеются, по крайней мере, весьма солидные типологии — например, более ста типов речевых актов в зависимости от их иллокутивных значений и лежащих в их основе синтаксических конструкций описано в книгах П. Поленца и О. Йокоямы [Polenz; Йокояма]. В текстах, которые являются цепочкой из множества высказываний, соответственно, можно ожидать множества или, по меньшей мере, нескольких иллокутивных значений, или «функций». А в художественной, да и в публицистической литературе эти иллокутивные значения обычно встречаются в сложнейших комбинациях — например, скрытая насмешка соседствует с обличительным пафосом, манипулятивная (суггестивная) иллокуция сосуществует с аппеллятивной. А чего стоят речевые характеристики героев художественных или мемуарных произведений, где важнее всего именно коммуникативная функция имплицитного описания характера через формальные языковые средства, используемые для реплик, и хороший

¹¹ Возможно, игнорирование теории речевых актов в связи с разработкой идеи «функций» текстов объясняется недостаточно глубоким знанием лингвистики либо недостаточным вниманием к ней.

переводчик непременно попытается сохранить и передать все оттенки этих речевых характеристик. Особенно ярко эта сторона иллокутивного содержания текста проявляется при переводе драматических произведений.

Проблематика отсутствующей типологии иллокуций обнаруживается и в коммуникативно-функциональном подходе к переводу, который предлагается в работе Д. Бузаджи [Бузаджи: 43–59]. Автор программной статьи «Векторы смысла» опирается на представление Бориса Гаспарова [Гаспаров: 119] о том, что каждый текст состоит из коммуникативных фрагментов (КФ), и предлагает различать конвенциональные (узуальные) и неконвенциональные отрезки текста и по-разному к ним подходить при переводе. При этом переводчику необходимо постараться расшифровать смысл (интенцию автора) как для узуальных, так и для окказиональных, необычных по форме или по логике текстовых фрагментов. Каждый фрагмент имеет определенный функциональный «рисунок». Для одних важнее информативная сторона, для других ритмическая, для третьих метафорическая, для четвертых юмористическая — и если доминанта функционального рисунка переводчиком уловлена, он постарается сделать все, чтобы в переводе она не пострадала. Сохранить все характеристики коммуникативного фрагмента в переводе невозможно априори, поэтому приходится выбирать, определяя приоритеты, а иерархия приоритетов должна опираться как раз на такие функциональные доминанты. Бузаджи (справедливо) отвергает релятивистский подход к трактовке смысла, согласно которому сколько реципиентов, столько и толкований смысла — идея, которая делает заведомо бесполезной попытку создания какой бы то ни было методологии перевода вообще. Модель Бузаджи гораздо более конкретная, чем концепция «скопос», но и в его концепции не содержится даже намек на типологию иллокуций, которые лежат в основе «расшифровки смыслов» текстовых фрагментов. Относительно возможности построения подобной типологии автор пессимистично замечает, что «ни одна классификация, какой бы продуманной она ни была, не будет достаточной для описания всех текстов, с которыми доводится иметь дело переводчикам» [Бузаджи: 47]. С этой точкой зрения мы позволим себе согласиться лишь отчасти: несмотря на то, что ни одна самая полная классификация иллокутивных значений не смогла бы исчерпать всех «смыслов» коммуникативных фрагментов текстов, это не значит, что не стоит стремиться к ее созданию или, по крайней мере, к расширению уже имеющихся к настоящему времени классификаций.

Любая теория перевода, если эта теория ставит своей целью разработку действенной и системной методологии для переводчиков, не может быть ни

абсолютно дескриптивной, ни абсолютно прескриптивной. Вряд ли найдется хоть один теоретик и практик перевода, который станет утверждать, что плохих переводов быть в принципе не может. Но раз бывают плохие переводы, значит, должны быть и критерии, позволяющие их оценить как плохие переводы. Ситуация напоминает положение дел в других областях творчества (а перевод — это, несомненно, область творческой деятельности, несмотря на связанность переводчика текстом оригинала) — музыке, живописи, архитектуре. Существует невероятное количество и разнообразие прекрасных произведений и направлений, и все они вызывают восхищение и интерес. И, тем не менее, в каждой из этих областей попадаются бездарные произведения — и чтобы объяснить, в чем состоят их явные, бросающиеся в глаза неудачи, требуется некоторая теоретическая база¹².

К сожалению, как не разработана до сих пор более или менее удовлетворительная методология перевода, которая реально, на деле помогала бы переводчикам выстраивать свою стратегию перевода и последовательно и осознанно ее придерживаться, так отсутствует и более или менее удовлетворительная система оценок качества перевода, так что любая «критика перевода», которая встречается главным образом на страницах прессы в рубрике обзора литературных новинок, выливается во вкусовщину, как только выходит за рамки чисто языковых удач или огрехов: нарушения языковой нормы или узуса.

Вместо того, чтобы спорить, прав ли Фермеер (или Тури, или Коллер) или неправ, стоило бы поискать путь, который позволил бы диалектически обобщить и отобрать все наиболее конструктивное из известных в нынешнее время концепций перевода. Переводчикам необходимо опираться на какие-то критерии для поиска решений. Желательно, чтобы эти критерии составляли ясную систему и не противоречили друг другу.

В принципе, можно было бы попробовать создать более или менее полную методологию перевода, если взять из всех имеющихся сегодня концепций все положительное, что ими создано, — не механистически, а системно-последовательно объединяя и вплетая в общую структуру их конструктивные черты. Для этого стоило бы дополнить модели эквивалентностей деятельностными моделями¹³ и соединить их с рациональным зерном теории

¹² Разумеется, в истории искусства немало примеров, когда талантливые творцы наталкивались на неприятие современников и лишь последующие поколения отдавали им дань уважения и восхищения. Но это не отменяет релевантности высказанной здесь мысли, хотя и релятивирует ее «общеприменимость».

¹³ Мы не описываем здесь подробно так называемые «деятельностные» модели и их разновидности (коммуникативно-деятельностные или когнитивно-деятельностные), так как при всей

«скопос», а именно с вполне обоснованно утверждаемым этой теорией целостным подходом к предпереводческому анализу текста и составлением переводческой стратегии с опорой на «заказ» (буде таковой присутствует), а также на жанр, тип и иллокутивные значения текста и его фрагментов, с учетом запросов и фоновых знаний предполагаемой целевой аудитории. А основная особенность художественных текстов (или текстов, написанных в жанрах, сопоставимых с художественными — эссе, путевые заметки, мемуары, письма) заключается в том, что в них функции, они же иллокуции, неотделимы от формы, так что внимание переводчика к форме (стилю) при работе над художественным текстом — особенно текстом, талантливо написанным — стоит во главе угла. Одними «функциями» тут никак не обойтись — разве только принять за аксиому, что в художественных текстах иллокуции неотделимы от формы их реализации.

Полная модель переводческой деятельности не может обойтись и без анализа когнитивных процессов проникновения в смысл, т. е. без герменевтики. Понимание смысла — это процесс, являющийся базой для последующего составления стратегии переводчика, протекающий поступенчато и проходящий несколько этапов, или уровней, начиная с поверхностного (в терминологии теории речевых актов «илокутивного»), через коммуникативно-синтаксический (тема-рема) и проникновение в (вероятную) интенцию автора (илокутивный) — все дальше и дальше вглубь, вплоть до выяснения внетекстовых аспектов — например, условий создания текста. Углубляться в смысл можно почти до бесконечности, причем анализ текста производится и по способу top-down, и по способу bottom-up, и «зигзагами», и «по спирали» (частичное возвращение к уже прочитанному на новом уровне добытой информации), и при помощи выхода за рамки данного текста в другие тексты, каким-то образом связанные с данным. Переводчику необходимо представлять себе, что вообще такое «смысл» текста, каковы этапы углубления в смысл и в какой момент он может быть уверен, что понял смысл более или менее полно и адекватно, прежде чем приступить к следующей фазе своей деятельности — разработке стратегии. Не в последнюю очередь этапы и глубина проникновения в смысл определяются жанром текста — так, одни жанры требуют более продолжительной и углубленной предпереводческой работы, чем другие. Понимание текста переводчиком

очевидности самого подхода к переводу как к последовательности когнитивных и коммуникативных операций, которые в целом и составляют работу переводчика, имеющиеся модели кажутся нам пока либо крайне слабо разработанными, либо самоочевидными и потому не представляющими научной ценности. Они, как и модели эквивалентности, не предоставляют сколько-нибудь заметной помощи при реализации переводческой деятельности.

основывается не в последнюю очередь на его профессиональных знаниях в той области, в рамках которой создан текст. Так, переводчик художественного текста должен представлять себе основы литературоведения, текстологического анализа, быть осведомленным о литературных направлениях, культурных эпохах, эстетических школах, биографии автора и проч., а переводчик специальных текстов не может понять текст (а лишь поняв, можно перевести что-либо качественно), не имея хотя бы базовых знаний в соответствующей специальной области, будь то электротехника, химия, биология, экономика или медицина. Восприятие, понимание и интерпретация текста переводчиком — это процесс, как правило, более углубленный и проходящий большее количество «ступеней», чем аналогичные процессы для «профанного» реципиента.

Фаза освоения смысла текста и приобретение необходимых для углубленного понимания экстратекстовых знаний плавно переходит в следующую — стратегическую. Стратегия переводчика строится на его знаниях о переводческих приемах (виды трансформаций, например: добавление — замена — опущение — компенсация — описательный перевод — комментирование; одомашнивание или отчуждение культурных «реалий» и множество иных переводческих приемов), а также на его чисто языковых компетенциях. При составлении стратегии невозможно не учитывать сугубо языковые — а точнее, речевые, контекстуальные — соответствия¹⁴, а также игнорировать давление со стороны нормы и узуса языка перевода. При переводе языковой игры или ярких окказиональных метафор переводчику необходимо понимать, на каком языковом (системном) явлении покоится игра (например, омонимия, синонимия, паронимазия) или на каком основании для сравнения (*tertium comparationis*) создана метафора, а затем решать, переводить ли эти феномены (если они, конечно, в принципе поддаются переводу), создавая столь же неконвенциональные формы, как это делал автор, или все же в большей степени придерживаясь общепринятых конструкций¹⁵. Приходится для каждой фразы заново обдумывать, возможно ли при переводе сохранить ее актуальное членение — ведь иногда синтаксис

¹⁴ Помимо языковых соответствий, предлагаемых двуязычными словарями, существует еще множество относительно устойчиво повторяющихся, частотных (по терминологии Я. И. Рецкера, «закономерных») соответствий между конструкциями исходного языка и языка перевода, которые не содержатся в словарях, но накапливаются в памяти благодаря их частотности и знаниям «типовых» контекстов, в которых их вероятнее всего встретить.

¹⁵ Одна из хорошо знакомых переводческих проблем — подход к неконвенциональным участкам текста. Переводчик обычно оказывается перед дилеммой: если перевести столь же необычно, то его могут обвинить в незнании языка перевода; если же перевести более привычным способом, то нивелируется специфика авторского стиля.

языка перевода таков, что он прямо-таки противится попытке передать актуальное членение оригинала. Следовало бы помнить и об особенностях композиции, логических связях между текстовыми фрагментами, месте данного текста в дискурсе и культуре соответствующей эпохи (т. е. в сравнении с текстами того же автора, текстами других авторов на ту же тему, текстами группы авторов, относящихся к одной эстетической или философской школе и проч.), распознавании и использовании точной терминологии при переводе текстов специальных или о речевых характеристиках и цельности характеров, если речь идет о переводе художественной литературы, а также о стилистических доминантах — опять-таки если речь идет о произведениях художественной, мемуарной литературы или эссеистики — и о многом, многом другом. Параметров, которые по возможности должен учитывать переводчик (взвешенно, составив определенную иерархию этих параметров по важности), — огромное множество. Все стороны текста передать при переводе, как правило, невозможно. Часто приходится жертвовать одними ради того, чтобы «выиграть» в других. Но для этого необходимо расставлять приоритеты. А приоритеты покоятся на ясных критериях, выстраивающихся в определенную иерархию.

Некоторые параметры сложной системы взаимодействующих факторов, из которых складывается переводческая стратегия, являются первичными (исходными, определяющими), другие вторичными (зависимыми), третьи неизменно-обязательны и постоянны. Так, «законы» жанра и иллокуции текста, его логические связи, особенности композиции, смысловые и идейные акценты, типажи героев (в художественных и мемуарных текстах) можно отнести к первичным, а решения относительно важности сохранения стилевых доминант или терминологической точности, риторических приемов или ритма, необходимости и степени подробности комментариев и многих других параметров являются зависимыми. Между этими зависимостями могут включаться еще иные звенья. Например, мера таланта автора (даже если он пока известен лишь небольшому кругу читателей) или общепризнанность и непререкаемость его авторитета в той или иной области культуры могут явиться важными вторичными параметрами, зависящими от жанра и типа текста (например, для составления стратегии при переводе научного текста может оказаться важно, что он написан крупным ученым, общепризнанным авторитетом в своей области), а для решений относительно сохранения авторского стиля (и — конкретно — его доминант, например, метафорики, языковой игры, структурно длинных предложений) эти же параметры становятся первичными, определяющими (так, если ме-

муарный текст или эссе написаны известным писателем, то постараться сохранить особенности его стиля может оказаться более приоритетной задачей, чем если текст написан малоизвестным или не слишком одаренным или даже не особенно грамотным автором; то же касается текстов научных). Неизменно-обязательными и независимыми параметрами для составления любой стратегии остаются иллокуции, норма и узус языка перевода¹⁶, а также (по возможности) актуальное членение. Вряд ли переводчик может менять и композицию (структуру) текста.

Интегральные, многомерные и стремящиеся к максимальной практически ориентированной конкретике — попытки создания методологии для поиска переводческих решений уже имеются¹⁷. Однако на пути к созданию относительно полной и универсальной методологии переводческой деятельности как теоретической основы этой деятельности стоят серьезные препоны, а именно: нежелание теории перевода в ее современном состоянии объединяться с другими дисциплинами — прежде всего с культурологией, психолингвистикой (или когнитивной лингвистикой), лингвистической прагматикой (в особенности с прагматической семантикой и функциональным синтаксисом) — в то время как именно такое объединение позволило бы создать максимально полную типологию коммуникативных типов текстов, они же функции, они же иллокуции¹⁸. Препятствует конструктивному и интегративному подходу к созданию методологии перевода и стремление каждого автора, претендующего на новизну своей переводческой концепции, утвердить эту новизну за счет «припечатывания» прежних теорий как негодных и архаичных. Мешает и релятивизм — убежденность некоторых теоретиков перевода в праве переводчика на полную и неограниченную свободу и отрицание любых поползновений со стороны других переводоведов к созданию основ критики перевода.

¹⁶ Норма и узус остаются константно-обязательными ориентирами даже в том случае, если писатель или поэт, текст которого переводится, регулярно и намеренно нарушает узус — придумывая, например, несуществующие в словаре слова. Тексты Маяковского, Пастернака или Набокова, несмотря на обилие ярких и неожиданных словообразований или метафорических оборотов, остаются в первую очередь грамотными, т. е. соблюдающими в большинстве своих форм языковую норму и узус. Это же требование остается обязательным для любого перевода. При необходимости переводить тексты, содержащие ошибки (фактологические, грамматические, орфографические, стилистические, логические и др.) переводчику приходится принимать дополнительные решения — например, улучшать ли стиль, комментировать ли фактологические или логические ошибки и др.

¹⁷ См., например, работы Х. Герцимиш-Арбогаст и К. Мудерсбаха, Ю. Сунво; А. Найдич и А. Павловой, Д. Бузаджи [Gerzymisch-Arbogast, Mudersbach; Sunwoo; Найдич, Павлова; Бузаджи].

¹⁸ В принципе, книга Поленца [Polenz] должна была бы быть настольной у каждого переводчика, желающего следовать концепции «скопос» или функционально-коммуникативному подходу.

Теория перевода не может быть ни абсолютно дескриптивной, ни (только) прескриптивной. Она рефлектирует практику, упорядочивает и разрабатывает терминологию, помогает переводчикам общаться и осознанно принимать решения. Для начинающих переводчиков теория перевода должна также служить методологией, т. е. ориентиром и помощью, в то же время не являя собой обязательных правил и нормативов и оставляя за переводчиком право на свободу при принятии решений. Однако при опоре на методологию, свобода переводчика обретала бы определенные — осознаваемые им и вербализуемые — рамки и ориентиры. Чисто описательная теория перевода — это нонсенс. Релятивистская позиция, которую заостренно-полюемически можно сформулировать как мысль о том, что «плохих переводов быть не может, как не может быть и единого понимания текста всеми переводчиками», — нам представляется не только неконструктивной, но и попросту неверной. Как уже сказано, неудачные переводы, несомненно, имеются, и хотя методически правильнее обучать студентов на примерах удачных, включать в дидактику критику и анализ несостоятельных переводческих решений, по всей вероятности, тоже стоит. Однако при этом сама система критики должна покоиться на вполне определенных, конкретных и четко очерченных основаниях. Без теории перевода в смысле действенной методологии не может быть и научной критики.

Возвращаясь к вопросу о том, возможно ли научиться переводить без теории, заметим, что раз были (и есть) хорошие переводы без всякой опоры на теорию, значит, возможно. Но на какую-то систему критериев, или аспектов качества опираются любые переводчики, независимо от того, лежит ли в основе их решений научная «модель» или всего лишь их собственная интуиция и их индивидуальный вкус и представления, сформулированы ли эти представления явно или они лишь «бродят» в голове переводчика в виде внутренней речи. Думается, мы можем перестать слышать от наших выпускников убийственное «Все ваши теории все равно на одно лицо и нисколько не помогают» только в том случае, если найдем наиболее конструктивный и практически ориентированный путь, создав «действующую» методологию, которая реально, а не декларативно будет помогать переводчикам в их поисках и сомнениях, не отпугивая и не запрещая, но и не заверяя, что любое их решение заведомо прекрасно.

Литература

Алексеева: *Алексеева И.* Современное состояние теории перевода в России (критический обзор) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 9. Язык и литература. Вып. 1. 2008.

Апт: С. Апт о себе и о других. Другие — о С. Апте. М., 2011.

Бузаджи: *Бузаджи Д.* Векторы смысла. О функциональном подходе к переводу // Мосты. № 3. 2008.

Витт: *Vitt C.* «Советская школа перевода» — к проблеме истории концепта // Стратегии перевода и государственный контроль. Acta Slavica Estonica IX. Tartu: University Press, 2017.

Гаспаров: *Гаспаров Б.* Язык. Память. Образ. Лингвистика языкового существования. М., 1996.

Йокояма: *Йокояма О.* Когнитивная модель дискурса и русский порядок слов. М., 2005.

Комиссаров: *Комиссаров В.* Теория перевода (лингвистические аспекты). М., 1990.

Найдич, Павлова: *Найдич Л., Павлова А.* Трубочист или лорд? Теория и практика немецко-русского и русско-немецкого перевода. М., 2013.

Рецкер: *Рецкер Я.* О закономерных соответствиях при переводе на родной язык // Вопросы теории и методике учебного перевода. М., 1950.

Федоров: *Федоров А.* Введение в теорию перевода. М., 1953.

Швейцер: *Швейцер А.* Теория перевода. Статус, проблемы, аспекты. М., 1988.

Шлепнев, Сдобников: *Шлепнев Д., Сдобников В.* Роль и место курса теории перевода в профессиональной подготовке переводчика // Методические основы подготовки переводчиков: нижегородский опыт. Н. Новгород, 2007.

Чуковский: *Чуковский К.* Искусство перевода. М.; Л., 1936.

Чуковский, Гумилев: *Чуковский К., Гумилев Н.* Принципы художественного перевода. Пб.: Всемирная литература, 1919.

Bühler: *Bühler, K.* Sprachtheorie: die Darstellungsfunktion der Sprache. Berlin: Fischer-Verlag, 1934.

Gerzymisch-Arbogast: *Gerzymisch-Arbogast, H.* Die Translationswissenschaft in Deutschland — Start oder Fehlstart? Kritische Bemerkungen zur wissenschaftlichen Entwicklung eines Fachs // B. Nord, P. A. Schmitt (Hg.): Traducta Navis. Festschrift zum 60. Geburtstag von Christiane Nord. Tübingen: Stauffenburg-Verlag, 2003.

Gerzymisch-Arbogast, Mundersbach: *Gerzymisch-Arbogast, H., Mundersbach, K.* Methoden des wissenschaftlichen Übersetzens. Tübingen: Francke, 1998.

Hermans: *Hermans, T.* Paradoxes and aporias in Translation and translation studies // A. Riccardi (ed.) Translation studies: Perspectives on an Emerging Discipline. Cambridge Univ. Press, 2002.

Hönig: *Hönig, H.* Übersetzen lernt man nicht durch Übersetzen: translationswissenschaftliche Aufsätze 1976–2004. Berlin: SAXA-Verlag, 2011.

Hönig, Kußmaul: *Hönig, H., Kußmaul, P.* Strategie der Übersetzung. Ein Lehr- und Arbeitsbuch. Tübingen: Narr, 1982.

Koller: *Koller, W.* Einführung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg: Quelle & Meyer, 1979.

Neubert: *Neubert, A.* Pragmatische Aspekte der Übersetzung / A. Neubert (Hg.). Grundfragen der Übersetzungswissenschaft. Universität Leipzig, 1968.

Nord 1997: *Nord, Ch.* So treu wie möglich? Die linguistische Markierung kommunikativer Funktionen und ihre Bedeutung für die Übersetzung literarischer Texte / Keller R. (Hg.) Linguistik und Literaturübersetzen. Tübingen: Narr, 1997.

Nord 2011: *Nord, Ch.* Funktionsgerechtigkeit und Loyalität. Die Übersetzung literarischer und religiöser Texte aus funktionaler Sicht. Berlin: Frank & Timme, 2011.

Polenz: *Polenz von, P.* Die deutsche Satzsemantik. Berlin: de Gruyter, 1985.

Reiß: *Reiß, K.* Möglichkeiten und Grenzen der Übersetzungskritik. München: Hüber, 1971.

Reiß, Vermeer: *Reiß, K., Vermeer, H. J.* Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie. Berlin: de Gruyter, 1984.

Snel Trampus: *Snel Trampus, R.* Aspects of a theory of norms and some issues in teaching translation // Riccardi A. Translation studies perspectives on an Emerging Discipline. Cambridge Univ. Press, 2002.

Sunwoo: *Sunwoo, J.* Zur Operationalisierung des Übersetzungszwecks. Modell und Methode. Berlin: LIT Verlag, 2012.

Touri: *Touri, G.* Descriptive Translation Studies and Beyond. John Benjamins Publishing, 1995.

MISSION AND SACRIFICE: MYTHS OF ESTONIAN TRANSLATION HISTORY*

KLAARIKA KALDJÄRV, KATILIINA GIELEN

Censorship can determine and explain many literary and translational phenomena during certain time periods and in different cultures: what is to be translated, who are the translators (who have the right to translate) and how things are to be translated. Censorship is therefore inevitably a practice aiming at and resulting in canon formation be it then a conscious process or a mere chance, or a combination of both. If we now were to disregard the derogatory connotation of the term ‘censorship’ and pose the same questions: what is to be translated, who are the translators (who have the right to translate) and how things are to be translated, we could see censorship at work almost everywhere. Translation canon always consists of works chosen by someone, translated by someone and in some way. Taking all the above into account we could regard processes described as censorship in much the same idiom as any canon formation in general.

Estonian culture has been described and characterised through the concept of ‘self-colonization’, meaning “a voluntary cultural transformation by taking over the cultural models/examples of the colonizers” and “fighting national underdevelopment by imitating and importing more prestigious cultural models/examples” [Hennoste]. In such cultural colonization processes translation becomes an important means for the travelling and borrowing of concepts, ideas and models. Marek Tamm [Tamm], among others, stresses the significance of translational practices: “Translation is a universal cultural mechanism that on the one hand guarantees the development and dynamics for a culture, and on the other hand,

* The article was written under the research theme IUT34-30 Tõlkeideoloogia ja ideoloogia tõlkimine: kultuuridünaamika mehhanismid Eestis vene ja nõukogude võimu tingimustes 19.– 20. sajandil / Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries.

builds the cultural identity, since it creates boundaries between ‘the self’ and ‘the other’ culture.” Tamm formulates the essence of Estonian culture as existing due to translating and surviving thanks to translating. Three implications can be elicited from such postulations: firstly, the feeling of national pride, of being informed and having translated. Yet, secondly, a sort of shame brought upon the culture by the claims of inauthenticity that translation inevitably brings along, a sense of inferiority that, for example, Elin Sütiste has found traces of when analysing the postulations concerning the world view of the literary formation Young Estonia (beginning 20th century): “we must borrow to become original; translations are valuable not by themselves, but only as steps to the original we need to borrow (translate) in order to become original” (see [Sütiste: 157 in Gielen, Kaldjärv: 25]). Thirdly, and most importantly, we can see an implication of a national agenda behind the practice of borrowing by means of translating.

National agenda can be seen as prominently and uninterruptedly connected to translational practices throughout Estonian history, and the literary canon has been formed based on such agenda, although in different times the manifestation of this agenda has been different. For example, in the early phase of Estonian translation history, the phase of the translation of Biblical texts (the 16th century onward), Estonian grammar was heavily based on other, more developed literary languages, such as German and Latin. This long period of developing Estonian on other languages and by non-native Estonian speakers was meant, besides the dissemination of Christianity, to result in the creation of a proper Estonian literary language. Further on, the 19th century has been characterised by publishing what can be called not translations of world literature in the contemporary sense, but adaptations, the goal of which was to educate and entertain in the language of the local people. In the beginning of the 20th century, however, translational activity already openly served for the emerging national goals, which were a further development of literary Estonian as well as cultural renewal. The main characteristic regarding translation politics back then was searching for a standardised translational language that would be a correct and good Estonian, serving as a solid basis for our own emerging literature.

National agenda was not lost by any means from the translational culture of the Soviet period (1940–1991); it was just modified according to the existing conditions, finding different outlets and being manifested by different means. We may even suspect that Soviet period fostered and magnified the significance of the function of translation regarding the national agenda. It appears to be a counter reaction to the pressure situation. The publishing numbers of literary translations rose from 15% of the whole production to approximately 50% [Monticelli: 189] during

the first Soviet years. What is more, during this period translational language became standardised, translations unified [Krull 1998; Rähesoo]. This was also already conditioned by the general state the Estonian language was in: the normative attitude towards the language of the beginning of 20th century gained force from a surprising source — Soviet distrust towards everything unregulated and experimental as well as the nationally minded language preservers, patriots of Estonian, who tried to fight Russian influences [Rähesoo]. Hereby the system of censorship introduced during the first Soviet years fostered the emergence of strong language editors, but at the same time those editors served the agenda of the preservation of national values — the language.

Rajandi has called the Estonian intellectual climate in the bleakest years of the Soviet occupation an ‘aggressive vacuum’, a vacuum that had to be “filled by the ‘European channels’ being kept open” [Rajandi, Sang: 185 in Lange 2013: 155]. Although the decades following WW II could indeed be considered as a vacuum, Jaak Rähesoo [Rähesoo: 7] regards the 1950s and 1960s in Estonia as an important period in the internal development of translational practices, during which a model principle was established to pursue the sense of the original and create a more free artistic impression of it.

From there on, Estonian translation has been following what, according to Rähesoo [Ibid], can be called ‘the normality model’ (normaalmall). This means to translate to the best of your knowledge and ability, keep close to the text but do it in good and correct Estonian. Although unrecognised at times, this normality model has its own problems: on the surface the idea needed a more intuitive and thus subjective approach that was difficult to formulate. In practice, however, the expectation was still that the intuitive choices of the translator would lead to a unified/standardised result. The compromises and problems inscribed to this ‘normality model’ were hard to admit. Thus, when it came to the actual choices translators had to make, they opted for the ‘golden mean’, avoiding extremes. What we have here is, firstly, a fear of extremes of the ruling Soviet ideology, a need to be able to blend in, and secondly, the protection of the pureness of Estonian [Ibid]. Throughout decades, the readers have been trained to read a certain kind of translations and their expectations are to a great deal based on this so called normality model. Ploom [Ploom: 215] calls the period, the beginning of the second half of the 20th century, “ideologically resistant and linguistically conservative (the Soviet period of double reception)” and Anne Lange [Lange 2015: 12] describes it in a similar manner: being cornered politically, our cultural backbone was maintained by translating. Language editors were regarded as the guardians of correct language and a translator had little say when it came to the lexical and grammatical

choices of the translation language. As mentioned before, the Soviet period is responsible for the emergence of a system of opinionated and firm-handed editors in which the literary functionary (as opposed to the author or the translator) had the final word over the result to be published. An example of the power of editors could be that generally there was no requirement for them to know the language of the original.

The function of translations in a culture at a given point in time is in correlation with the translation method of the accepted translation norm. As translations have historically had the function of enrichment of the culture in Estonia, i.e. carried by the mission of developing Estonian language, literature and original thought, two curious and seemingly opposing trends appear in Soviet Estonia regarding the translation of poetry and prose. Firstly, in the translations of poetry retaining the form and metrical system of the original is considered to be more important than conveying the content (that is narrative structure, precision of terms and descriptions). Secondly, in prose fiction translations seem to experience an opposite effect: the content is held more important than the form, but only seemingly so as we shall see from the examples of Borges' translations below (see also [Kaldjärv 2017]). The translation norm demanding adherence to the orthographic and grammatical rules of Estonian (to avoid contaminating the language with foreign influences), sets the requirement of fluency to the translated text. Such texts should seem natural to the readers, as if they were originally written in Estonian. All the visible markers of linguistic foreignness are erased or hidden. Translations deviating from that norm are difficult to accept both by the authorities as well as the readers who become trained to consider fluency as a marker of a 'good' translation. Equivalence on the plot level is valued, but not on the level of rendering the idiosyncratic language and style of the original author. In such manner, very different authors from different time periods and language environments that have been translated into Estonian during the Soviet period may sound quite similar.

Mission and sacrifice

Let us come back to the fact that translation has more often than not had the aim and function of developing, perfecting, renewing Estonian culture, language and literature. Such mission cannot be followed without the human factor responsible for it, that is people concerned with translation production — editors, publishers and translators. Estonian translation history of the 20th century can be said to be a narrative of mission and sacrifice, containing a multitude of brave translator-

heroes — missionaries of translation into Estonian — who monitor the translational scene (what is still missing from Estonian), and try to introduce the best of world literature into the closed society doing so by being the invisible helping hands, keeping true to the original author. For the national agenda of mission to persist and thrive, translators' self-sacrifice to the point of total selflessness and self-denial seems inevitable.

In the following we will bring some examples of the narrative of mission and sacrifice in the history of Estonian translation of the past, 20th century. Jüri Talvet [Talvet 2005: 439], for example, points to the tradition of translational practices to be a missionary work of established writers: "in the 1920s, a small but strong group of top Estonian writers devoted much of their energy to the mission formulated by Ants Oras — building the Estonian language and literary culture with the help of mediating [translating] world literature." As we see, such translation tradition is connected to powerful and opinionated personas in Estonia, let us call them *translation missionaries*, who have undertaken the responsibility of enlightenment (developing language and literature). Such missionaries, who are usually also well-known and renowned writers or cultural figures, enable to avoid speaking about the invisibility of translators in Estonia, since at least during the stable historical periods, such as 1920s to 1940s or later, after the ideological change, during 1960s to 1990s, Estonian translators-missionaries have been socially quite visible. Jüri Talvet [Ibid: 440] explains that an established author or cultural figure has much more potential to grasp the work to be translated on a philosophical-ethical level and find means to convey the best of world literature in his/her own native tongue. Thus, translations by such visible authors exhibit a richness of language and are aesthetically pleasurable, but that does not mean that the translator's personal philosophical or linguistic preferences should leave traces on the translation. What we are dealing with here is the phenomenon of the translator's personality becoming dissolved in the translation.

The translator becomes invisible to the point of self-sacrifice: "An ideal translator is for me not the person who 'emphasizes' his personality in the translation, on the contrary, it is the translator who makes his personality become invisible, denies it and sacrifices it in order for the original figurative system and spirit to reach from one culture and language to another as authentically as possible" [Talvet 1998: 1322]. This means that the prominent persona, educated literati, will abandon his own personality for the sake of translation, will sacrifice the 'self' in order to serve the national culture. In an interview on the occasion of the retranslation of M. Waltari's *Sinuhe* into Estonian, Piret Saluri, a prolific Estonian translator, voices a similar view: "My undisputable opinion is that the sole goal of a translator is to translate as closely to the original and be as precise as possible <... > any

other, additional goal would be impossible. Translators need to renounce their 'self', remain in the background; what is important is the author and his text". Yet, Saluri also recognizes the inevitability of the subconscious presence of the translator's voice: "Translator's individuality will, however, leave an impression on the translation, we cannot help it. But we are conscious about our responsibility. Both to the author and to the reader. Translated literature influences greatly the language use of the reader and the fate of our language in general" [Saluri]. The above bears witness to the feeling of the heavy responsibility of the translator to their culture and language, but it also provides evidence to the limited rights the translators have regarding the translational texts, corresponding to the narrative of self-sacrifice.

We might ask, however, what does such a stunt of becoming invisible, such self-sacrifice mean for a reader; what are the translations made following the 'normality model' like? The perfect, invisible and self-sacrificing translator-individual produces a translation that does not seem to be a translation at all. Such a translation rather resembles something originally written in Estonian, for they are: "pleasant to read since the reader accepts them as good literature written in Estonian" [Talvet 2005: 441]. The translations, however, in which the translator has not succeeded to become invisible and thus betrays his/her individuality are disparaged: "An educated reader quickly understands when the translator has stumbled and his Estonian language skills are lacking. In such case the translation has a taste of the foreign, the translator has yet again betrayed his presence, exposed his mediation" [Ibid]. What is even more unforgivable, the translation's translational character has been revealed.

In the following, we will bring some examples from the translations of both poetry and prose dating back to the second half of the 20th century, 1960s to 1980s, the heyday of Estonian translational culture the influence of which lasts up to the very contemporary times. The period is significant because literary translators were well known and very much appreciated since the craving of the closed society for the so-called foreign literature was at its peak. The examples below will serve to show the concept of translator-sacrifice in a slightly different light and possibly point to the fact that 'visibly invisible' is not the most accurate metaphor to describe the activity of the translators, but it is rather wishful thinking that originates from the ideological aims of the translation during certain periods in time (national agenda).

Our aim here is to elaborate on the advantages and disadvantages of a method of poetry translation that has various, slightly different definitions: Ain Kaalep (b 1926), an influential translator and literary scholar as well as the propagator of the method, and most definitely a visible translator-persona and missionary in

Estonia, has called it *homorhythmic* [Kaalep: 310], Jaak Põldmäe (1942–1979) marks it as *equimetric* [Põldmäe], and Maria-Kristiina Lotman (b 1974) [Lotman], who represents the younger generation of poetry translation scholars — *equiprosodic* translation. The method sets to convey as accurately as possible the rhythmical beat of the original poem, that is, counting the syllables and stresses of the original, imitating its metrics and regarding it as the dominant in the translation process.

According to Põldmäe [Põldmäe: 565], the 1950s to 1970s can be seen as a period of fighting for and establishing homorhythmic/equimetric/equiprosodic method of poetry translation in Estonian translational culture. A fight for the establishment of one single method of poetry translation, to be more precise. A vigorous proponent of this method is Ain Kaalep, but Jüri Talvet has also emphasised the importance of the homorhythmic method, especially in a young literary culture [Talvet 1998: 1322], stressing that it has considerably complemented the field of poetry that had for too long a time been subjected to Germanic influence and become solidified into a monotony [Talvet 1981: 371]. Põldmäe points the advantages of the method to be its ability to delve into the poetic characteristics of the text: “In practice the principle has proved to be very fertile. It forces the translators to concentrate on the poetic value of the original, recreate the precision of the original form by means of the Estonian language, not resorting to a mere perpetuation of (artistic) ideas in a freely chosen traditional form” [Põldmäe: 566]. Kaalep [Kaalep: 310] calls the practice of paying attention to other aspects of poetry ‘Estonianization’ (may be understood as a certain formal domestication), deeming it to be suitable for young readers only: “I do admit that considering the principles of homorhythmic translation may appear to be too demanding for the readers. The inclination towards Estonianization might make things easier, and in case of poetry for children it is indeed allowed” [Ibid].

The homorhythmic poetry translation method, that dominated Estonian translational scene since the 1960s and has followers up to this day, has been described by a younger Estonian literary scholar Hasso Krull as an artificial method in which keeping to the metrics of the original becomes a goal onto itself [Krull 2011] or as a symbolic translation which: “has to instil into the readers that it conveys the original in a best possible way, is in a way symbolically one and the same with the original. The reader is subjected to a hypnosis of a kind. And in order to be more hypnotic all the possibilities of sedative, tranquilizing and sleep-inducing effects of the poetic language must be employed” [Krull 1998: 85]. Krull [Krull 2018: 33] describes the logic behind the extensive adoption of homorhythmic method of translation in the 1960s and onward with the feeling of national pride: with its unprecedented expressiveness, Estonian is indeed a mighty language. Thus, we

can say that the method, although its main asset is claimed to be the enrichment of (Estonian) poetic language and poetry culture in general, fulfils the purpose of hiding the fact that the text is a translation: by employing certain techniques and methods an impression of sameness is achieved between the translated text and the original (written in another language, in a different time period and according to a different set of rules). The translator's confidence in mastering the mechanics of the poem and in doing the right thing gives him the right to subdue the poem to the method. The critics of homorhythmic translation method (see [Põldmäe; Talvet 1981; Önnepalu; Talvet 2006]) have all brought out the aspect of the sacrifice of the poetic values of the original for the sake of metrics.

In spite of the diversification of the translational scene in Estonia during the 1990s, Hasso Krull writes in 1998: "The only domain of translation where literally nothing is happening is poetry translation. We can detect a certain frozen, crystallized immobility here as in the snow queen's palace" [Krull 1998: 83]. Krull considers the first attempt to break the pattern of homorhythmic poetry translation to be Paul-Eerik Rummo's translations of Dylan Thomas (published in 1970). Põldmäe sees Rummo's translations to be a prophesy for a new age, but the true beginning of this new age was an poetry anthology (*Õppematerjale väliskirjandusest: Klassikaline hispaania luule*) that contained prose translations of Spanish medieval poetry and was compiled and edited by Jüri Talvet and Arthur-Robert Hone. The anthology was rejected by the main publishing house Eesti Raamat on the grounds that prose translation of poems was unprecedented in Estonia. Põldmäe expresses his regret since such a course of events clearly shows the canonization of one single translation method [Põldmäe: 567]. The anthology was finally published by Tartu University Press in 1978. It was only in 2000 with the publication of free verse translation of Baudelaire's *Les Fleurs du Mal* by Tõnu Önnepalu that the reign of homorhythmic method was officially over in Estonia [Lange 2007; Gielen].

Sleepwalking with Lorca

Next, we will follow the case of some translations into Estonian from 1960s to 1980s keeping an eye on the general goal translation has had in Estonia — the national agenda of cultural enlightenment.

One of the translational events during 1960s was the publication of Gabriel Garcia Lorca's poetry collection *Kaneelist torn* (1966) and its second edition *Mu kättes on tuli* (1997) by Ain Kaalep [García Lorca 1966, 1997], the key figure behind the homorhythmic translation method. According to Talvet [Talvet 1991: 481], the collection had a significant impact on the renewal of Estonian poetry of the time: "In Ain Kaalep's translation, the surrealistic imagery and telluric-existential philosophy of Garcia Lorca became probably the most influential model for the avant-garde movement in Estonian original poetry" [Ibid]. Let us now take a closer look at the poem 'Romance sonámbulo' ('Romance of the Sleepwalker') and its translation by Ain Kaalep 'Kuutõbine romanss'.

Considering the space constraints, only the lines containing crucial elements for the narration of the story are brought out:

Con la sombra en la cintura [5]¹// ella sueña en su baranda, [6] // verde carne, pelo verde, [7] // con ojos de fría plata. [8]
 las cosas la están mirando [11] // y ella no puede mirarlas. [12]
 Ella sigue en su baranda, [22] // verde carne, pelo verde, [23] // soñando en la mar amarga [24]
 ¡Cuántas veces te esperó! [69] // ¡Cuántas veces te esperara, [70] // cara fresca, negro pelo, [71]
 Sobre el rostro del aljibe [73] // se mecía la gitana. [74] // Verde carne, pelo verde [75] // con ojos de fría plata. [76]
 [García Lorca 1988].

Shadow/shade at her waste // she dreams on the/her balcony // green flesh, green hair// eyes of/— cold silver.

Things are watching/looking at her // and she cannot look at them.

She is still on the balcony, // green flesh, green hair // dreaming in the/a bitter sea.

How many times she waited for you! // How many times would she wait, // cool face, black hair,

On the surface of the water pond // the Gypsy girl was swinging // green flesh, green hair, // eyes of/ — cold silver

(Literal translation from Spanish by the authors of the article [García Lorca 1988]).

Ta nägemas und on rõdul, [5] // vööks vööle seotud öö vari. [6] // Oh rohelist nahka, ihu [7] // ja silmi külmhõbedasi. [8]

¹ The number at the end of the line indicates the number of the line in the original poem.

Ja iga pisimgi asi [10] // vahib mustlaskuu all teda, [11] // ent tema vastu ei vahi. [12]
Rõdul näeb üht kaunitari, [22] // kel rohetab nahk ja ihu; [23] // unes mõrkjat merd
ta vahib. [24]

Nii tihti ta sind veel ootab! [69] // Nii tihti oodata lasid! [70] // Oi tumedat nahka,
palet [71]

Veetiigi ääres mustlanna [73] // jala ette jalga pani. [74] // Oi rohelist nahka, ihu [75] //
ja silmi külmhõbedasi! [76] (Translation by Ain Kaalep [García Lorca 1966, 1997]).

She is dreaming on the balcony, // waste belted with the shadow of the night. // Oh
the Green skin, the flesh // and the eyes cold-silvery.

And the smallest of things // stares at her under the gipsy moon, // but she does not
stare back.

On the balcony a beauty is seen, // whose skin and flesh looks greenish; // in her
dream she stares at the bitter sea.

So often still waits for you! // So often you made her wait! // Oh the dark skin, face
The gypsy woman at the water pond // set the foot in front of the other. // Oh the
Green skin, the flesh // and the eyes cold-silvery (Literal translation by the authors of
the article of Ain Kaalep's Estonian translation).

Although the rhyme and rhythm schemes of both the Spanish language poem and that of the Estonian translation match, the summaries of both differ considerably. The poem's storyline in Estonian translation would be the following: A green-skinned beauty is at sleep on the balcony. A boy comes by and sees her. The boy has been stabbed and is willing to give away his most precious possessions in order to get into the house to die there. Yet, the house does not exist any longer and the girl waits for him walking beside a pond. However, the summary, based on Lorca's poem in the Spanish language sounds as follows: A young man, an outlaw, comes down from the mountains into the village, to the house of his fiancé, having been fatally wounded. He is willing to give up everything, but the father of the bride tells him that she drowned herself after the long wait.

It can be seen that the difference lies in details that refer to the female character in the poem. The system of clues given to the reader by the author of the poem (she cannot look upon things, her flesh and hair are green, she dreams in a bitter sea, she hovers on the water) have faded or become transformed in the translation and do not enable to interpret the narrative of the poem. This could mean that the readers of the target (Estonian) language think narrative structure not to be an inherent characteristic of Lorca's poetry. We can see that the translation strategy that aims to stay as close as possible to the original versification system by counting the syllables and fitting them to the exact number of metrical feet has resulted in the loss of narrative integrity of Lorca's poem. We may proceed to ask about the impression such a translation creates of Lorca as an author in the Estonian reader,

the world he is expressing by his poems, ideas, and images he uses. Since what is important is how the reader perceives the poetic world of a poet by the name of Garcia Lorca and not so much what has become lost (or gained) in translation. The issue does, thus, not (or not only) lie in the fact that the stories told to the readers are different or that the images do not correlate, but it lies rather in that the reader is left with the impression of the poet who thought that the essence of poetry is to be “a hypnotic lullaby of rhythm and euphony” as Krull [Krull 1998: 83] puts it. If the homorhythmic translation method aims at creating a translation that would symbolise, represent, substitute and reproduce the original in Estonian, then how would the reader know whether following loosely the sequence of exotic events, characters and natural objects (green skin, gypsy moon, figs, agave, stabbing, etc.) and peculiar rhymes binding it all together are not the innermost properties of the poet?

Borges or not Borges?

The goal of prose translation into Estonian during the period of 1960s up to the recent times has been to be as invisible as possible. This means to be readable the way it were written in Estonian, in other words, be something it is not, because the role of translation in the target (Estonian) culture has been compensating for the lacks and filling the gaps. Neither the form nor the content seems to be of crucial importance for the (esteemed) translators and the (esteemed) translations of the period. “In our present context this could mean that in the Soviet period the linguistic ontology of fiction [Sutrop, Kaldjärv 2007] had not been thematized enough, and a brilliant performance of the target language standards was more important for translators and editors than the specific poetics of the original” [Lange 2013: 165].

A vigorous example is the translation of Jorge Luis Borges' collections of short stories *Aleph*² (1987) (*Aleph, The Aleph*), *Kunsttükid* (1976) (*Ficciones, Artifices*) and *Hargnevate teede aed* (1972) (*El jardín de senderos que se bifurcan, The Garden of Forking Paths*) into Estonian by Ott Ojamaa. Borges' prose is characterised by certain stylistic peculiarities that he persistently employs, and that bear significance considering the so-called fictional content of his work as well as the relationship of the narrator to the narration. Such stylistically loaded devices are negation, litotes, figures of speech and metonymy, to name just a few. Ott Ojamaa's translations of Borges clearly indicate that conveying the stylistic devices employed in the original was not in accordance with the translations norms of the time, or with the

² The first title is in Estonian, Spanish and English titles follow

‘normality model’. Lange has reached to similar conclusions when researching Henno Rajandi’s translations: “Translating at a time when translation could foreground the conflict of social narratives and question the sanctioned Soviet cultural repertoire, Rajandi’s translations are seldom filigree exercises in comparative poetics; this was neither his personal norm nor the norm of his day” [Lange 2013: 161].

The function of using negative forms in Borges is usually a wish to establish a distance between the narrator and his words. The narrator in Borges does not take responsibility for his words leaving the reader with a wide range of possibilities of interpretation. In some cases the author uses litotes, affirmative expressed by the negative of its contrary, in others juxtaposes negative constructions (“not only, but also”) for the claims of the narrator to be emphasised. Such style device reflects Borges’ negative view of the world:

de una guerra civil que me pareció menos la colisión de dos ejércitos que el sueño de un matrero [‘civil war that reminded me less the collision between two armies than a dream of an outlaw’]

→kodusõjast, mis mulle näis pigem mõrtsuka unistusena kui kahe sõjaväe kokkupõrkenä [‘civil war that seemed to me rather like a dream of a murderer than the collision between two armies’]

(*Teine surm, La otra muerte; The Other Death*)³.

Yo hubiera preferido que los hechos no ocurrieran así [‘I would have preferred that the things had not taken place this way’]

→Mulle oleks meeldinud, kui sündmused oleksid teisiti kujunenud [‘I would have liked the things to have developed in a different way’]

(*Teine surm, La otra muerte; The Other Death*).

No menos corroborativo es el caso [‘no less corroborative is the case’]

→Niisama kindlalt räägib meie kasuks kohaliku elaniku Abaroa juhtum [‘The case of the local villager Abaroa clearly corroborates our version’]

(*Teine surm, La otra muerte; The Other Death*).

No sin alguna vanagloria [‘not without a certain vanity’]

→Parasjagu edevuse ajel [‘like spurred by vanity’]

(*Kõikemäletav Funes, Funes el memorioso; Funes the Memorioso*).

Ireneo, en su rancho de las orillas, no tardó en enterarse del arribo de esos libros anómalos [‘For Ireneo, in his suburban house, it did not take long to find out about the arrival of those anomalous books Ireneo, oma agulimajas, ei kulunud palju aega, et’]

³ All the text samples are extracted from Borges 1972, 1976, 1987, 1989. First the Spanish language text of the original is presented followed by an English literal translation in square brackets. Ojamaa’s Estonian translations constitute the next portion of the text, followed by a literal translation into English by the authors of the present paper.

→Ireneo kuulis oma jõeäärses majakeses peagi nende ebaharilike raamatute saabumisest [‘Ireneo heard in his riverside house soon about the arrival of those unusual books’]
(*Kõikemäletav Funes, Funes el memorioso; Funes the Memorioso*).

que el arduo latín no requería más instrumento que un diccionario [‘that the troublesome Latin language did not demand any other instrument than a dictionary’]
→Et keerulise ladina keele õppimiseks piisab sõnaraamatust [‘For learning the difficult Latin language a dictionary would suffice’]
(*Kõikemäletav Funes, Funes el memorioso; Funes the Memorioso*).

Me asombró que la noche fuera no menos pesada que el día [‘I was astonished that the night was no less oppressive than the day’]
→Mind hämmastas, et õhtu oli niisama lämbe kui päev [‘I was astonished that the night was as oppressive as the day’]
(*Kõikemäletav Funes, Funes el memorioso; Funes the Memorioso*).

Metonymy is one of the favourite figures of speech for Borges. In addition to its expressive value, it serves the purpose of verbal economy, makes the thought more precise and dense. Instead of describing an emotion separately in a clause or sentence, metonymic adjectives carry emotions evoked in the characters by an event or circumstance. At the same time, such a device gives the narrator a possibility to distance himself from his emotions and for the author to avoid psychologism, something Borges distrusted. Transposition of the natural relations of two elements in a sentence, hypallage, is also a possibility to make things more abstract by rearranging the expected context of words, enabling thus to show the situation in a different light:

di con ese nombre en las inesperadas páginas de De Quincey [‘I found the name on the unexpected pages of De Quincey’]
→sattusin ootamatult sellele nimele De Quincey teoste (‘Writings’ kolmeteistkümnes köide) lehekülgedel [‘I unexpectedly came upon the name on the pages of the Works of De Quincey <...>’]
(*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*).

Recuerdo la impresión de incómoda magia que la noticia me produjo [‘I remember the impression of the uncomfortable magic that the news left in me’]
→Mäletan, et see teade avaldas mulle ebameeldivalt maagilist mõju [‘I remember that the news left me the uncomfortably magical impression’]
(*Kõikemäletav Funes, Funes el memorioso; Funes the Memorioso*).

Ejerce no sé qué cargo subalterno en una biblioteca ilegible de los arrabales del Sur [‘he fills some minor position in some southern suburban illegible library’]
→Ta töötab kuskil lõunapoolse äärelinna lugejateta raamatukogus alluva ametnikuna [‘He works at a southern suburban library without readers as a minor official’]

(*Aleph, El Aleph; The Aleph*).

el lugar donde una exacta muerte lo espera [‘the place where an exact death waits him’]
 →Mis märgib ära täpse koha, kus surm teda [‘That marks the exact place where death
 waits him’] ootab
 (*Surm ja compass, La muerte y la brújula; Death and the Compass*).

Lönnrot oyó en su voz una fatigada victoria [‘Lönnrot perceived in his voice an ex-
 hausted victory’]
 →Lönnrot kuulis tema hääles võiduväsimust [‘Lönnrot perceived in his voice the ex-
 haustion of victory’]
 (*Surm ja compass, La muerte y la brújula; Death and the Compass*).

The translation of Borges’ story ‘*La otra muerte*’ (‘*Teine surm*’; ‘*The Other Death*’) refers to the fact that cohesiveness at content level was not an immediate precondition to the success of the translations of the period, meaning that even conveying the meaning, by way of the infamous sense-for-sense translation, appears to be of secondary importance at times. “Such tradition is called the translation of thought in the translation history of the Occident, constituting an ancient translation norm” [Lange 2015: 162].

‘*La otra muerte*’ is presented to the readers in a documentary style, leaving the impression of the events based on the experience of the narrator. The key storyline appears to be the existence of two worlds, the gradual disappearance of one and substitution with the other one creating unsettling shifts. Let us take a closer look at the story. One of the strongest indications of erasing Damián, the protagonist, who has just come back from the war, is the trip of the narrator to Gualaguaychú. There he hopes to find the place where Damián had lived and interview his co-worker gaucho Diego Abaroa, who had allegedly witnessed Damián’s death and, because of that, according to the final version of the narrator, needed to die as well. Original tells us: “no di con el rancho de Damián” (‘I did not find the house of Damián’, meaning that the house did not exist anymore). The translation, however, says something different: “kuid Damiáni rantšos ei käinud” (‘but did not visit the ranch of Damián’). An important clue is not given to the readers of the translation regarding the circumstances, leaving them puzzled about why did the narrator not go there. In the original the narrator wants to speak to Abaroa, who had seen Damián die: “Quise interrogar al puestero Diego Abaroa, que lo vio morir” (‘I wanted to question the farmer Diego Abaroa who had seen him die’), yet the translation says about Abaroa: who had seen Damián fall (‘kes oli Damiáni langemist pealt näinud’). Learning that it is increasingly difficult for the reader of the translation to bring the details of the story together, since Abaroa had to die because he had witnessed Damián’s death after his return from the war as a result

of pneumonia, a fact that will later be ‘erased’ from the history, and not his demise on the battlefield, like the translation tells us.

To sum up the third supposition by the narrator of the original ‘*La otra muerte*’ says:

Así, en 1946, por obra de una larga pasión, Pedro Damián murió en la derrota de Masoller, que ocurrió entre el invierno y la primavera de 1904.

[‘Thus, in 1946, as a result of a long passion, Pedro Damián died during the defeat of Masoller that took place between the winter and spring of 1904.’]⁴

The translation, however, reads:

Niisiis, pärast pikka kirglikku ihalemist suri Pedro Damián 1946. aastal Masolleri lahingu möllus, mis oli toimunud 1904. aasta kevadtalvel.

[‘Thus, as a result of long, passionate yearning, Pedro Damian died in 1946, in the turmoil of the Masoller battle that had taken place in the early spring of 1904.’]

The translation into Estonian features a changed tense form. One of the two verbs in the sentence that in the original is in the simple past tense (died, took place) has been changed to past perfect in translation (died, had taken place). Due to the change, the two events, two moments in time, are not equal the way he narrator presents them in the original.

A similar parallelism occurs also in the very last sentence of the story, in which we may observe the description of events in two parallel worlds “La muerte lo llevó a los veinte años en una triste guerra ignorada y en una batalla casera” [death took him in a miserable, obscure war and in a domestic battle], and not the description of one event by two adverbials and adjectives, as we find in the Estonian translation by Ojamaa: “Surm röövis ta kahekümnendal eluaastal mingi armetu ja tundmatu kodusõja lahingus” [death took him in the battle of a miserable and obscure civil war] (as opposed to “surm röövis ta kahekümnendal eluaastal ühes tundmatus sõjas ja ühes kodus peetud (palavikudeliiriumis läbielatud) lahingus”).

⁴ Here and below in square brackets our translation from Spanish.

Conclusions

To conclude with, firstly, when we speak about national cultures, in case of Estonia at least, our national agenda may have taken different shapes at different points in time, but it does continue, maybe even in a more determined way during the political censorship, since pressure from outside always creates a mechanism of self-defence. Secondly, ideological censorship is only one form of censorship, although it is considered to be the censorship proper. If we were to consider that there are always somebody's choices involved and somebody's interests at stake, then in a wider sense it is censorship that has always shaped any culture's repertoire, especially when we talk about such a product as translation. Hence, we may finally ask, how and to which extent did and does the social political situation, influence the norms of translation? Can the national needs and goals of the time (as well as during different time periods and in different cultures and languages) be interpreted as a form of censorship? Since it is not freedom, even if implicitly, one single 'right' or 'correct' way has been established for some cultural practices. Translation has been an inevitable tool for Estonian culture, a means for self-construction and a general cultural and linguistic survival, but at the same time translation has been made responsible to be always something more than just a translation. Translation has taken the responsibility to be what it maybe is not.

Works Cited

- Borges 1972: *Borges, J. L. Hargnevate teede aed / Tõlk. Ott Ojamaa. Tallinn, 1972.*
- Borges 1976: *Borges, J. L. Kunsttükid / Tõlk. Ott Ojamaa. Tallinn, 1976.*
- Borges 1987: *Borges, J. L. Aleph / Tõlk. Ott Ojamaa. Tallinn, 1987.*
- Borges 1989: *Borges, J. L. Obras Completas. Barcelona, 1989. Vol. 1.*
- García Lorca 1966: *García Lorca, F. Kaneelist torn / Tõlk. A. Kaalep. Tallinn, 1966.*
- García Lorca 1988: *García Lorca, F. Primer romancero gitano. Llanto por Ignacio Sánchez Mejías: Romance de la corrida de toros en Ronda y otros textos taurinos / Ed. García-Posada, M. Madrid, 1988.*
- García Lorca 1997: *García Lorca, F. Mu kates on tuli / Tõlk. A. Kaalep. Tallinn, 1997.*
- Gielen: *Gielen, K. Forewords and Reviews: some notes on the translators' presence in Estonian translational space // Interlitteraria. 2011. Vol 16 (Nr 2). Lk 628–642.*
- Gielen, Kaldjärv: *Gielen, K., Kaldjärv, K. World Literature in Estonia: the construction of national translation ethics // Interlitteraria. 2018. Vol 23 (Nr 1). Lk 19–32.*
- Hennoste: *Hennoste, T. Noor-Eesti kui lõpetamata enesekoloniseerimisprojekt // Noor-Eesti 100: kriitilisi ja võrdlevaid tagasivaateid / Toim. Elo Lindsalu. Tallinn, 2006. Lk 9–38.*

Kaalep: *Kaalep, A.* Peegelmaastikud. Tallinn, 1976.

Kaldjärv 2017: *Kaldjärv, K.* Tõlkija kui nähtamatu maag: näiteid hispaaniakeelse kirjanduse tõlgetest Jüri Talveti tõlkmõtte valguses // Methis. *Studia humaniora Estonica*. 2017. Nr 17/18. Lk 70–93.

Kaldjärv 2007: *Kaldjärv, K.* Autor, jutustaja, tõlkija. Borgese autofiktsioonid eesti keeles // *Dissertationes Philologiae Romanicae Universitatis Tartuensis* 3. Tartu, 2007.

Krull 1998: *Krull, H.* Mõtete tõlkimine // *Keel ja Kirjandus*. 1998. Nr 2. 81–85.

Krull 2011: *Krull, H.* Gilgameš tuleb maailma otsast // *Vikerkaar*. 2011. Nr 3. Lk 114–117.

Krull 2018: *Krull, H.* Klassikalise eesti keele poole (ehk üleskutse heterorütmiale) // *Tõlkija Hää* VI. Eesti Kirjanike Liidu tõlkijate sektsiooni aastaraamat. 2018. Lk 27–36.

Lange 2013: *Lange, A.* Henno Rajandi's Theory of Language and His Practice of Translation // *Interlitteraria*. 2013. Nr 18/1. Lk. 154–167. DOI: <https://doi.org/10.12697/IL.2013.18.1.11>

Lange 2015: *Lange, A.* Tõlkimine omas ajas. Kolm juhtumiuuringut eesti tõkeloost. Tallinn, 2015.

Lange 2007: *Lange, A.* The Poetics of Translation of Ants Oras: abstract (Tallinna Ülikooli humanitaarteaduste dissertatsioonid: analüütiline ülevaade). Tallinn, 2007.

Lotman: *Lotman, M.-K.* 2012. Equiprosodic translation method in Estonian poetry // *Sign Systems Studies*. 2012. Vol. 40, Nr 3/4. Lk 447–471.

Monticelli: *Monticelli, D.* 'Totalitarian Translation' as a Means of Forced Cultural Change: The Case of Poswar Soviet Estonia // *Between Cultures and Texts. Entre Les Cultures Et Les Textes: Itineraries in Translation History* / Ed. by A. Chalvin, A. Lange, D. Monticelli. Frankfurt am Main, 2011.

Ploom: *Ploom, Ü.* From Mugandus [Accommodation] towards Discourse-Aware Translation: Some Aspects of an Italian Itinerary in Estonian Translation History // *Between Cultures and Texts. Entre Les Cultures Et Les Textes: Itineraries in Translation History* / Ed. by A. Chalvin, A. Lange, D. Monticelli. Frankfurt am Main, 2011. Lk 213–226.

Põldmäe: *Põldmäe, J.* Tõlkijaantoloogia ja tõlkemeetod // *Keel ja Kirjandus*, 1977. Nr 9. Lk 563–568.

Rajandi, Sang: *Rajandi, H., Sang, J.* Eraviisilised kõnelused 28. Vandemjääril // *Rajandi, H.* Tõlkija teekond. Tartu, 2002 [1988]. Lk 183–191.

Rähesoo: *Rähesoo, J.* Tõlkimise probleemsus // *Tõlkija hää*. Eesti Kirjanike Liidu tõlkijate sektsiooni aastaraamat / Toim. J. Kaus, T. Tamm. Tallinn, 2014. Lk 6–8.

Saluri: *Saluri, P.* Sinuhes köidab mind elu ise // *Eesti Päevaleht*. 15.01.2010

Sutrop: *Sutrop, M.* Mis on fiktsioon? // *Akadeemia*. 1996. Nr 2. Lk 292–305.

Sütiste: *Sütiste, E.* Tõkelugu ja kultuurimälu // *Methis. Studia humaniora Estonica* / Koost, toim. A. Lange, D. Monticelli. Tõkeloo erinumber 2012. Nr 9/10. Lk 152–162. DOI: [10.7592/methis.v7i9/10.574](https://doi.org/10.7592/methis.v7i9/10.574).

Talvet 1998: *Talvet, J.* Garcia Lorca luulest ja Ain Kaalepi tõlkest // *Akadeemia*. 1998. Nr 6. Lk 1315–1324.

Talvet 2005: *Talvet, J.* Maailmakirjanduse kodustamise küsimusi // *Keel ja Kirjandus*. 2005. Nr 6. Lk 433–441.

Talvet 2006: *Talvet, J.* Mõtteid tänapäeva tõlkefilosoofiast. Kas antropofaagia või sümbioos // Keel ja Kirjandus, 2006. Nr 5. Lk 353–364.

Talvet 1981: *Talvet, J.* Ain Kaalepi *poetica Iberica* // Keel ja Kirjandus. 1981. Nr 6. Lk 368–376.

Talvet 1991: *Talvet, J.* Hispanistikast ja selle taustadest Eestis // Keel ja Kirjandus. 1991. Nr 8. Lk 477–484.

Tamm: *Tamm, M.* Eesti kultuur kui tõlkekultuur: mõned ajaloolised ja statistilised ekskursid // Diplomaatia, 2010. Nr 79. <http://www.diplomaatia.ee/artikkel/eesti-kultuur-kui-tolkekultuur-moned-ajaloolised-ja-statistilised-ekskursid/>>

Õnnepalu: *Õnnepalu, T.* Järelsõna // Charles Baudelaire, Kurja öied. Les fleurs du mal. Tallinn, 2000. Lk 433–487.

ЦЕЛЬ И СРЕДСТВА: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА
В СЕРИИ ЙОХАННЕСА ААВИКА
“HIRMU JA ÕUDUSE JUTUD” (статья первая)*

ТАТЬЯНА СТЕПАНИЩЕВА

Причины и импульсы для перевода художественного текста на другой естественный язык, очевидно, столь же разнообразны, сколь разнообразны и направления его рецепции. Чаще всего, как можно судить, в том числе, по тематике переводоведческих исследований, объектом изучения становится трансформация оригинального сочинения при переводе и его последующее бытование. Согласно устоявшимся представлениям о межкультурных контактах считается, что в результате включения в пространство культуры-реципиента новых переводных сочинений оно расширяется, культура получает дополнительные ресурсы, «обогащается» — так как новые переводы заполняют условные лакуны, позиции, которые переводчик и/или носители культуры-реципиента считают не заполненными. Здесь уместно вспомнить хрестоматийное пушкинское определение переводчиков как «почтовых лошадей просвещения», относящееся примерно к началу 1830-х гг. Оно подразумевает именно такое толкование основных задач переводчиков и переводной литературы.

Эпизод культурной истории, который будет представлен в настоящей статье, отличается от общего сценария. Как мы собираемся показать, выбор материала для переводов, напечатанных Йоханнесом Аавиком в серии “Hirmu ja õuduse jutud” («Рассказы о страшном и ужасном», 1914–1928),

* Статья написана в рамках институционального гранта IUT34-30 Tõlkeideoloogia ja ideoloogia tõlkimine: kultuuridünaamika mehhanismid Eestis vene ja nõukogude võimu tingimustes 19.–20. sajandil / Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries.

имел специфический характер, так как его основной целью было не «обогащение» эстонской литературы прививкой иностранной традиции (французской, английской, финской, немецкой и русской), а обновление эстонского языка — вне ориентации на авторский стиль или культурную ценность оригинала, и пропаганда этого обновления. Критерием отбора являлась привлекательность произведений для массового читателя, который составлял целевую аудиторию языковой революции, предпринятой издателем-переводчиком. Переводчик и издатель Йоханнес Аавик (1880–1973) задумал действительно революционное обновление эстонского языка.

Проект обновления языка, *keeleuuendus*, включал масштабное расширение национального словаря, реформы в области синтаксиса, морфологии, упорядочение фонетики и др. Причем этот проект — в отличие от многих других революционных замыслов — в ряде пунктов удался. Поэтому Аавик занимает значимое место в истории эстонской культуры XX века — хотя преимущество в войне за национальный язык осталось за противниками Аавика, Й. В. Вески, Э. Мууком и другими более или менее пуристически настроенными деятелями, которые получили официальную поддержку в Эстонской республике. Но и Аавика нельзя считать проигравшим, так как современный эстонский язык наполнен его изобретениями, лексическими и грамматическими. Его называют «первым языковым технологом» в эстонской истории, существует Общество его имени, которое издает архивные материалы и сборники статей, а также проводит ежегодные конференции, посвященные деятельности Аавика и бытованию эстонского языка в целом¹. На сайте Общества (<http://aavikuselts.org/keeleuuendus/>) Аавик-реформатор, как нам кажется, представлен большим романтиком, чем он был. Из его программной книги “Keeleuuenduse äärmised võimalused” («Необходимые меры к обновлению языка» [Aavik 1924]) создатели сайта выбрали такие, например, выразительные, но не самые специфические для лингвистических воззрений Аавика фрагменты:

Keel — see on rahvuse vaim, ta hing, ta eluõhk, mille kustumisega ta olemasolu lõpeb [Там же: 7]².

Keele väärtusi tõstes tõstetakse seega ka rahvuse elujõudu ja vastupidavust võitluses olemasolu eest [Там же: 35].

¹ Об организации “Johannes Aaviku Selts”, его деятельности и вообще о возвращении имени Аавика в историю эстонской культуры см., в частности, [Õispuu: 53–62].

² Здесь и далее все цитаты из сочинений и переводов Й. Аавика приводятся в авторской орфографии, значительно отличающейся от нормативной.

(пер.: Язык — это дух народа, его душа, дыхание его жизни, и если его погасить, бытие народа прекратится.

Высокая оценка богатства языка повышает жизненную силу народа и его прочность в борьбе за жизнь.)

В той же книге находятся более показательные для авторской лингвистической концепции определения языка как *инструмента* и *средства* достижения поставленных целей, напр.:

... esineb paratamatuna ja hädalisena vajadus keelt arendada, rikastada, ta teha nõtkemaks, peenejoonelisemaks, ka *ilusamaks*, et tast saaks kohane ja väärikas *riist ja vahend* <курсив наш. — Т. С.>, peaaegu suurte kultuurkeelte võrdne, meie harit seltskonnale, meie kirjanikele ja teadlasile [Aavik 1971: 7].

(пер.: ... возникает неизбежная и настоятельная необходимость развивать, обогащать язык, делать его более гибким, тонким и красивым, чтобы он стал удобным и ценным *инструментом* и *средством*, приближающимся по уровню к культурным языкам, для нашего образованного сообщества, наших писателей и ученых.)

К этому тезису мы еще вернемся, а сейчас обратимся к биографии и творческому пути Й. Аавика, которые, как можно предположить, русскому читателю мало известны³.

Йоханнес Аавик родился на о. Сааремаа в Рандвере в 1880 г., таким образом, его детство и юность совпали с русификацией остзейских губерний. Он научился читать по-эстонски благодаря своей матери, затем некоторое время посещал немецкую школу в Курессааре, а в 1891 г. перешел в элементарную школу Ройца, где обучение велось на русском. С 1894 по 1902 гг. Аавик учился в Курессаареской мужской гимназии — также на русском, но между собой ученики говорили по-немецки, так как среди них было много остзейских немцев. По программе Аавик начал изучать древние языки, латынь и греческий; в последних классах его захватило изучение французского языка, попутно он занимался еще английским и финским. А. Шалвен, автор монографии об Аавике и его трудах, отмечает важность рано оформившегося трехязычия своего героя [Chalvin: 36]. Усиленное изучение современных европейских и древних языков повлияло на отношение Аавика к родному языку: еще школьником он отметил в одной из своих записных кни-

³ Заметим, что Аавик широко известен в мировой финноугристике. Так, например, самая масштабная монография о нем была написана французским исследователем и выпущена в парижской серии "Bibliothèque finno-ougrienne" в 2010 г. [Chalvin].

жек, что в лексическом отношении эстонский язык «отстает» от других языков, которые он называл «культурными» (*kultuurikeeled*) [Chalvin: 37].

В 1900 г. курссаарские гимназисты и культурная молодежь создали кружок “Nooreestlane”. Аавик вошел в него вместе с Виллемом Грюнталем, будущим его соратником, лингвистом и писателем. В рукописном обозрении, которое выпускали участники кружка⁴, Аавик опубликовал свои первыеopusy. Характерен их жанровый и тематический репертуар: статья «Эстонский язык в будущем», эссе «О вечном проклятии», «Ответ на вопрос о происхождении и природе души», перевод фрагмента из «Золотого осла» Апулея и еще одного фрагмента, из Монтескье. Определенную широту культурных интересов Аавик сохранит, когда его жизненный выбор будет окончательно сделан — в пользу лингвистики. В первой из перечисленных статей были обозначены контуры программы языковых преобразований, восходящей к гумбольдтовской теории. Но окончательно программа оформилась позднее, когда Аавик получил профессиональную научную подготовку и большой опыт языковых наблюдений.

Осенью 1902 г. он поступил на отделение древних языков в Императорский Юрьевский университет. В Юрьеве Аавик познакомился с Густавом Суйтсом и Фридебертом Михкельсоном (будущим Тугласом), начал заниматься переводами, вошел в круг местных интеллектуалов и артистов. Однако в 1903 г. из-за недостатка средств ему пришлось оставить университет и перебраться в Нежинский педагогический историко-филологический институт, где готовили школьных учителей и где студентам на время учебы предоставляли бесплатные жилье и питание. В Нежине Аавик занимался преимущественно древними языками, а также французским и немецким — таким образом, следуя уже оформившемуся направлению своих интересов; древняя и русская история, логика и церковнославянский интересовали его меньше.

Однако после революционных событий 1905 г. занятия в Нежинском институте были прекращены, и Аавику пришлось вернуться в Эстонию. За время пребывания в институте он укрепил свои познания в финском, в частности, чтением произведений Юхани Ахо и Эйно Лейно и работой над финско-эстонским словарем. Поэтому последовавший вскоре отъезд на учебу в университет Хельсинки был вполне закономерным. Сначала Аавик посещал лекции как вольнослушатель, а с 1907 г. — уже как студент.

⁴ Несколько выпусков этого обозрения сохранились в архиве Музея эстонской литературы (Eesti Kirjandusmuuseum, Tartu).

Между тем, связи Аавика с эстонскими литераторами и с эстонской культурой не прерывались. Он участвовал в подготовке и выпуске альбомов литературной группировки “Noor Eesti”. Роман “Ruth”, напечатанный под псевдонимом J. Randvere в 1909 г., который Аавик начал по-французски, а затем — по рекомендации Г. Суйтса — перевел и дописал на эстонском, стал заметным (почти скандальным) событием в культурной жизни Эстонии. В 1910 г. Аавик получил диплом учителя и поступил на службу учителем французского в Александровской гимназии в Ялте, однако уже в 1911 г. был уволен за неблагонадежность. Оставшись без места, он решил воспользоваться неожиданной свободой и приступил к формулировке, пропаганде и исполнению программы языковой реформы *keeleuuendus*, которую давно вынашивал.

«Споры о языке» находились в центре культурной жизни Эстонии на протяжении многих лет, особенно горячими они были с начала 1910-х до второй половины 1920-х гг. — именно в это время Аавик активно, почти агрессивно пропагандировал свою концепцию⁵. Его деятельность была частью движения, начавшегося еще во второй половине XIX в., по упорядочению и кодификации эстонского языка — *estli rahvuslik keelekorraldus*⁶. На поздней стадии движения исследователи выделяют два направления, к первому, «новаторскому» (*keeleuuendusliikumine*, движение за обновление языка), принадлежали Й. Аавик, В. Грюнталь-Ридала и др., в основном из круга “Noor Eesti”; во главе второго (*kelekorraldusliikumine*, движение за языковую нормативацию) стоял Йоханнес Вольдемар Вески, важную роль играли также (в разные годы) Лаури Кеттунен, Элмар Муук и Андрус Сааресте. Если «новаторы»-европеисты стремились вывести эстонский язык на уровень «старых» европейских языков и в этих целях предлагали массивное обновление лексики и грамматические реформы (ради достижения красоты, выразительности и целесообразности); то целью «пуристов» было создание целостной нормативной системы и постепенное

⁵ Ср. позднейшую автохарактеристику в дневниковой записи от 1 сентября 1942 г.: “Olen ka ideefanaatik. Mul on keeleuuenduse ja selle teostamise fanatism. Kui mul võim oleks, paneksin selle jäälimate kehtima ja viiksin läbi” [Ideep: 35] (пер.: «Я тоже фанатик идеи. Во мне есть фанатизм языкового обновления и его воплощения. Если бы я был наделен властью, я непреклонно начал бы его и довел до конца»).

⁶ Начало относится к 1870-м гг., когда Якоб Хурт и Эстонское литературное общество (Eesti kirjameeste selts) приняли решение перейти на новые правила в своих изданиях и сформулировали ряд предложений по нормативизации письменной речи. В 1884 г. вышла первая эстонская грамматика, Карла Августа Херманна. В начале XX в. на основе северно-эстонского диалекта оформился единый письменный стиль, после долгих прений утвердился *uus kirjaviis*, новый стиль, соответствующий эстонской фонетике. См. об этом более подробно: [Erelt].

расширение лексикона во всех возможных областях (науки, техники, искусства и т. д.) с опорой на внутренние резервы языка. После Sturm und Drang 1910-х гг. новаторы отступили под давлением превосходящих сил — так как власти Эстонской республики во второй половине 1920-х поддержали «пуристов» и законодательно ограничили использование новаций, выходящих за пределы утвержденных норм (так, например, в 1927 г. было предписано преподавание исключительно нормативного эстонского языка, новации исключались из школьного курса).

Однако вопросы языка и его использования вызывали интерес не только властей, они относились к числу самых живых общественных вопросов. Поэтому, в частности, в 1920 г. и открылось добровольное общество “Emakeele Selts” («Общество родного языка»), которое существует по сегодняшний день. Йоханнес Аавик, осознавший свою миссию реформатора национального языка, в 1910–1920-е гг. вносил большое оживление в споры о нем. Не только научные и популярные статьи служили ему инструментом пропаганды языкового обновления, с той же целью готовились и печатались художественные тексты, в частности, переводы с иностранных языков⁷. Объем трудов Аавика в этой области достаточно велик, поэтому мы ограничимся некоторыми замечаниями о его переводческо-редакторской деятельности в целом и несколько более подробно осветим переводы из русской литературы, оставив подробный их анализ на будущее.

Начнем с программы эстонской языковой реформации. Она, как уже было отмечено, стояла на гумбольдтианском фундаменте, однако Аавик

⁷ Даже в частной переписке Аавика встречаются полемические пассажи — с критическими суждениями о языке и стиле собеседника, см., напр., одно из ранних (еще до формулировки программы языкового обновления) писем Фр. Тутласу из Хельсинки от 29 декабря 1909 г.:

Tulen veel kord Albumi ja Sinu nowelli juurde tagasi. Tahtsin sääl mõne väikse asja pääle tähendada. Nimelt mõned keelelised märkused: Sa kirjutad **walwsel**, pärast seda aga **walwel**. Wiimane on minu meelest parem. **Uitsiwad** — miks mitte **uitasiwad**? **Üksikus** (единица <sic!>) — miks mitte **üksildus** (одиночество), mis on tahetud ütelda? **Suurema wihaga süttides** — **suuremasse wihasse** j.n.e. ütlesin **neitslik** — wahest trükiwiga (**neitsilik**)? Ja siis veel üks üleüldine, keeleline tähendus: mina olen isiklikult **oma** sõnade deklimeerimise wastu, kui see pääl isegust rõhku ei ole [Kirjavahetus: 29].

(пер.: Вернусь еще раз к «Альбому» <имеется в виду выпуск альбома кружка “Noor Eesti”. — Т. С.> и твоей новелле в нем. Я хотел бы отметить в ней несколько мелочей. А именно некоторые языковые замечания: ты пишешь **walwsel**, а затем появляется **walwel**. Последнее, по-моему, лучше. **Uitsiwad** — почему не **uitasiwad**? **Üksikus** (единица) — почему не **üksildus** (одиночество), именно то, что нужно было сказать? **Suurema wihaga süttides** — **suuremasse wihasse** и т. д. я бы сказал; **neitslik** — наверное, опечатка (**neitsilik**)? И еще одно общее языковое замечание: лично я против склонения слова **oma**, потому что на него не падает ударение.)

подходил к языковым изменениям с более прагматических и радикальных позиций. Если В. Гумбольдт настаивал на сочетании натуралистического и деятельностного подхода, то Аавик акцентировал именно второй. Для него язык был не священным органом народного духа, а инструментом, который не только возможно, но решительно необходимо приспособлять к нуждам пользователей; ср., напр., следующий пассаж из программного трактата (все графические выделения принадлежат автору):

...enne kõike vaja formuleerida ja terutada järgmine vaade keelele: keel ärgu peetagu mitte yksi mingi rahva tooteks, kes sellesse on vajutand oma iseloomu pitsari, kelle vaim ses avaldub ja kes seepärast seda peab kalliks varanduseks, rahvuslikuks aardeks ja oma rahvusliku individuaalsuse suurimaks tunnusemärgiks ja moodustajaks, vaid vaja temas enne kõike näha **inimtoimingu abinõu, riista, MASINAT**, mille otstarve on mõtteid väljendada ja seda sageli ka esteetiliste mõjude saavutamiseks!⁸ [Aavik 1971: 8]

(пер.: ... прежде всего нужно сформулировать и акцентировать следующий подход к языку: язык не нужно считать изделием какого-либо народа, который наложил на него печать своего характера, дух которого раскрывается в нем и который поэтому считает его своим драгоценным имуществом, национальным сокровищем и величайшим признаком и выразителем своей национальной индивидуальности, но в нем нужно видеть прежде всего **вспомогательное средство деятельности человека, инструмент**,

⁸ Хотя нельзя отрицать известную поэтизацию лингвистических явлений, характерную для эпохи романтического национализма; ср., напр., финальный пассаж того же трактата:

...oo keerulise ja painduva lauseõpi ja kõlavate lõppudega keel, imeväärselt varjundirikas, nõretav sõnust ja kõnekäändudest, triumfeeriv ja uhke, diskreet ja intiim, äratundmatu ja särav tytar, tõusnud orjaikkest kängu rõhut emast, oma kodust lõhna, maa-aroome alal hoidev, kuid samal ajal literaalne ja kunstlik *par excellence*, ses suhtes ainulaadne maailmas, — niisugusena kujutelen ja näen ja tervitan sind, oo tulevane parem eesti keel, parema tuleviku ja õnnelikuma, kaunima Eesti eeldus ja ehe! [Aavik 1924: 152].

(пер.: ... о этот язык со сложным и гибким синтаксисом и звучными окончаниями, удивительно богатый оттенками, изобилующий словами и поговорками, торжествующий и гордый, скромный и интимный, неузнаваемая и блистательная дочь матери, придавленной рабским игом; хранящий запах своего дома, аромат земли, но в то же время литературный и художественный *par excellence*, единственный в мире — таким я представляю и вижу и приветствую тебя, о будущий лучший эстонский язык, залог и венец лучшего будущего и более счастливой и прекрасной Эстонии!).

Однако эта характеристика относится к предположительной реализации языковой утопии. Отметим также показательное истолкование рядом исследователей романа “Ruth” как развернутой метафоры: по их мнению, идеальная героиня олицетворяет французский язык, который Аавик ставил чрезвычайно высоко, см. об этом: [Niit 1988: 35–36].

МАШИНУ, назначение которой — выражать мысли и при этом зачастую достигать эстетического воздействия!)

Аавик считал недалёновидным и архаическим подход к языку как к организму, который живёт и меняется сам по себе, и который простые носители могут только использовать, не пытаясь усовершенствовать, а ученые должны только наблюдать и описывать. С его точки зрения, язык являлся не организмом, а механизмом, и если такой механизм не срабатывал в каких-то ситуациях, нужно было найти образцы в других языках (высокоразвитые, с его точки зрения, языки Аавик называл «культурными», *kultuurkeeled*) и создать новые средства выражения. Принципами, в соответствии с которыми Аавик предлагал реформировать эстонский язык, были целесообразность, красота и национальное происхождение новой лексики.

Современные критики концепции языкового обновления указывают на ее радикальный космополитический и утопический характер:

Aavik vaatas eesti keelele väljastpoolt, läbi teiste keelte prisma. Eesti keele erinevused ja omapära muutuvad niisuguses vaates puudusteks, mida tuleb hakata parandama. Eesti mentaliteedis on kinnistunud kõige võõra paremakspidamine ning ka keeleuenduses avaldub see selgelt. Igas keeles leidub parandamist vajavat, aga keeleideoloogiana on keele ümbertegemine võõraste mallide järgi põhimõtteliselt vale. <... >

Aaviku kunstsõnade loomist innustas teooriat asendanud kinnisidee, et tähtsamate võõrkeelte sõnade iga tähendusvarjundi vasteks tuleb eesti keeles leiutada omaette tüvisõna. Selline seisukoht ignoreerib keele olemust [Hint: 82].

(пер.: Аавик смотрел на эстонский язык снаружи, через призму других языков. Отличия и своеобразие эстонского языка с такой точки зрения превращаются в недостатки, которые подлежат исправлению. В эстонском менталитете закрепились привычка восхвалять все чужое и в концепции языкового обновления она ясно проявилась. В каждом языке находится что-нибудь требующее исправления, но в качестве языковой программы такое перестраивание языка по чужим образцам в общем ошибочно. <... >

У Аавика создание искусственных слов вдохновлялось заменившей теорию неподвижной идеей о том, что каждому оттенку смысла значимых иностранных слов нужно найти соответствие в эстонском языке, а для этого — изобрести собственное корневое слово. Такая позиция игнорирует реальность языка.)⁹

⁹ Интерпретацию М. Хинта необходимо уравновесить ссылкой на более взвешенное и глубокое истолкование программы Аавика, представленное в статье М. Эхала «Границы обновления языка и аналогия» (“Keeleuenduse piirid ja analoogia” [Ehala]). Автор, опираясь на концепцию моделирования по аналогии Р. Дж. Скусена, проясняет как основания и конкретные

Аавик действительно знал много языков (даже учил арабский) и предлагал чужие языковые «удачи», лексические и грамматические, переносить в эстонский язык. Например, в латыни ему нравились инфинитивные и конъюнктивные глагольные формы, во французском — выразительный синтаксис, а в английском — богатство абстрактной лексики (которой не хватало, по его мнению, французскому). Финский язык Аавик считал образцом для развития эстонского. В сохранении же национального своеобразия основную роль он отводил фонетике и отчасти морфологии и синтаксису. Аавик настаивал на отказе от германизированных синтаксических конструкций, введении новой лексики — на базе эстонских диалектов, финских корней, а также искусственной (словоизобретением постоянно занимался он сам и отчасти его единомышленники). В частности, он предложил отказаться от закрепленных усилиями Общества эстонских литераторов (“Eesti kirjameeste selts”) глагольных форм 2-го л. мн. ч. в прош. вр. (-*sivad*), ввел краткие формы суперлатива на *-i* и формы существительных во мн. ч. на *-i*; в окончании прилагательных на *-lik* в род. п. мн. ч. *-likkude* предложил заменить на *-likke*. Из незакрепившихся новаций можно назвать попытку введения отрицательной частицы *es* для глаголов в прош. вр., а также аффиксы *-nie* и *-nui* для причастий прош. вр. (в зависимости от длины слова) — вместо *-nud*; *-min* вместо *-mini* в наречиях и т. п. В общий языковой фонд вошли, например, такие предложенные им слова:

(искусственные) *malbe, mõrv, naasma, relv, roim, uje, taunima, siiras*;
 (заимствованные из финского или из эстонских диалектов) *algupärane, avardama, edu, hetk, huvi, kiinduma, soodus*.

Репертуар языковых новаций менялся с годами, градус инновативности зависел также от жанра и аудитории.

С начала 1910-х годов Аавик начал выступать как пропагандист языкового обновления, в 1919 г. вышел подготовленный им словарь неологизмов, “Uute sõnade sõnastik” («Словарь новых слов»); в 1924 г. — главный труд, “Keeleuuenduse äärmised võimalused”, который был в общих чертах закончен еще в 1918 г., но ждал своего часа. А уже в 1927 г. Аавик был вынужден свернуть свою миссию, потому что правительство Эстонской Республики приняло закон, согласно которому в школе допускалось преподавание только нормативного эстонского языка. Книгоиздатели также должны были соблюдать нормы, заданные в трудах противников Аавика —

решения аавиковой программы обновления эстонского языка, так и причины ее действительно исключительной — на фоне других попыток такого рода — успешности [Ehala: 9–29].

“Eesti õigekeelsuse sõnaraamat” Й. В. Вески (1925) и “Eesti keeleõpetus. I” Э. Муука (1927). Разочарованный и оскорбленный Аавик был принужден отступить, хотя продолжал считать «вескизмы» и «муукизмы» порчей родного языка (*veskismid ja muukismid* — так по имени своих противников он пренебрежительно называл языковые нормы, которые они насаждали). Он преподавал в школе и в университете, продолжал свою лингвистическую работу, но в целом проект *keeleuuendus* был насильственно завершен¹⁰.

Вернемся от программы обновления языка к его инструментам. Книжная серия, в которой Аавик представлял широкой публике результаты применения своих лингвистических идей, получила название “Hirmu ja õuduse jutud” и выходила с 1914 по 1928 г. В нее вошли остросюжетные произведения, авантюрные и приключенческие, а также романтическая и модернистская проза и немного стихов. Список авторов весьма разнообразен: Э. А. По, Э. Т. А. Гофман, О. Вилье де Лиль-Адан, Г. Мопассан, А. Конан Дойл, Э. Бульвер-Литтон, А. Бирс, Фр. Шиллер, Г. Майринк, А. Шнитцлер, П. Мериме, Ю. Ахо, Р. Тёпфер, К. Х. Штробль и др. В каждой книжке (карманного формата и невеликого объема), кроме собственно переводного сочинения, печатались небольшие сопроводительные статьи об авторе и комментарии к тексту, а также список и объяснение языковых новаций. Насколько известно, статьи и примечания готовил Аавик, переводы готовил не только он, но его друзья и единомышленники. Например, “The City in the Sea” Эдгара По перевел А. Орас, и в сборнике его перевод был напечатан рядом с оригиналом и переводом самого Аавика.

Из русских авторов в серии были представлены преимущественно классики: Гоголь («Вий» и первая часть «Портрета»), Пушкин («Пиковая дама»), Лермонтов («Фаталист» из «Героя нашего времени»), Тургенев («Песнь торжествующей любви»), Достоевский (фрагменты «Преступления и наказания»), а также Куприн («Ужас», в издании 1911 г. носившие заглавие «Дьявол»).

Интересно, что Пушкина, Лермонтова, Тургенева и Куприна (XIII выпуск серии, 1919 г.) переводил не сам Аавик, а его ученики¹¹. Это можно

¹⁰ Дальнейший путь нашего героя лежит вне сюжета статьи, поэтому ограничимся самой краткой справкой о второй половине его жизни. В середине 1930-х гг. Аавик стал чиновником, перейдя в Министерство просвещения на должность главного инспектора школ. Советская власть лишила его службы и жилья, он некоторое время работал в издательстве, а в 1943 г. бежал с семьей в Швецию, где провел остаток жизни (служил в университетах Уппсалы и Стокгольма; занимался лингвистическими исследованиями, лексикографией, переводами и проч.).

¹¹ Одного из них, Магнуса Эвальда Пярна, переведившего «Пиковую даму», к моменту публикации не было в живых — в 1919 г. он бежал из Tartu kooliõpilaste pataljoni (Тартуского батальона школьников) на фронт и был застрелен в первом же бою с немцами. Его некролог

толковать по-разному, например, как отсутствие личного интереса к автору — однако этому противоречит, например, позднейшее обращение Аавика к переводу той же повести, «Песнь торжествующей любви», в 1942 г., а также дневниковые записи того же времени о работе над собранием переводов из Тургенева. Аавик находился тогда в занятом нацистской армией Таллине, его тревожил возможный исход войны, наступление советской армии угрожало семье и всей стране, — но он продолжал переводить тургеневские новеллы и надеялся, закончив перевод, составление предисловия, комментариев к текстам и к языковым новациям, отдать рукописи в переплет — и тем исполнить свою «давнишнюю мечту» [Ideepre: 19]¹². Таким образом, версия о недостатке интереса к русским авторам вряд ли может быть основательной, вероятнее, что Аавик привлекал учеников к переводам в порядке распространения своей языковой программы — тем более, что он упоминает об их активном сочувствии к ней, см., напр., об этом [Hirmu jutud: XIII, 80–82].

Для серии “Hirmu ja õiduse jutud” ее редактор и издатель частично перевел роман другого автора, едва ли не более эмблематически *русского*, чем Тургенев — «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. Появление Достоевского в тематической серии вполне ожидаемо: Аавик отмечал специфические особенности его романов, которые, по его мнению, делали их «остросюжетными» и увлекательными. В уже цитированном письме Фр. Тугласу 1909 г. он писал, что утонченный и рафинированный стиль вредит «силе факта» (подразумевается художественный факт), его «убедительности», «чисто психологическому влиянию и ценности» [Kirjavahetus: 27]. Примером обратного был представлен именно Достоевского:

...ma olen juba ennegi mõne teise kirjaniku puhul järgmise tähelepaneku teinud, mis õige huwitaw on kunstitöö psychologia kohta: **kunsti-, iseäranis nimelt ilukirjandusline töö mõjub oma sisuga seda wähem, mida enam märgata on, et ta stiililine tahab olla.** Dostojevski mõju on just selle läbi osalt seletatav, et ta stiili teha ei püüa, waid et stiil nõnda ütelda nägemata ja objektiiwlik on [Там же: 28].

(пер.: ...я уже раньше делал такое наблюдение в отношении другого писателя, действительно интересное в свете психологии творчества: **вообще художественная, а особенно литературная работа действует своим содержанием тем меньше, чем больше она хочет быть стилистически-выразительной.**

Аавик поместил в конце брошюры, после переводов и языковых комментариев [Hirmu jutud: XIII, 80–81]. Еще один некролог в этом выпуске — Рудольфу Пеерна, тоже ученику и последователю Аавика. Он перевел повесть Лермонтова «Фаталист» для VII выпуска серии.

¹² Связь эстетических оценок Аавика с политической ситуацией, особенно интересная как раз в случае русской литературы, нуждается в специальном анализе.

Значение Достоевского можно отчасти объяснить именно тем, что он не пытается создавать свой стиль, напротив, его стиль, так сказать, невидим и объективен).

В поздней дневниковой записи о романе Вс. Крестовского «Петербургские трущобы» Аавик отметил, что для остросюжетного романа «особенно интересна и подходит» именно такая «русская *достоевская* атмосфера», а также сравнил Крестовского с Достоевским:

...just Peterburi (ja vahest ka Moskva) ja yldse Vene dostojevsklik atmosfäär on eriliselt huvitav ja sobiv põnevusromaanidele. See romaan — sellane kujutelm on mul sellest kujonend — on mingisugune põnevus-Dostojevski [Ideepe: 47].

(пер.: ... именно петербургская (и иногда московская) и вообще русская достоевская атмосфера особенно интересна и подходит для остросюжетных романов. Этот роман — такое представление о нем у меня возникло — это какой-то остросюжетный Достоевский).

Помещение Достоевского в такой контекст не свидетельствовало о его недооценке. Аавик вообще такую литературу ценил и считал небрежение ею признаком старомодности и снобизма. Спустя много лет после завершения серии “Hirmu ja õuduse jutud” он писал, что с удовольствием подготовил бы новую серию — состоящую из остросюжетных романов (*põnevusromaanid*, см. об этом: [Там же: 46–47]). Процитированный фрагмент о Крестовском взят из описания подборки для этой серии. Романы Достоевского в ней отсутствуют, очевидно, потому что казались автору недостаточно «остросюжетными».

Несмотря на это Аавик поместил бы их в «идеальную библиотеку» в подробно описанной им «идеальной комнате»¹³ (*ideaalne kaumat; lektuurid selles*):

Ja nõnda võiks sääl lugeda suure mõnuga Aho nii kodukaid meeleolulaaste, Poe õudset ja pooleks fantastilist “Ookeani saladust” ning ta sisult nii erikummalisi, aga stiililt nii rahulikke novelle, Dostojevski syngeid ja romantilisi inimviletsuse romaane (sest viletsuski on neis romantiline), Piiblit ja Imitatit, Shakespeare’s draamasid ja Saksa klassikoid... [Там же: 86].

(пер.: И так можно было бы там с большим удовольствием читать такие уютные лирические отрывки Ахо, ужасную и полуфантастическую «Тайну океана» <возможно, подразумевается стихотворение “The City in the Sea”. — Т. С.> По и его столь же странные по сюжету, сколько спокойные по стилю новеллы,

¹³ Скандальный роман Аавика “Ruth” повествует об *идеальной* женщине. Похоже, склонность к конструированию утопии была вообще характерна для него, ведь и проект языкового обновления принадлежит к той же парадигме.

мрачные и романтические страдательные романы Достоевского (потому что даже страдание в них романтическое), Библию и Подражание <Христу? — Т. С.>, драмы Шекспира и немецких классиков...)

Эта запись относится к более позднему времени, однако в XXIII выпуске серии “Hirmu ja õuduse jutud” («Рассказы о страшном и ужасном») 1928 г., которые составили главы из «Преступления и наказания» (в переводе “Roim ja karistus”), писатель был изображен сходным образом (см. сопроводительную статью):

Tõsine, range ja syngemeelne kirjanik... Ta kirjanikujumi esineb meile kui päikseta ja tume soomaastik, lohutu ja salapärane, kust hoovab uimastavaid ja kahjulikke auramisi, sumpja ning madala, peaaegu videvikulise taeva all... <...> Ehk küll realist, püüdev kujutada ainult elu, tõelist, igapäevast elu, mõjub ta ometi peaaegu kui fantast, kui õudusejutu kirjanik, masendavamalt ja piinavamalt kui Poe, tumedamalt ja syngemalt kui liivamehe unistaja Hoffmann [Hirmu jutud: XXIII, 43].

(пер.: Серьезный, строгий и мрачный писатель... Его писательский облик является перед нами как бессолнечный и сумрачный болотный пейзаж, безутешный и таинственный, от которого исходят дурманящие и вредные испарения, под мглистым и низким, почти всегда сумрачным небом... <...> Хотя он реалист, и пытается представлять только жизнь, настоящую, повседневную жизнь, — он воздействует, вопреки этому, как фантаст, как творец ужасных историй, более тягостно и мучительно, чем По, более мрачно и беспросветно, чем создатель песочного человека Гофман).

Далее Аавик цитирует известную монографию Эжена-Мельхиора де Вогюэ (M. de Vogüé) “Roman russe”, вышедшую в 1886 г., — его описание наружности Достоевского («лицо настоящего московского мужика...»), с последующим заключением, что такой писатель мог появиться только в России, огромной стране, этом

... человеческом океане, где правят самые острые противоречия, азиатская грубость и жестокость растворяется сердечной добротой и жалостью, плотские наслаждения перемежаются аскетическим отречением и христианским смирением, расточительная роскошь серой нищетой, — страна, где исключительная культурная рафинированность и европеизм, свободомыслие и революционность соседят с реакционным и царистским, почти черносотенным духом [Там же: 44].

Эти контрасты, пишет Аавик, обусловили особенности русской души, ее склонность к саморазоблачению, истерии, стремление к чему-то неопределенному и недостижимому. И это «болото» не безжизненно — под его «мертвыми водами» бродят и зреют масштабные течения, время от вре-

мени на поверхность выскакивают и лопаются странные пузыри. И стоит произойти какому-то волнению или возмущению в этом болоте, и оно превращается в океан, в котором мешается все — далее Аавик сравнивает с этим океаном большевистскую революцию. Из этого болота, по мнению автора статьи, Достоевский и извлекал бесчисленных своих персонажей.

Конечно, за такой интерпретацией Достоевского и его творчества, кроме Мельхиора де Вогюэ, могут обнаружиться другие источники. Наиболее вероятно воздействие идей Г. Брандеса, с которым эстонские писатели из круга "Noog Eesti" были знакомы и которого считали авторитетом (этот вопрос нуждается в дальнейшем изучении). Достоевский у Аавика, конечно, декадентский и модернистский, т. е. истолкованный декадентами и модернистами (и можно искать следы его знакомства с высказываниями о Достоевском Соловьева, Розанова, Мережковского, не говоря уже о местных писателях, интересовавшихся русским романистом). Вероятно воздействие Н. К. Михайловского, который не был модернистом, но в известной статье «Жестокий талант» описал специфический, по его мнению, характер таланта Достоевского (см. об этом [Михайловский]) — а Аавик, перечисляя «типы», которые выводит Достоевский в своих романах, первыми назвал безжалостных эгоистов и жестоких сладострастников (вроде Епанчина, Валковского, Свидригайлова, Федора Карамазова), а не мягко и добросердечных страдальцев, терпящих от жестокости и эгоизма, но все равно жертвующих собой ради других (Девушкин, Иван Петрович из «Униженных и оскорбленных», князь Мышкин) [Hirmu jutud: XXIII, 44]. Однако, судя по числу и расположению цитат из Вогюэ, опирался автор статьи преимущественно на него.

Аавик связал особенности творчества Достоевского с особенностями его биографии — перечисляя все беды и нестроения в семейной истории писателя (пьянство отца, его гибель от руки убийцы, пьянство брата, смерть матери от туберкулеза, падучая болезнь, детство при больнице для бедных etc.). Далее в статье излагается биография писателя, с упоминанием важнейших событий (Семеновский плац, каторга, успех «Бедных людей», последующее разочарование в Достоевском критиков и т. д.). Аавик демонстрировал знакомство не только с романами и повестями, но и с «Дневником писателя», однако делал странные ошибки, вроде неверного именованья романа «Униженные и оскорбленные» — «Оскорбленные и обиженные» (искаженное русское заглавие приведено рядом с эстонским, "Naavatud ja alandatud"), в именах (kindral Jepantski, vyrst Valovski — вместо «генерал Епанчин», «князь Валковский»). Легко предположить, что такие

ошибки обусловлены обратным переводом или чтением по-французски — того же Вогюэ.

Подход переводчика к тексту, как нам представляется, несет отпечаток восходящей к французскому критику интерпретации Достоевского как «мрачного», «жестокого» писателя — «Иеремии каторги или Шекспира умалишенных», по выражению Вогюэ, которым Аавик завершил свою статью. Переводчик выбрал из романа три отрывка — сон Раскольников, убийство и встреча со Свидригайловым, и расположил их в таком порядке, дав отрывкам свои заглавия: “Vene toorus (Raskolnikovi unenägu)” («Русская жестокость (Сон Раскольникова)»), “Mõõv” («Убийство»), “Sala-räpane väisur” («Таинственный гость»). В переводе второго фрагмента участвовал Владимир Пайвель, священник с о. Сааремаа (1875–1960), который преподавал Закон Божий в гимназии, где служил Аавик, и писал церковную музыку. Степень его участия в переводе нуждается в уточнении, однако в любом случае общая концепция издания была выработана издателем серии и основным переводчиком, т. е. Аавиком.

В языковом отношении перевод следует признать весьма точным, он следует за оригиналом максимально близко. Наиболее существенными нам видятся те трансформации, которые обусловлены выбором отрывков для перевода. Подборка наиболее «жестоких» и мрачных сцен, резюме романного сюжета и общая интерпретация творчества русского автора, данная в сопроводительной статье, создают представление о Достоевском как о писателе «страха и ужаса», живописце болезненных и темных явлений, что в целом отвечало концепции серии. Для Аавика главной целью ее издания было распространение его языковых новаций, привлечение к ним внимания публики. Литературный материал становился средством реализации этих целей. Характерным симптомом такой редакторско-издательской программы можно считать напечатанный в конце выпуска «Протест» — резко-полюемическое заявление Аавика против «ошибочных» норм в недавно выпущенном словаре Й. В. Вески “Õigekeelsuse sõnaraamat” («Нормативный словарь», 1927) и введения их в действия под давлением государственной бюрократии (см.: “Protest Õigekeelsuse sõnaraamatu vigade ja nende maksmapanemise vastu byrokraatliku surve abil” [Hirmu jutud: XXIII, 52–53] — «Протест против ошибок “Нормативного словаря” и против их насаждения под административным давлением»).

Еще одно косвенное подтверждение «оперативного» характера переводов Аавика из русской литературы можно найти в его позднейшей дневниковой записи, где автор подытоживает свое отношение к Достоевскому и заявляет, что «беды» таких героев его всегда «оставляли более или ме-

нее холодным», а восхищение «психологизмом» приписывает снобам, которых интересовали не «настоящие несчастья и страдания людей», а только «литература»:

Dostojevski tegelane Raskolnikov ta romaanis “Roim ja karistus” aga rikob oma hingerahu ja elu omaenese maniaklike kujutelmade ja ideedega. Temal pole füüsiliselt ega aineliseltki veel viga midagi. Tal on ema ja õde, kes ta eest võivad hoolitseda, talle häda korral koguni raha saata. Raskolnikov on venepäraselt laisk, lodev, tyhja unistaja. Talle võiks ytelda: “Tee tööd, anna kasvõi eratudunde, kirjuta, tõlgi midagi raha teenimiseks! Ära vedele ja ära tyhja unista!” Sellepärast on mind Dostojevski jututegelaste hädad alati jätnud enamvähem kylmaks. Snoobidele aga need Dostojevski psyhholoogitsemised just meeldivad, sest nemad ei tunnegi huvi inimeste tõeliste õnnetuste ja viletsuse vasto; neid huvitab ainult “kirjandus” [Ideepe: 685].

(пер.: Но герой Достоевского Раскольников в его романе «Преступление и наказание» разрушает свой душевный покой и самую жизнь своими маниакальными фантазиями и идеями. У него еще нет ни физического, ни материального недостатка. У него есть мать и сестра, которые могут о нем заботиться, в случае необходимости даже посылать ему деньги. Раскольников по-русски ленивый, безвольный, пустой мечтатель. Ему нужно было бы сказать: «Делай дело, хотя бы давай уроки, пиши, переводи что-нибудь для заработка! Не валяйся и не мечтай впусую!» Поэтому страдания героев Достоевского всегда оставляли меня более или менее холодным. А снобам именно эти психологизации Достоевского и нравятся, потому что им неинтересны настоящие людские несчастья и страдания; их интересует только «литература»).

В сфере собственных интересов Аавика художественная литература, по крайней мере, русская, находилась на втором плане. Его, прежде всего, интересовал язык — национальный язык, эстонский язык, который он планировал подвергнуть радикальной реформе.

Литература

Михайловский: *Михайловский Н.* Жестокий талант: Полное собрание сочинений Ф. М. Достоевского. Томы II и III. СПб. (1882) // Михайловский Н. Литературно-критические статьи. М., 1957.

Aavik 1924: *Aavik, J.* Keeleuuenduse äärmised võimalused. Tartu, 1924.

Aavik 1971: *Aavik, J.* Keeleuuenduse äärmised võimalused. Teine, muutmata trükk. Stockholm, 1971.

Chalvin: *Chalvin, A.* Johannes Aavik et la rénovation de la langue estonienne (Bibliothèque finno-ougrienne – 19). Paris, 2010.

Ehala: *Ehala, M.* Keeleuuenduse piirid ja analoogia // Emakeele Seltsi aastaraamat 58 (2012).

Erelt: *Erelt, T.* Eesti keelekorraldus. Tallinn, 2002.

Hint: *Hint, M.* Hilise Aaviku radikaalne keeleuuendus // Keel ja Kirjandus. 2012. Nr 2.

Hirmu jutud: Hirmu ja õuduse jutud. Tartu, 1914–1928.

Ideepe: *Ideepe: Johannes Aaviku ideede päevik / Koost. ja peatoim. H. Vihma. [Tallinn], 2010.*

Kirjavahetus: Kultuurilugu kirjapeeglis: Johannes Aaviku ja Friedebert Tuglase kirjavahetus / Koost. ja comment. H. Vihma. Tallinn, 1990.

Niit: *Niit, A.* Prantsuse keele ja kultuuri mõju Johannes Aaviku keeleuuenduslike vaadete kujunemisele. Diplomitöö (1164) / Tartu Ülikool, Eesti keele õppetool. Tartu, 1988.

Õispuu: *Õispuu, J.* Johannes Aaviku selts: kujunemislugu ja tegemissuunad // Oma Keel. 2006. Nr 1.

О ДВУХ ПЕРЕВОДАХ «РЕКВИЕМА» АННЫ АХМАТОВОЙ НА ЭСТОНСКИЙ ЯЗЫК*

МАРИЯ БОРОВИКОВА

В 1990 году в Таллине в издательстве “Eesti Raamat” вышла книга избранных переводов на эстонский язык трех русских поэтов-модернистов: Николая Гумилева, Анны Ахматовой и Осипа Мандельштама. Сборник получил название “Täheriit varjus”/«Под сенью звездного дерева» (перевод с эстонского здесь и далее наш. — М. Б.). Стихи Анны Ахматовой представлены в нем в переводах двух эстонских авторов — Дорис Карева и Калю Кангура. Последний перевел и все стихи двух остальных разделов (за исключением единственного стихотворения О. Мандельштама¹). Имя составителя не указано, но, по всей вероятности, сборник был выпущен при непосредственном участии основного переводчика: “Täheriit varjus” [Täheriit varjus] представляется логическим продолжением предшествующей издательской деятельности Кангура². Еще в 1972 г. им был собран и выпущен том лирики А. Блока, за ним последовал сборник В. Брюсова (1978), а в 1986 г. он издал под одной обложкой стихи трех поэтов-модернистов: Вяч. Иванова, Ф. Сологуба и М. Кузмина [Blok; Vtjusov; Viinamäesügis]. Во всех этих изданиях он также выступил и переводчиком всех или подавляющего большинства текстов. Сборник “Täheriit varjus” предлагал эстонско-

* Статья написана в рамках институционального гранта IUT34-30 Tõlkeideoloogia ja ideoloogia tõlkimine: kultuuridünaamika mehhanismid Eestis vene ja nõukogude võimu tingimustes 19.–20. sajandil / Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries.

¹ Перевод стихотворения О. Мандельштама «Мы живем, под собою не чуя страны...» принадлежит Мярту Вяльятага.

² К. Кангур умер в 1989 г., не дожив до выхода сборника “Täheriit varjus”. О переводческой и составительской стратегии Кангура см.: [Пильд: 127–141].

му читателю «срез» российской поэзии следующего поколения — поэтов-акмеистов.

Большая часть ахматовских произведений в нем переведена эстонской поэтессой Дорис Карева (К. Кангуру принадлежат переводы всего 14 текстов из 85). Предпочтения переводчицы хорошо заметны по этой подборке: в разделе из 85 стихотворений после 1922 г. написаны только восемь³. Однако этот «срез» ранней поэзии дополнен публикацией перевода поэмы «Реквием», также выполненного Дорис Карева. В соответствии с этим на обороте титульного листа указано два источника текстов, которыми пользовались переводчицы: сборник «Избранное» [Ахматова 1974] и отдельное издание «Реквиема», по понятным причинам отсутствовавшего в собрании 1974 года [Реквием].

К 1990 г. поэма уже была издана в СССР⁴, однако переводчица (или составитель) ссылается на более раннюю зарубежную публикацию, описав ее следующим образом: «Анна Ахматова. Реквием. Inter-Language Literary Associates. 1967». По этому описанию не сразу можно понять, что за издание имеется в виду, меж тем оно вполне могло бы заинтересовать эстонского читателя, поскольку в 1967 г. в издательстве “Inter-Language Literary Associates” вышла не сама поэма (она была издана в Мюнхене в 1963 г.), а ее перевод на эстонский язык, выполненный знаменитой эстонской поэтессой Марие Ундер (действительно, снабженный параллельным русским текстом).

Оформление обложки этого издания решено не самым обычным для публикации переводов образом: имена автора и переводчика даны шрифтом одного размера и напечатаны сразу друг под другом, над названием. Характерно, что в вышедшем год спустя аналогичном издании перевода «Реквиема» на латышский язык⁵ подобного не наблюдается: на обложку вынесено лишь имя автора, переводчик указан на авантахуле. О смыслах, стоящих за таким оформлением, мы скажем чуть позже, пока лишь обратим внимание на намеренно неполное описание источника в сборнике 1990 г. Он преподносится как издание ахматовской поэмы, в то время как в действительности является важнейшим опытом усвоения этого текста эстонской

³ В основном эти переводы принадлежат Кангуру. Создается впечатление, что он сам (или составитель) старался этими переводами восполнить недостающие «этапы» творчества поэта. Подробнее об этом см.: [Боровикова].

⁴ «Реквием» впервые в СССР был опубликован в 1987 г. Подробнее об этом см., напр.: [Василевская].

⁵ Издание 1968 г. не только использует тот же дизайн, но и повторяет структуру вышедшей на год раньше книжки: и тот, и другой переводы сопровождаются послесловием Франсуа Мориака.

культурой. Причем опытом, учтенным Дорис Карева при работе над «Реквиемом» — в журнальной публикации, опередившей книжную на два года [Vikerkaar], она прямо ссылалась на Марие Ундер как на своего предшественника: «Настоящий перевод в некоторых местах опирается на перевод Марие Ундер 1967 года, сделанный по первому изданию “Реквиема”, вышедшему в Мюнхене в 1963 году⁶» [Vikerkaar: 27].

И действительно, даже беглое сравнение двух переводов показывает, что немалая часть текста Дорис Карева прямо цитирует версию Марие Ундер, а часть имеет незначительные изменения, в целом следуя за логикой предшественницы.

Показательно в этом отношении, например, второе стихотворение «Реквиема» «Тихо льется тихий Дон...»:

Marie Under	Doris Kareva
Vaikselt voolab vaikne Don, kuldkuu tuppa tulnud on.	Vaikselt voolab vaikne Don, kuldkuu tuppa tulnud on.
Müts pääs viltu, tuppa jääb, nurgas varju kuldkuu näeb.	Müts pääs viltu, seisma jääb, seina ääres varju näeb.
See on naine üksinda, maha jäetud haigena.	Naine maas sääl haigena, naine ihuüksinda.
Poeg on vanglas, hauas mees, palvetage minu eest [Requiem: 49].	Poeg on vanglas, hauas mees, palvetage minu eest [Tähepuu varjus: 93].

Хорошо видно, что изменения Карева касаются не более 30 % перевода (для наглядности мы выделили эти места). Количество подобных примеров можно умножить, однако это отнюдь не означает несамостоятельности Карева (ее концепция творчества Ахматовой в целом оригинальна и заслуживает отдельного разговора; см. подробнее: [Боровикова]), но красноречиво свидетельствует о том, что Карева по сути работает с двумя источниками: с текстом Ахматовой и с переводом Ундер, выстраивая свой собственный текст в диалоге с обеими поэтессами (и — отметим еще раз — делает эту стратегию публичной, давая соответствующий комментарий к переводу).

⁶ Как видим, при первой публикации в 1987 г. прагматика представления переводчицей текста-источника была совсем иной. О том, с чем, возможно, связаны эти изменения, пойдет речь ниже.

Вернемся к изданию перевода Марие Ундер: нестандартное оформление обложки, безусловно, связано со многими причинами⁷, но главная была названа во вступительной статье, написанной Алексисом Раннитом. Он прямо сопоставлял значительность творческих наследий обеих поэтесс и сравнивал «Реквием» Ахматовой, и по его содержанию, и по значению, с книгой Марие Ундер «Скорбными устами». Эта книга вышла в 1942 г. и стала практически единственным поэтическим сборником, опубликованным в оккупированной немцами Эстонии. По словам Раннита, немцы не заметили в нем главного — того, что в этих стихах заключен «стержень эстонского народа» [Requiem]. Это сравнение Ахматовой и Ундер было положительно воспринято и читателями, и критикой и получило дальнейшее распространение. Так, Малль Юрма в своей рецензии на перевод писала: «Читая “Реквием” мы ощущаем в переводе Марие Ундер особенную душевную близость поэзии Ахматовой с Ундер, которая дала настолько мастерский перевод “Реквиема”, настолько точно донесла до нас эти стихи, точно они исходят из души и сердца эстонцев» [Jürgma: 9], цит. по: [Кийн: 529]. Тексты Ундер, которые должны были породить у читателя ощущение близости творчества двух поэтесс, названы Раннитом в его предисловии: это, в первую очередь, стихотворения “Jõulutervitus 1941”/«Рождественский привет 1941», «Память и обет»/“Mälestus ja tõotus”, «Мы ждем»/“Me ootame”, вошедшие в сборники «Скорбными устами»/“Mureliku suuga” и «Искры в пепле»/“Sädemed tuhas”.

С. Олеск в своей статье, посвященной переводческой деятельности Ундер, давая краткий обзор ее ахматовских переводов, высказывает следующее соображение: «Именно эти тексты Ундер <то есть те, которые Раннит отмечает как близкие тематике “Реквиема”> занимают в памяти эстонского народа место, которое могло бы принадлежать “Реквиему”. Поскольку это место было, так сказать, уже занятым, то контекстуализация “Реквиема” была амбивалентной: он отложился в сознании как факт культуры, а не как конкретный переводной текст» [Олеск: 553]. Эти соображения призваны объяснить то, что перевод «Реквиема» не стал для эстонцев, живущих

⁷ Быть может, одна из них связана с нобелевскими амбициями Ундер. Усилиями эмигрантской общественности Марие Ундер выдвигалась на Нобелевскую премию почти 30 раз: начиная с 1945 г. до 1974 почти каждый год. Это становится отдельным важным сюжетом ее биографии [Кийн]. Одни из наиболее активных участников негласного движения «за нобелевку для Марие Ундер» — Антс Орас и Алексис Раннит, которые были и непосредственными участниками издания «Реквиема» на эстонском языке. Перевод сопровождался послесловием Франсуа Мориака, состоявшегося нобелевского лауреата (он получил премию в 1952 г.). Таким образом, под одной обложкой оказались собраны один лауреат и два номинанта (Ахматова номинировалась на Нобелевскую премию в 1965 и 1966 г., см., напр.: [Тименчик]).

в Эстонии, таким же важным событием, каким он был для эстонцев в эмиграции. В целом пафос автора статьи заключается в том, что работа над всеми переводами русских поэтов, проделанная Марией Ундер, была так или иначе вызвана внешними по отношению к творчеству соображениями, но не внутренней потребностью и искренним интересом к русской культуре. Так, согласно С. Олеск, за перевод Лермонтова Ундер берется в первый год советской власти ради заработка и выбирает именно Лермонтова, поскольку видит в нем «офицера императорской гвардии шотландского происхождения» — «прочие возможности были еще хуже» [Олеск: 551]. А стихи Юрия Живаго из романа Пастернака «Доктор Живаго» переводятся, чтобы помочь мужу: Артур Адсон в это время начал переводить роман. В рамках этой концепции описывается и работа над переводом «Реквиема» — как реакция на «ощущение момента» (имеется в виду нашумевшая первая публикация «Реквиема»), но все же и за этой работой автор не признает искреннего интереса Ундер к поэтическому миру автора оригинала.

Эта позиция представляется нам излишне прямолинейной. Действительно, Ундер известна как один из наиболее радикально настроенных по отношению к советской власти эстонских деятелей культуры, она неоднократно декларировала свою антисоветскую позицию. Однако на наш взгляд неверно было бы трактовать ее как однозначное отсутствие интереса к русской поэзии и культуре. По крайней мере стоит отдельного осмысления то, что знаменитое стихотворение Ундер «Рождественский привет 1941», написанное как отклик на первую депортацию эстонцев в Сибирь (это стихотворение стало своего рода символом гражданской позиции Ундер, напомним, оно названо Раннитом как пример стихотворения, которое роднит эстонскую поэтессу с Ахматовой), начинается с прямой цитаты из Лермонтова, над переводами из которого поэтесса неустанно работала почти весь 1940-й год (сборник «Избранного» Лермонтова в ее исполнении вышел в 1941 году [Lermontov]):

Jõulutervitus 1941

Astun vaikset jõululumist rada
üle kannatanud kodumaa.
Igal lävel tahaks kummardada:
ükski maja pole leinata.

Vihasäde hõõgub muretuhas,
nõrdimusest kalk, hell valust meel:
ei saa mitte olla jõulupuhas
sellel valgel jõulupuhtal teel [Under: 512].

Подстрочник

Ступаю по тихой рождественско-снежной дороге
по страдающей родной земле.
На каждом пороге хотелось бы поклониться:
В каждом доме скорбь.

Искра гнева тлеет в пепле горя,
От негодования бесчувственная, нежная от боли душа.
Нельзя не быть рождественски чистым
На этом белом рождественски чистом пути.

Образ «уходящих», а в действительности — уводимых насильно людей в этом программном стихотворении Ундер описывается хореическими строками и кодируется при помощи знаменитого лермонтовского образа, неразрывно связанного в русской традиции с хореом (ср.: «Выхожу один я на дорогу, // Сквозь туман кремнистый путь блестит. // Ночь тиха, пустыня внемлет богу // И звезда с звездою говорит»).

Работая над переводом этого стихотворения Лермонтова, Ундер использует именно ту эстонскую лексику, которая впоследствии составит основу первой строфы ее собственного стихотворения:

Лермонтов, «Выхожу один я на дорогу», М. Under, “Jõulutervitus 1941”
пер. М. Ундер

Astun üksipäini oma rada

Üle udus helkja sõmera.

Õö on vaik. Kõrb võtab kuulatada

Jumalat; täht räägib tähega [Lermontov: 89].

Astun vaikset jõululumist rada

üle kannatanud kodumaa.

Igal lävel tahaks kummardada:

ükski maja pole leinata.

Здесь обращают на себя внимание не только прямые лексические совпадения (*astun, rada, vaik*), но и то, как Ундер переводит вторую строку Лермонтова («Сквозь туман кремнистый путь блестит»: “Üle udus helkja sõmera” — ‘<иду> через сверкающий в тумане (зернистый) песок’). Этот образ, по-видимому, и подсказывает Ундер дальнейшее развитие лермонтовской темы в собственных стихах: у нее дорога будет покрыта не «сверкающим песком», но белым рождественским снегом (*sõmer lumi*, дословно «снежная крупа», является устойчивым сочетанием в эстонском языке).

Образ дороги как метафоры страданий угнетенного народа развивается и в следующих стихотворениях сборника «Скорбными устами» (написанных уже после «Рождественского привета 1941»). Приведу в качестве примера не менее знаменитое стихотворение — «Родина» (1942 г.). В нем

Ундер отходит от лермонтовского размера, но образность, связанная с «темой ходьбы», занимает в стихотворении важное место.

Kodumaa

Paljud on enne siit läbi läinud,
nende varjugi enam ei paista;
need, kes nende jälgedes käinud,
neid ka enam ei ussidki haista.

Rada on vaevakividest tihke;
hukkunud eludest üdiseb rabu ...
Siiski! Kohiseb viljavihke;
kärbitud tiibu kohendab abu.

Esihõimude sammude raskus
ergutab ikka veel tallaalust:
põliseks siia mulda see laskus,
kõmisev taplusest, teost ja valust
[Under: 517].

Родина

пер. Марины Тервонен

Многие эту тропу пролагали —
даже их тени в миру не витают.
Тех, кто за ними следом шагали,
разве что черви в земле поминают.

Вымощен путь преткновений камнями,
Топь от загубленных душ разбухает.
Все же! Восходит весна над полями,
крылья поверженный дух расправляет.

Предки тяжелыми, видно, шагами
мерили землю, она поневоле
не прекращает гудеть под ногами
от непомерных страданий и боли

[Кийн: 408].

Перевод Марии Тервонен в целом довольно точно передает основные мотивы стихотворения (хотя в конце второй строфы отходит от оригинала), но дополним его подстрочным переводом интересующих нас оборотов: “Paljud on enne siit läbi läinud” — «многие раньше проходили через это место», “kes nende jälgedes käinud” — «кто по их следам шел», “rada on vaevakividest tihke” — «дорога наполнена камнями тягот», “sammude raskus” — «тяжесть шагов», “ergutab tallaalust” — «бодрит ступню».

На примере этого стихотворения⁸ уже хорошо видно, как восходящий к поэзии Лермонтова образ разветвляется, становится лейтмотивом всего

⁸ Отмеченная тенденция не ограничивается одним стихотворением. См. также и стихотворение “Kojuminek” («Отправление домой»):

Ja sammub, ja sammub sääl sada meest,
nad sammumas ränka sammu.
Nad läbi käinud on tulest ja veest,
neid oodataks, oodataks ammu.

Nad sammumas: sada sõdalast,
kes vapralt on võidelnud, raiund.
Teel pakasel paugatab jala-ast,
kõik vaateveer lumes on laiund.

<...>

Neil tundub, et rada ei pea enam tald,
põlv kangestuv tuigub ja tuimub,

текста и вырастает до универсального символа. При этом отметим, что мотив одиночества из «Выхожу один я на дорогу...» и «Дубовый листок оторвался от ветки родимой...» (текст, который Ундер также переводила) оказывается не актуален для сборника «Скорбными устами», в то время как тема пути становится катализатором для построения собственной патриотической концепции. Тема истории эстонского народа трактуется Ундер как движение от дома по гибельному пути (или пути, полному страданий)⁹.

Эта концепция нашла выражение и в переводе Ундер «Реквиема» Ахматовой. Статика превращающейся в камень лирической героини является определяющей для поэтического мира «Реквиема» и проявляется на всех уровнях его структуры: от общей образности (ср. финал поэмы: «И пусть с неподвижных и бронзовых век, // Как слезы, струится подтаявший снег») до лексики и тяготения к безглагольности¹⁰.

В переводе Ундер статичность поэтического мира «Реквиема» утрачивается и последовательно заменяется либо глаголами движения, либо лексикой, связанной тем или иным образом с трагическим направленным движением.

Это проявляется уже в эпиграфе, у Ахматовой почти безглагольным (единственный глагол — «была») и лишенном какого-либо движения:

Нет, и не под чуждым небосводом,
И не под защитой чуждых крыл, —
Я была тогда с моим народом,
Там, где мой народ, к несчастью, был [Ахматова 1998: 21].

Перевод М. Ундер

Ei, ei võõrakaitse läind ma
Mind ei varjand võõras taevakumm, —
Ei, vaid oma rahva juure jäin ma,
Kes on kõigest kõige õnnetum [Requiem: 41].

Нет, не под чужую защиту я **ушла**

tee jookseks kui eest ja põgeneks alt,
pää väsinult, väsinult uimub [Under: 518].

⁹ Безусловно, на формирование этой концепции повлияло много факторов, рассмотрение которых не входит в задачи настоящего исследования.

¹⁰ Ср., напр.:
Перед этим горем гнутся горы,
Не течет великая река,
Но крепки тюремные затворы,
А за ними «каторжные норы»
И смертельная тоска [Ахматова 1998: 22].

Из двух глаголов в этом отрывке один отнесен к неподвижному по определению предмету (гора), второй обозначает отсутствие движения.

У Ундер в первой строке глагол движения появляется там, где у Ахматовой глагол отсутствует вовсе.

Во втором двустишии глагол “jäin” (осталась) вполне адекватен ахматовскому «был», но примечательно, что переводчица не сразу пришла к этому варианту. Сохранившиеся черновики показывают, что первоначально последняя строка выглядела следующим образом: “siin, kus mu rahvas viibis õnnetuim” («здесь, где мой несчастнейший народ находился»). В ней она заменяет “viibima” на “tabama” («пребывать, находиться» на «попадать, угодить»), в целом строка приобретает следующий вид: “siin, kus mu rahvas tabas elu kaotus” («здесь, где мой народ настигла потеря жизни»).

Этот вариант отбрасывается, но крайне показателен ход мысли переводчика: трагические образы связаны в ее собственном поэтическом мире с определенным направленным движением, что, по-видимому, и проявилось в работе над переводом. Здесь Ундер в итоге предпочла иной вариант, но в других (многочисленных) местах этот сдвиг остается. Приведем еще несколько примеров.

Так, характерная замена сделана в пятом тексте:

И мне не разобратъ	Перевод М. Ундер
Теперь, кто зверь, кто человек,	Kes inime, kes elajas?
И долго ль казни ждать.	Ons kaugel kaagitund?
И только пыльные цветы,	On ainult tolmund lilli eel
И звон кадильный, и следы	Ja kellalööke, jälge teel
Куда-то в никуда [Ахматова 1998: 25].	Teab kuhu või ei kuhugi [Requiem: 55].

«Долго» Ундер заменяет на пространственное наречие «далеко» — *kaugel*, а к «следам», которые у Ахматовой ведут «в никуда», в переводе добавляется вполне конкретная «дорога» («след на дороге» — “*jälge teel*”). Выражение «куда-то в никуда» заменяется на имеющее некоторую (хоть и не определенную точно) направленность: «кто знает — куда или в никуда». В итоге подстрочник двух последних строк перевода может быть восстановлен примерно так: «и следы на дороге, <кто> знает, куда<-то ведущие> или никуда». Несмотря на то, что Ундер здесь вслед за Ахматовой опускает глагол движения, данный ею образ довольно далеко уходит от ахматовского, представляя вместо изначальной полной неопределенности (следы куда-то в никуда) ситуацию, в которой движение на каком-то этапе кажется направленным.

Появляется «дорога» и в переводе седьмого стихотворения:

Ничего, ведь я была готова, Справлюсь с этим как-нибудь [Ахматова 1998: 26].	Pole viga, karastuses ranges, Saan ka sellest jagu mulle määrat teel [Requiem: 59].
--	---

(подстрочник:
Ничего, в суровой закалке
Справлюсь и с этим на мне предназначенном пути)

И в девятом — в однокоренном слове “teeline” (путник):

И поит огненным вином, И манит в черную долину [Ахматова 1998: 27].	See joodab mind kui viinaving, Mis kuristikku juhib teelist [Requiem: 63].
---	---

(подстрочник:
Это опьяняет меня как винный угар,
который ведет в пропасть путника)

Подобную трансформацию претерпевает и шестой текст. Хотя она не приводит к существенному сдвигу значения, само использование лексики, связанной с «темой пути»¹¹, на наш взгляд, характерно:

Легкие летят недели, Что случилось, не пойму [Ахматова 1998: 25].	Nädalad läinud oma teel, Ei ma mõista, mis see ongi [Requiem: 57].
---	---

(подстрочник первой строки:
Недели ушли своей дорогой)

Приведенные примеры показывают, какие систематические трансформации претерпевает текст «Реквиема» в переводе Ундер. Думается, что второй переводчик «Реквиема», Дорис Карева, ощутила тенденциозность работы своей предшественницы и, хотя во многих местах она прямо заимствует текст Ундер, тем не менее, в ее переводе заметно стремление избавиться от привнесенной «дорожной» тематики и вернуть тексту Ахматовой присущие ему в оригинале образы неподвижности и статики.

Однако Карева движет, по-видимому, не только желание «выправить» перевод, но и вступить в диалог с предшественницей: напомню, она открыто ориентируется на перевод Ундер, сообщая не только о том, что знает о его существовании (в отличие от большинства эстонских читателей — в Эстонии перевод Ундер опубликован не был), но и о том, что прямо заимствует из него некоторые фрагменты, сознательно актуализируя тем самым в памяти читателя параллель «Ундер — Ахматова».

¹¹ Несмотря на то, что в ряде примеров речь идет об использовании стертых языковых метафор со словом “tee” («дорога»), все они, на наш взгляд, являются отражением определенной установки переводчика.

О прагматике такого «обнажения приема», как кажется, можно судить по последнему стихотворению цикла («Опять поминальный приблизился час...»). Оно интересно для нас тем, что, если, как мы сказали выше, в целом Карева стремится избавиться от лексики и образности, слишком сильно связанной с индивидуальной поэтикой переводчицы, то в этом тексте указанные образы не просто сохранены, но как будто дополнительно усилены.

Финальное стихотворение «Реквиема» в переводе Ундер претерпевает все описанные выше характерные трансформации:

Опять поминальный приблизился час.
Я вижу, я слышу, я чувствую вас:
И ту, что едва до окна довели,
И ту, что родимой не топчет земли,
И ту, что красивой потрянув головой,
Сказала: «Сюда прихожу, как домой».
Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать [Ахматова 1998: 29].

Перевод М. Ундер

Taas läheneb mälestustunde neid.
Ma näen, ma kuulen, ma tunnen teid —
Jah, teda kelt **tuues** ju lahkus hing,
teist, kellelt **alt jalge** võet kodupind,
Ja toda, kes raputas ilusat pead
Ja ütles: «Kui koju on siia tulema pead.»
Veel üksikult kõiki neid hüüaksin —
kuid ei määleta, kuidas ma püüaksin [Requiem: 69].

Подстрочник второго двустишия: «Да, <чувствую> того, кого, пока вели, покинула душа, // другого, у кого из-под ног забрали родную землю». В этом месте в переводе существенно меняются акценты: у Ахматовой тоже есть глагол «довели», но его действие в пространстве ограничено обстоятельством «до окна», благодаря чему мы понимаем, что все действие происходит в пределах замкнутого пространства комнаты (вероятнее всего, имеется в виду окно, в котором принимают передачу, а глагол «довели» относится скорее к тем, кто оказывает поддержку женщине, чем к ее мучителям). У Ундер эти строки приобретают зловещий оттенок, поскольку опущен предел, ограничивающий действие «вести» — возникает мотив увода в никуда, в смерть. Такая трактовка меняет смысл этих ахматовских строк, но вписывается в общую концепцию переводчицы (пока человека вели, то есть пока он шел куда-то против своей воли, его покинула душа, он

умер). На усиление этого смысла работает и перевод следующей строки, еще более далекий от оригинала и почти прямо заменяющий ахматовский метафорический образ смерти («ту, что родимой не топчет земли») образом изгнанничества («из-под ног забрали родную землю»).

Как уже было сказано, Карева воспроизводит большую часть этого фрагмента без изменений:

Doris Kareva

Taas läheneb mälestustunde neid.
Ma näen, ma kuulen, ma tunnen teid —

Nii seda, kel **hing** lahkus koduteel,
Nii teist, kes võõral maal viibib veel,

Ja seda, kes raputas kaunist pead
Ning lausus: “Mu kodu on siin, kas tead”.

Neid nimepidi küll hüüaksin veel —
Koik pühitud mälust — on jäänud vaid keel [Tähepuu varjus: 98].

Тем удивительнее выглядят «правки», внесенные ею: они несколько не приближают ее вариант к ахматовскому тексту, а скорее являются своеобразным развитием тех тем, которые привнесла в свой перевод Ундер. Так, очень показательно в этом отношении второе двустишие, подробно рассмотренное нами выше в переводе Ундер.

Marie Under

Doris Kareva

Jah, teda kelt tuues ju lahkus hing, Nii seda, kel hing lahkus koduteel,
teist, kellelt alt jalge võet kodupind... Nii teist, kes võõral maal viibib veel...

(Подстрочник:

И того, кого душа покинула по дороге домой,
И другого, кто все еще находится в чужой земле.)

При сопоставлении хорошо видно, что тема страдания в изгнании, лишь намеченная Ундер на стыке с ахматовскими темами, получает у Карева полноценное самостоятельное звучание уже почти вне связи со стихами оригинала. Принципиально важно в этом фрагменте то, что Карева, обыгрывая одну из основных тем собственной поэзии Марие Ундер (смерть по дороге в изгнание), поворачивает движение в обратном направлении: если герои Ундер *уходили*, то у Карева они *возвращаются*. Однако все равно это

движение оказывается гибельным: они не доходят до дома¹². В этом, вероятно, можно увидеть и намек на судьбу самой Марие Ундер, которая умерла незадолго до начала работы Карева над ее переводом (в 1980 году).

Развивает тему «возвращения на родину» и четвертое двустишие, не менее важное для понимания концепции Карева:

Анна Ахматова:

Хотелось бы всех поименно назвать,
Да отняли список, и негде узнать.

Marie Under:

Veel üksikult kõiki neid **hüüaksin**
kuid ei **mäleta**, kuidas ma püüaksin.

Doris Kareva:

Neid nimepidi küll **hüüaksin** veel —
Kõik pühitud **mälust** — on jäänud vaid keel.

В нем у Карева вместо «отнятого списка» с именами возникает образ памяти, из которой все имена исчезают, оставляя чистое пространство для языка (“*kõik pühitud mälust — on jäänud vaid keel*” — «все вылетело из памяти — остался только язык»), что также может восприниматься как намек на судьбу Ундер, сумевшей в эмиграции сохранить эстонскую культуру. В то же время тема «языка» в Эстонии в 1988 г., безусловно, не могла восприниматься вне патриотического дискурса (как и тема «возвращения забытых имен»), что добавляло злободневности ахматовскому тексту.

Такая концепция роднила перевод с публицистическим высказыванием, чем, по сути, и являлась журнальная публикация «Реквиема». Однако в книжном издании, претендующем на некоторую историчность (сборник поэтов-акмеистов, подборки стихов по возможности отражают все этапы творчества каждого из них), это было уже не столь уместно, чем, по видимому, и объясняется тот факт, что имя Марие Ундер в нем предпочли не упоминать.

¹² Это тема еще одного знаменитого стихотворения М. Ундер, «Поход домой» (1940). Этим стихотворением поэтесса откликнулась на известие о замерзшей роте финских солдат, которые шли домой после окончания войны.

Литература

- Ахматова: *Ахматова А.* Реквием. Мюнхен, 1963.
- Ахматова 1974: *Ахматова А.* Избранное. М., 1974.
- Ахматова 1998: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1998. Т. 3.
- Боровикова: *Боровикова М.* Лирика Анны Ахматовой в переводах Дорис Карева (в печати).
- Василевская: *Василевская О.* «... Под звон тюремных ключей». Ахматовский «Реквием»: из истории создания и издания // Наше наследие. 2012. № 102.
- Кийн: *Кийн С.* Марие Ундер. Жизнь и поэзия. Биография. Тарту, 2015.
- Никифорова: *Никифорова Л.* «Реквием» Анны Ахматовой и Марие Ундер (к 50-летию нью-йоркского издания поэмы) // Вопросы русской литературы. 2016. № 4.
- Олеск: *Олеск С.* Марие Ундер и русская литература // Лотмановский сборник 3. М., 2004.
- Пильд: *Пильд Л.* Лирика Блока в эстонских переводах // Acta Slavica Estonica VII. Блоковский сборник XIX: Александр Блок и русская литература Серебряного века. Тарту, 2015.
- Тименчик: *Тименчик Р.* Анна Ахматова в 1960-е годы. М., 2005.
- Blok: *Blok, A.* Ööbikuaed: valik luulet / Tõlk. K. Kangur, J. Kross, A. Sang, J. Semper, H. Talvik, D. Vaarandi. Tallinn, 1972.
- Brjusov: *Brjusov, V.* Nägemise ülistus / Valinud ja tõlk. K. Kangur. Tallinn, 1978.
- Jürma: *Jürma, M.* [Rets.] A. Ahmatova. Reekviem. Tlk Marie Under // Vaba eesti Sõna. 1 veebruar.
- Lermontov: *Lermontov, M.* Valik luuletusi / Tõlk. M. Under. Tartu, 1941.
- Requiem: *Ahmatova, A.* Requiem / Tõlk. M. Under; eessõna autor A. Rannit; järelsõna autor F. Mauriac. New York: Inter-Language Literary Associates, 1967.
- Tähepuu varjus: *Tähepuu varjus.* Luulet: Nikolai Gumiljov, Anna Ahmatova, Ossip Mandelštam / Tõlk. D. Kareva, K. Kangur ja M. Väljataga. Tallinn, 1990.
- Under: *Under, M.* Luule. Tallin, 2007.
- Viinamäesügis: *Viinamäesügis.* Luulet: Vjatšeslav Ivanovič Ivanov, Fjodor Sologub, Mihhail Kuzmin / Tõlk. K. Kangur. Tallinn, 1986.
- Vikerkaar: *Ahmatova, A.* Reekviem / Tõlk. ja komment. D. Kareva // Vikerkaar. 1988. № 3.

«ГЛУМЛЕНЬЕ ВЕКА»: ПОЧЕМУ В 1938 ГОДУ НЕ БЫЛА ОПУБЛИКОВАНА СТАТЬЯ А. В. ФЕДОРОВА О М. Л. ЛОЗИНСКОМ

МАРИЯ БАСКИНА (МАЛИКОВА)

Из нескольких работ теоретика перевода А. В. Федорова о М. Л. Лозинском одна — большая монографическая статья «Мастерство перевода (О переводческой деятельности М. Лозинского)» — осталась неопубликованной. Она отложилась в архиве Федорова в ЦГАЛИ СПб с рукописной, вероятно поздней, пометой автора «Статья для “Литературного критика” (1938–39??), не была опубликована. Материалы использованы для других работ» [Федоров 1938, л. 1; в машинописном тексте статьи с правкой утрачена треть листов¹]. Задача настоящей работы — попытаться понять, почему статья успешного уже в эти годы переводоведа (см.: [Федоров 2006]) о признанном мастере перевода была, вероятно, отвергнута журналом, регулярно публиковавшим статьи, рецензии и дискуссии на переводческие темы, для чего поместим ее в контекст истории отечественного перевода второй половины 1930-х гг., а также сравним с другими высказываниями Федорова.

Статья 1938 г. состоит из двух почти равных частей: в первой, общей, Федоров впервые отходит от позиции своих наиболее ярких формалистических работ 1925–1930 гг. и говорит о «советском переводе»², вторая, также впервые для Федорова, сфокусирована на творчестве М. Л. Лозинского³.

¹ Более полный вариант этой статьи, датированный 1940 г., сохранился в архиве журнала «Интернациональная литература» [РГАЛИ. Ф. 1397. Оп. 1. Ед. хр. 103]. Благодарю за это указание внутреннего рецензента настоящего издания.

² [Федоров 1938: л. 1–7]; то же: [Федоров 1941: 5, 11–12, 42, прим. 4, 5; Федоров 1946в: 205–206]. О презумпциях «советского перевода» см.: [Витт: 36–51].

³ В статье 1930 г. Федоров упоминал Лозинского только как переводчика прозы, приводя пример из его достаточно проходного перевода рассказа О. Генри 1926 г. [Федоров 1930: 146],

Первая часть была в основном повторена в вышедшей вскоре монографии «О художественном переводе» [Федоров 1941: 10–15], тогда как посвященная Лозинскому часть не была в нее инкорпорирована.

Две части статьи жестко увязаны вводным утверждением: Лозинский — «крупнейший мастер советского перевода», «[г]оворить о переводах М. Л. Лозинского — значит говорить о тех чертах, которые отличают перевод, как явление советской литературы, о тех путях, которыми шел перевод после Великой Октябрьской революции, потому что деятельность М. Л. Лозинского, благодаря исключительному своему разнообразию, исключительной разносторонности, с необычайной полнотой и яркостью отразила в себе принципы советского перевода, с историей которого она неразрывно связана» [Федоров 1938: л. 2].

Сама по себе характеристика Лозинского как образцового советского переводчика в 1938 г. была хотя и не безусловной, как в 1946, когда он получил Сталинскую премию первой степени «за образцовый перевод в стихах “Божественной комедии”» [Федоров 1946а: 2; 1946б: 125–128; 1946в: 205–209], но находилась в общем русле: перед войной Лозинский уже признанный «мастер перевода», «переводчик-классик», гармонично сочетающий «дарование поэта» с «эрудицией ученого» [Томашевский: 10–13; Алексеев: 14–16; Чуковский 1941: 57, 111–112 и др.], хотя и попадает под огонь критики, связанной с литературно-политической борьбой против издательства “Academia” [Магов: 2] и, прежде всего, вокруг «нового русского Шекспира», театрального и литературного [Чекалов: 183–200; Шпет; Богомолов: 171–184]. Возможность предложить Лозинского в качестве образца обеспечивалась также тем, что метод «социалистического реализма» в переводе до войны еще не был жестко закреплен властными прескрипциями, а в переводческой среде не появилось столь агрессивного и переводчески одаренного монополиста, как позже И. Кашкин, Н. Любимов или Ю. Корнеев. На Первом съезде советских писателей 1934 г. официальная позиция, несмотря на некоторые предварительные усилия профессионального цеха⁴, вообще не была сформулирована (поскольку государственное внимание сосредоточилось на переводе в его советско-национальном ас-

хотя и отметил его принадлежность к кругу поэтов-переводчиков эпохи символизма-акмеизма М. Кузмина, О. Мандельштама и Ф. Сологуба, от которой «наше время» унаследовало высокую «культуру стихотворного перевода» [Федоров 1930: 209, 220].

⁴ В 1933–35 гг. Секцией переводчиков ССП руководил Б. И. Ярхо, ранее возглавлявший в ГАХН Комиссию художественного перевода, который пытался продолжить разработку научного переводоведения [Ярхо: 41, 632]; ср.: [Нешумова: 311–365].

пекте), что, введя в обсуждение перевода обязательную апелляцию к интересам народов СССР, оставило пространство для продолжения публичной вражды и борьбы за то, кто займет властное положение судьбы и критика перевода (ср. выступления Чуковского по: [Шпет]). Первое всесоюзное совещание переводчиков 1936 г., несмотря на предварявшую его внутреннюю борьбу против выступлений по поводу творческих вопросов А. А. Смирнова и М. Л. Лозинского, ассоциировавшихся с издательством “Academia”, включало в себя программные доклады обоих, декларировавшие, хоть и под другими именами («адекватного» и «воссоздающего»), традиционное художественно-филологическое понимание точного перевода [Смирнов; Лозинский 1935; 1955]; см.: [Witt: 141–184; Земскова: 70–83] — при том, что, конечно, из восьми «лучших переводчиков последних лет», перечисленных в 1934 г. М. П. Алексеевым в статье «Перевод» «Литературной энциклопедии»: «М. Кузмин, М. Л. Лозинский, С. В. Шервинский, А. И. Пиотровский, Б. И. Ярхо, М. А. Петровский, А. А. Франковский, А. А. Смирнов» — к 1938-му осталась только половина (репрессированы ГАХНовцы, умер Кузмин).

Вероятные причины отклонения статьи Федорова 1938 г., как представляется, кроются не собственно в ее посвященной Лозинскому части, а в слишком явно раскрывающейся в статье в целом содержательной несостоятельности декларированного в начале равенства «Лозинский = советский перевод». Сделав это необходимое ритуальное заявление для легитимации своего монографического высказывания о переводчике и для того, чтобы занять позицию официально признанного критика перевода, говорящего на актуальные темы, Федоров далее старается честно понять истоки и методы переводческого творчества Лозинского, что приводит к разительному противоречию. Ключевые постулаты «советского перевода», «переводимость» и преимущественно коммуникативная ориентация на читателя (*versus* герменевтическая ориентация на оригинал), вернее, на выдуманную еще в горьковской «Всемирной литературе» фигуру «советского читателя», обладающего беспрецедентно повышенными культурными запросами, «всемирной отзывчивостью» и способностью «объективного» понимания всех явлений культуры прошлого и настоящего⁵, однако не знающего иностранных языков, Федоров описывает через противопоставление

⁵ «Многочисленный советский читатель предъявляет нашим переводчикам очень высокие требования: перевод должен быть таков, чтобы позволить читателю как можно ближе и полнее узнать оригинал, дать исторически правильное представление о нем. А для этого нужна не только правильная передача общего смысла и не только художественность “вообще”: нужно передать все конкретное своеобразие подлинника, передать особую манеру автора думать и

взглядам на перевод в эпоху символизма (хотя и признавая произошедшее тогда «безусловное оживление в области художественного, особенно же стихотворного перевода и оживление теоретического интереса к нему» [Федоров 1938: л. 2; Федоров 1941: 10]): взгляд на «непереводимость» «глубоко пессимистический <...> не случаен в системе идеалистической эстетики, которая господствовала и в литературе символизма, и в академической филологии предреволюционных лет. <...> Поскольку в плане идеалистического мировоззрения все, находящее вне нас, объективно непознаваемо <...>, поэтому и <...> перевод — только отблеск оригинала <...>. В корне отлично отношение к переводу в советской литературе. Для нас окружающий мир — живая реальность <...>. К их <памятников иноязычной литературы. — М. Б.> познанию, также как и к познанию мира <...> мы стремимся <...> средствами художественного перевода» [Федоров 1938: л. 5–6; Федоров 1941: 11–12]; те, кто придерживается концепции «непереводимости», «мало думают об интересах читателя <...> обрекают его, если он не знает иностранного языка, на незнание того или иного литературного памятника и <...> мирятся с этим сужением идейного и культурного горизонта своего соотечественника» [Федоров 1938: л. 6; Федоров 1941: 12]. Неорганичность для Федорова, сформированного средой ГИИИ, этой точки зрения проявляется в том, что он формулирует ее отчасти через отсылку к неназванному, но ясно узнаваемому К. Чуковскому, влиятельному критику перевода, принципиально противоположному Федорову по подходу и взглядам (что особенно контрастно проявилось при соположении их работ в рамках совместной книги «Искусство перевода» 1930 г.): «Когда поэт-декадент или поэт-символист переводил мало созвучного ему иностранного поэта (например, когда Бальмонт переводил Шелли или Уолта Уитмена) <...> видя в нем собственное отражение, получался весьма искаженный портрет» [Федоров 1938: л. 3; Федоров 1941: 10–11]⁶; в том, что, критикуя

выражать свои мысли <...>. Переводы Лозинского — переводы, достойные советского читателя, непрерывно растущего, обогащающего себя новыми познаниями и не требующего от художника никаких упрощений» [Федоров 1938: л. 7, 18].

⁶ Напомним, что повторяющиеся, с модификациями, при переизданиях книги Чуковского о переводе злобные пассажи о переводах Бальмонтом Шелли и Уитмена как пример того, что перевод — всегда невольное «автопортрет переводчика» [Чуковский 1930: 9–23; 1936: 47–51; 1941: 13–18] (ср. у Федорова: «искаженный портрет»), представляющие собой, как известно, переработанные варианты дореволюционных критических статей Чуковского (критика переводов Уитмена в советских текстах расширена, поскольку Чуковский сам переводит Уитмена и Бальмонт становится ему соперником), тогда же были в значительной степени перечеркнуты влиятельным мнением А. Блока, высказанным в статье «О современной критике» (1907): «... Не так давно в “Весах” специальностью Чуковского было развенчивание Бальмонта как

взгляды на перевод представителей «литературы символизма» и «академической филологии предреволюционных лет», считавших, что «невозможно воссоздать, во всей полноте, создание лирики на другом языке» и задача переводчика — «побудить читателей от переводов обратиться к оригиналам», он приводит пространные цитаты именно из тех, кто больше всего сделал для отечественного перевода — В. Брюсова и Д. К. Петрова [Федоров 1938: л. 4; Федоров 1941: 11–12]; цит. из: [Брюсов: XI], ср.: [Отчет: 56]. Наконец, и прежде всего, критике символистского подхода к переводу и «советским» догматам переводимости и ориентации на читателя противоречит переводческий метод самого героя статьи, Лозинского, который Федоров добросовестно выводит из эпохи его культурного формирования, «времени символизма и акмеизма» [Федоров 1938: л. 2].

Сам Лозинский не только в переводах, но и в своих немногочисленных высказываниях о переводе 1930-х гг. находил возможность в основном продолжать говорить своим исконным культурным языком, сочетая «объективный» стилистический, чаще всего стиховедческий, анализ с вкраплениями символистско-акмеистической и формалистской речи: «смысловая ткань подлинника», «архитектоника» речи и стихотворения, «строфическая архитектура», «жестикаляция» подлинника/перевода, «чертеж речевого строя», «стилистический жест оригинала», «мясо стиха», «всепроницающий эфир поэзии» [Лозинский 1931: 35–45; 1935; 1937; 1955: 158–166; 1959 [1939]: 389–393]. В 1938 г. опора на Лозинского позволяет Федорову, несмотря на вынужденные вступительные декларации презумпций «советского перевода», в сущности оставаться в рамках гумбольдтианского (или, на отечественной почве, потебнианского⁷) представления с акцентом на «непереводимости»: Федоров цитирует предисловие Лозинского к переводу «Гамлета» с его классической формулировкой проблемы точно

переводчика Шелли и Уитмана; я не имею никаких данных для того, чтобы сомневаться в верности филологических изысканий и случений текстов, которые были предприняты Чуковским <...> допускаю, что и облик Уитмана Чуковский передает вернее, чем Бальмонт, но факт остается фактом, облик Уитмана, хотя бы и придуманный, придуман поэтом; если это и обман, то — «обман возвышающий», а изыскания и переводы Чуковского склоняются к «низким истинам». При чтении часто остроумной критики Чуковского как его сверстникам, так и более молодому, но хорошо знавшему культуру символизма Федорову было очевидно, что она в значительной степени мотивирована компенсацией личных комплексов и сведением литературных счетов.

⁷ После войны Федоров уже вынужден прямо критиковать некогда ключевые для формирования его представления о переводе взгляды Потебни [Федоров 1953: 58–59, 106] и «формализма» [Там же: 110–111].

сти перевода, исходящей из философско-лингвистического понимания фундаментального «различия в строе языков», которое «делает невозможным <...> зеркальное отражение одной поэзии в другой» [Федоров 1938: л. 18–19; Лозинский 1937: VIII], то же: [Лозинский 1935: 174]; ср. также: [Щерба]. В докладе на совещании переводчиков 1936 г. Лозинский прямо возвел соответствующее понимание перевода как «неразрешимой и допускающей только приближенные решения» задачи, направленной на то, чтобы «в жертву было принесено наименее существенное для художественного эффекта целого» [Лозинский 1937: IX; 1935: 174; 1955: 160, 165]; ср. то же: [Федоров 1938: л. 19], к знаковой статье Брюсова «Фиалки в тигеле» (1905): «... поэт-переводчик должен заранее определить, какие из этих элементов наиболее существенны <...> и поэтому должны быть воспроизведены во что бы то ни стало. Выбор этих элементов и есть то, что Валерий Брюсов называл методом перевода» [Лозинский 1935: 186; 1955: 165], таким образом постулируя генетическую связь своих переводческих воззрений с эпохой своего поэтического происхождения. Федоров следует за Лозинским, когда в завершении статьи для иллюстрации точности поэтических переводов Лозинского приводит неожиданный, на первый взгляд, пример — ранний перевод стихотворения Леконта де Лиля «Саван Мухаммеда бен-Амер-Аль-Мансура» [Федоров 1938: л. 19–21]. Федоров не упоминает дневниковую оценку А. Блоком этого перевода: «Лозинский перевел из Леконта де Лиля — Мухаммед Альмансур, погребенный в саване своих побед. Глыбы стихов высочайшей пробы», в 1938 г. уже известную [Блок: 173], однако несомненно именно она мотивирует упоминание этого перевода. Иными словами, Федоров, вопреки собственным вводным ритуальным декларациям «советского перевода», имплицитно постулирует для него другие основания и авторитеты. Принципы работы «крупнейшего мастера советского перевода»⁸ оказываются генетически связаны с классическими представлениями о переводе, с эпохой символизма-акмеизма.

⁸ При этом нужно отметить, что выводимые Федоровым в конце статьи принципы переводов Лозинского непрямо, но вполне ясно предлагаемые в качестве принципов «советского перевода», замечательны не собственно своим содержанием, общим и прикладным, а «спецовским» акцентом на «мастерстве», для конца 1930-х уже необычном: «В чем специфические признаки переводческого мастерства М. Л. Лозинского? Это мастерство, как всякое подлинное, высокое мастерство, трудно определить по “техническим” формальным признакам. <...> Мастерство, подобное переводческому мастерству Лозинского, прежде всего предполагает большую глубину осмысления <...> и умение быть созвучным самым разнообразным авторам <...>, и вместе с тем оставаться нашим современником <...>. Что же касается основных форм конкретного проявления этого переводческого мастерства, то <...> они сводятся <...> к 1) разнообразию речевых средств, 2) смелости в выборе их, 3) понятности и доступности

Позже эксплицитная ориентация на переводческие достижения символизма-акмеизма была для успешного советского переводоведа, пишущего о награжденном Сталинской премией переводчике, как и выводящий перевод из сферы «идеологии» акцент на «мастерстве», невозможна: в 1946 г. Федоров, вопреки культурно-исторической очевидности, безусловно противопоставляет переводческую деятельность Лозинского как советского переводчика взглядам на перевод в эпоху символизма-акмеизма [Федоров 1946в: 205–206], в 1953 г. подвергает собственную книгу 1941 г. «строгой критике» за то, что дал в ней «объективистскую оценку» переводческой деятельности русских символистов, «упадочный характер творчества» которых и «порочность их философской системы находили полное соответствие и в теоретических воззрениях на перевод, распространенных в то время» [Федоров 1953: 60, 110, прим. 1], а в речи на вечере памяти Лозинского 1955 г. избегает упоминания его культурного происхождения: «В историю советского художественного перевода М. Л. сразу вошел как зрелый художник» [Федоров 1955: л. 8].

Также Федоров не решался больше предлагать собственное определение «советского перевода»: в конце 1930-х гг. он высказывался о переводе в жанре частных заметок и рецензий [Федоров 2006], начиная с монографии 1941 г. — в жанре учебных пособий; заглавия работ о Лозинском 1946 г., в отличие от заглавия статьи 1938 г. «Мастерство перевода», носят частный характер: «Мастерство переводчика», «О творчестве Михаила Лозинского». Вместо того, чтобы изучать своеобразные переводческие презумпции и методы Лозинского, которые в статье 1938 г. им были раскрыты еще только предварительно, и предлагать их в качестве образца, он подверстывает переводы Лозинского, подчеркивая прежде всего их разнообразие⁹,

языка при фактической его сложности, 4) предельно малому расхождению между точностью словарно-смысловой и точностью художественной, 5) строгому соблюдению в каждом переводе организующего принципа, которым определяется его основной тон» [Федоров 1938: л. 17].

⁹ ««Гартюф» Мольера, «Жизнь Бенвенуто Челлини, им самим рассказанная», «Кола Брюньон» Р. Роллана, «Гамлет», «Двенадцатая ночь», а позднее — «Отелло», «Макбет» и «Сон в летнюю ночь» Шекспира, комедия Флетчера «Испанский священник», средневековый таджикский эпос — поэма Фирдоуси «Шах-Намэ», древний армянский народный эпос «Давид Сасунский», трагедия Корнеля «Сид», ряд комедий Лопе де Вега — «Собака на сене», «Валенсианская вдова», «Глупая для других, умная для себя» и драма «Фуэнте Овехуна», комедии испанских драматургов Тирсо де Молина — «Дон Хиль Зеленые штаны» и Аларкона «Сомнительная правда», комедия Шеридана «Школа злословия», пьесы-сказки Карло Гоцци — «Зеленые птички», «Ворона», «Турандот» и — самый монументальный труд художника, плод долголетней работы — перевод «Божественной комедии» Данте <...>. К этому списку монументальных работ следует прибавить еще ряд переводов стихотворений разных поэтов — зарубежных и братских наро-

к «официальным» темам советской литературы — «народности» и «освоения классического наследия», лишь по касательной задевая то, что сам Лозинский считал важным. Так, еще в обзорной статье 1938 г. «Заметки переводчика» Федоров упомянул перевод Лозинским «Кола Брюньона» Ромена Роллана как «блестящий образец полноценной передачи народной речи, пользуясь богатствами живого русского языка, <...> не впадая в русификацию» [Федоров 1938а: 190], и в позднейших работах неоднократно возвращался к этому примеру «подлинной народности языка» — тогда как сам переводчик считал важным в этой своей работе адекватную передачу порусски рифм французской прозы Роллана; см.: [Маликова: 260].

Неопубликованная статья 1938 г. выделяется на фоне других упоминаний Федоровым творчества Лозинского еще и тем, что в ней — в силу ее общей установки на обсуждение по-настоящему актуальных и еще окончательно не закрепленных властными предскрипциями и оценками тем (понятия «советского перевода» и творчества крупного, но еще не награжденного переводчика) из всех многочисленных переводческих работ Лозинского 1930-х гг. цитируются прежде всего по-настоящему важные и заряженные актуальностью «Гамлет» Шекспира и «Ад» из «Божественной комедии» Данте. «Гамлет» был в 1937 г. переиздан “Academia” en regard с принципиальным предисловием переводчика [Лозинский 1937]; шесть песен «Ада» напечатаны с небольшой преамбулой «К переводу Дантова “Ада”» в 1938 г. в журнале «Литературный современник» (№ 3, 4) и Лозинский читал свой перевод в ленинградском Доме писателя¹⁰. Кроме того, нельзя не заметить,

дов СССР — Шиллера, Гете, Гейне, Кольриджа, Николаса Гильена <...> Н. Бараташвили, Саломеи Нерис и других» [Федоров 1955: л. 3]. Подобное перечисление есть и в статье 1938 г. [л. 8], однако там оно мотивировано мыслью о необходимости разных, определяемых особенностями подлинника, методов перевода — тем, что «огромный диапазон <переводов Лозинского. — М. Б.> — языковой, жанровый, исторический, — предполагает и соответствующее разнообразие в средствах перевода, необходимое для передачи своеобразия переводных произведений» [л. 8]. В «зрелом» периоде «советского перевода» такой плюрализм переводческих подходов уже считался неприемлемым, см.: [Витт: 40].

¹⁰ Федоров также регулярно упоминает перевод Лозинским «Жизни Бенвенуто Челлини» (1931) как радикально смелый пример передачи стилистического своеобразия оригинала, включая все его темноты и странности [Федоров 1938: л. 9; 1938а: 188–189 и др.], хотя и всякий раз оговаривается, что этот перевод «занимает в творчестве Лозинского особое место и с точки зрения его работы над синтаксисом скорее представляет исключение. Язык остальных его переводов — это язык классической русской литературы» [Федоров 1938: л. 9]. Возможно, отчасти возвращение Федорова к этому переводу замещает более чреватый полемикой разговор о «Гамлете», в котором Лозинский также ставил своей целью воспроизвести стилистику Шекспира, «не останавливаясь перед тем, что некоторые обороты могут показаться чуждыми русскому языку», и сохранить «темные места и неясные обороты»; Лозин-

что в приводимых Федоровым подряд цитатах из этих переводов прочитывается живая историческая актуальность для 1938 г.:

«плети и глауменья века» («Гамлет»),
«я увожу туда, где вечный стон, / я увожу к погибшим поколениям»,
«входящие, оставьте упования» («Ад») [Федоров 1938: л. 10–11].

Сам Федоров, конечно, никак не имел тут в виду политической актуализации. Напротив, он вводит цитаты с оговоркой «[в]ряд ли есть необходимость особенно подробно останавливаться на образцах строго выдержанного “высокого” стиля, эмоционально насыщенной патетической или скорбно спокойной речи, которые дают нам переводы Лозинского» [Там же: л. 10]. Как историк перевода он, несомненно, понимал, что новые переводы такой классики, как «Божественная комедия» и «Гамлет», обычно больше говорят не об оригинале, а о современном состоянии целевой культуры перевода и требуют не только технического, переводоведческого, но и «идеологического» обсуждения, и признавал, что «[в] творчестве Лозинского переводы Шекспира и Данте — пожалуй, самые сложные и ответственные с точки зрения исторического смысла их стиля, его философской основы» [Там же: л. 16], а «[н]аше отношение к вопросам перевода нередко грешит известной “техничностью”, отсутствием широких принципиальных основ. А между тем достижения советского перевода и мастерство одного из самых выдающихся его представителей требуют постановки общего вопроса о том, какими путями идет усвоение классического наследия мировой литературы и какими средствами мы можем это наследие сделать живой и нужной для нас художественной ценностью» [Там же: л. 23]. При этом Федоров все же снижает историко-философскую проблематику до более прикладной стилистической, чтобы не ступить на почву идеологии: «Этим и объясняется то внимание, которого требует к себе вопрос о соотношении “высокого” и низкого, архаического и нового при переводе этих авторов» [Там же]. Однако помимо воли Федорова связь эпохи большого террора и обращения Лозинского к переводу в 1930-е «Гамлета» и «Ада» все же, как кажется, была и воспринималась современниками. Своеобразная, твердо незаметная личная культурная позиция Лозинского советских лет как переводчика мировой классики — как писали заступники, вызволяя его после ареста в 1921 г., «личности очень прямой и откровенной, всегда

ский 1937: X, XII], однако значимость фигуры Челлини и этого перевода Лозинского для современников еще нуждается в исследовании (так, Ахматова говоря о том, что, начав переводить, Лозинский «счастлииво угадал, к чему “ведом”», приводит в пример именно перевод Челлини [Ахматова 2001: 61]).

очень отрицательно относившегося к каким бы то ни было вмешательствам интеллигенции в советскую политику» (Письмо Правительственного Комиссара Публичной Библиотеки В. М. Андерсона в Президиум Петроградской Губчека, 6 сент. 1921 г. [ОАД РНБ. Ф. 2. Оп. 1. 1921 г. Ед. хр. 189. Л. 50]), или, как он сам говорил в речи после награждения в 1946 г. Сталинской премией за перевод Данте, «я рассудил, что будет лучше и для меня, и для других, если мое, какое ни на есть, поэтическое дарование я обращаю не на выражение моих интроспекций, мало кому интересных, а на завоевание для русской литературы новых областей, воспроизводя поэтические памятники других народов» (цит. по: [Федоров 1983: 297]) — осознавалась им и его кругом как реакция внутреннего противостояния советской идеологии, ср. в воспоминаниях Ахматовой: «В пору “культы личности”, когда все ждали гибели, я спросила М. Л.: “А если вас будут спрашивать обо мне, что вы скажете?” — “... что вы очень сильный европейский поэт”, — ответил Лозинский» [Ахматова 2001: 68]. Ср. также в воспоминаниях жены Лозинского Татьяны Борисовны: «Когда М. Л. бывал арестован <...>, А. А. неизменно проявляла внимание и заботу, не боясь неприятностей <...>. Во время повальных арестов и высылки она после ареста М. Л. не побоялась приехать ко мне, чтобы обсудить, что предпринять ...» (цит. по: [Платонова-Лозинская: 171]) — речь, вероятно, идет в частности о том, что Лозинский был в 1932 г. арестован ОГПУ по делу о «контр-революционной организации фашистских молодежных кружков и антисоветских литературных салонов», держался, как свидетельствуют материалы дела, с полным достоинством и был приговорен по 58-й статье к заключению в лагерь на 3 года условно (проходивший по тому же делу М. Д. Бронников был осужден к реальному 10-летнему лагерному сроку, другие бывшие ученики Лозинского по переводческой студии при Доме искусств отправились в ссылку¹¹; вероятно, Лозинский и по окончании условного срока не был уверен, что сам не отправится в ссылку, ср. запись в дневнике Чуковского 1935 г.: «Лозинский распродал всю мебель, а его оставили в Ленинграде» [Чуковский 2012: 563]).

Оставаясь в пределах точного и художественного перевода, Лозинский в «Гамлете» и «Аде», как пишет Федоров, создал «эмоционально насыщенную патетическую или скорбно спокойную речь» [Федоров 1938: л. 10]. Несколько редуцируя и обобщая, можно сказать, что это была поэтическая дикция (созвучная, в частности, поздней Ахматовой), адекватная позиции его самого и его культурного круга в эпоху большого террора и при

¹¹ См. сборник материалов о «деле Бронникова», подготовленный П. Вахтиной, Н. Громовой и Т. Поздняковой (в печати; фрагмент: <https://www.colta.ru/articles/literature/19506>).

этом поэтически происходящая из эпохи символизма-акмеизма. Современники ясно слышали в «Аде» и «Гамлете» не просто «торжественную и трагическую стихотворную речь» [Федоров 1938: л. 11], но именно личный поэтический голос Лозинского из единственного сборника его стихотворений «Горный ключ» (1916, 2-е изд. — 1922). По словам Чуковского, в «Гамлете» «есть <...> погрешности, всецело обусловленные его <Лозинского. — М. Б.> творческой личностью <...> кое-где <...> он навязывает Шекспиру свой собственный слог, <...> повышает лексику Шекспира до уровня своей собственной лексики» [Чуковский 1935: 191] (ср. у Георгия Иванова о поэзии Лозинского: «приподнято-отвлеченная пышность» [Иванов: 37]), Шекспир тут «и дышит и смеется, как Лозинский, у него та же тяжелая поступь и та же напряженная торжественная речь» [Чуковский 1936: 27]; ср. характеристику Федоровым поэтики «Горного ключа» как «патетической и торжественной» [Федоров 1972: л. 5]¹².

Личный поэтический голос Лозинского в переводе «Ада», услышанный Федоровым, как кажется, был важным толчком, побудившим его в 1938 г. посвятить поэту-переводчику монографическую статью. Перевод, в 1938 г. не законченный и известный только во фрагментах журнальной публикации, был сразу оценен Федоровым как «поэтическое событие» [Федоров 1983: 295], «художественное открытие» [Федоров 1955: л. 8]. Такое впечатление было в большой степени инспирировано впечатлением от чтения Лозинским отрывков из «Ада» в начале 1938 г. в ленинградском Доме писателя, о чем Федоров впервые подробно рассказал в 1972 г. на вечере памяти Лозинского в том же писательском доме [Федоров 1972], опираясь на тогда

¹² Для младшего современника (и корреспондента Федорова) Д. С. Усова переводы Лозинского также были связаны с его стихами: «М. Лозинский сейчас — мое внезапное пристрастие. <...> Это человек огромной и тончайшей культуры, драгоценный часовой механизм. <...>. Все вместе <в сборнике “Горный ключ”. — М. Б.> очень высоко и чисто, но даже и в отдельности можно кое на чем остановиться. <...> И потом еще переводы у него совершенно необыкновенны (“Эринии” Леконта де Лиля, многое в “Современном Западе”» (письмо Д. С. Усова Е. А. Архипову, окт. 1925 г. [Усов: 348–349]), «“Горный ключ” иметь стоит. Я очень люблю отсюда: “Есть в мире музыка безветренных высот...”» (ему же, после 29 сент. 1932 г. [Там же: 608]). Даже после войны влиятельный монополист и жестокий гонитель буквалистов И. А. Кашкин апеллирует к стихам Лозинского при обсуждении (крайне двусмысленном) его переводческого метода и утверждает, что Лозинский, декларируя необходимость для переводчика «приневолить себя к послушанию и смирению» перед подлинником [Кашкин: 148] (цитата из «Введения» Лозинского к его переводу «Жизни Бенвенуто Челлини» [Лозинский 1931: 43–44]) и «стремясь превратить “дальние святыни в чеканное пламя”» [Кашкин: 148] (цитата из стихотворения Лозинского 1909 г. «Ты снова вернулась...»), на самом деле «по временам давал волю своей творческой индивидуальности» [Там же: 148–149].

только что вышедшую (через полвека после написания) статью С. И. Бернштейна «Голос Блока» [Бернштейн: 454–525]. Федоров в начале 1920-х слышал в сделанной Бернштейном записи, как Лозинский читает свое стихотворение «Край великанов» (1907), осенью 1926 г. в ГИИИ — чтение им переводов (сонетов Эредиа), а зимой 1938-го — чтение «Ада» Данте, и отметил, что «Ад» Лозинский читал не совсем так, как переводы, а скорее как собственные стихи: «в обычной своей манере (пожалуй, на этот раз даже более близкой к чтению его собственных стихов) <...>» [Федоров 1972: л. 1–3, 8, 26; Федоров 1983: 204, 291, 294–295]: это было «прежде всего впечатление монотонии, какой-то особой и благородной монотонии» [Федоров 1972: л. 2; Федоров 1983: 291]¹³. Декламационная манера Лозинского в чтении собственных стихов, по оценке Бернштейна, была ближе всего к манере Ахматовой (медленное «раскачивание» гласных, равномерная акцентная изоляция слов), а также, в отдельных чертах, других поэтов акмеистического круга [Бернштейн: 461, 466, 469, 474, 495]. Таким образом, слушая и читая перевод «Ада», люди конца 1930-х гг. имели возможность слышать живой акмеистический поэтический голос, ср. набросок Ахматовой «Данте» (1965), где она прослеживает влияние «Ада» в русской поэзии ее круга от собственных ранних стихов («...И вот вошла. Откинув покрывало, / Внимательно взглянула на меня. / Ей говорю: “Ты ль Данту диктовала / Страницы Ада?” Отвечает: “Я”») к стихам Гумилева, «Разговору о Данте» Мандельштама и к «подвигу перевода бессмертных терцин» Лозинским [Ахматова 2002: 7–8].

Статья Федорова 1938 г., как представляется, оказалась неопубликованной, а часть о Лозинском — не востребованной в его позднейших работах, потому что в этой статье, впервые решившись высказаться на две современные темы — советского перевода и творчества Лозинского, Федоров обнаруживает опасный потенциал актуализации переводов классики, противный ее советскому внеисторическому пониманию (и в дальнейшем ограничивается только декларациями, без опасных цитат: «Труд Лозинского — это как бы второе рождение оригинала, воссозданного средствами русского стиха. <...> труд поэта-переводчика <...> становится памятником нашей эпохи, достойно выражающим богатство и многосторонность нашей великой куль-

¹³ «Личное», отмеченное «незабываемым» голосом Лозинского, звучание перевода «Ада» поразило и Ахматову: «Как страшно мне было услышать этот голос на вечере Его памяти в Союзе, когда откуда-то сверху М. А. стал читать которую-то песнь “Ада”» [Ахматова 2001: 69]. Речь, вероятно, идет о вечере памяти Лозинского в ноябре 1955 г., на котором Федоров тоже присутствовал и произнес речь [Федоров 1955].

туры» [Федоров 1946б: 128]), а также делает слишком явным то обстоятельство, что переводческий голос лучшего «советского переводчика» — это голос эпохи символизма-акмеизма и чужд «советскому» подходу.

Послужившая лично Лозинскому после войны «охранной грамотой» Сталинская премия не обеспечила ни движения «советского перевода» по «пути Лозинского», ни достойного переиздания его переводов¹⁴, ни их изучения¹⁵. Однако идея, неуверенно предложенная Федоровым в 1938 г.: описать работу отечественных переводчиков классики 1930-х гг. одного с Лозинским круга, анализируя «техническое мастерство» в связи с их культурным происхождением из эпохи символизма-акмеизма, сформировавшей их переводческий «голос», и соотнося актуальность (поэтическую, политическую и проч.) созданных в эти годы фундаментально точных переводов классики с «мучительным опытом поколения»¹⁶ — представляется плодотворной для описания блестящего наследия отечественного перевода тех страшных лет.

Литература

ОАД РНБ: Отдел архивных документов Российской национальной библиотеки (Санкт-Петербург).

РГАЛИ: Российский государственный архив литературы и искусства (Москва).

¹⁴ Не вышли ни том «Классики западного театра в переводах М. Лозинского», издание которого Лозинский просил Федорова обсудить в Ленгослитиздате еще в 1949 г. [ЦГАЛИ СПб. Ф. 158. Оп. 1. Ед. хр. 274, л. 12; Оп. 2. Ед. хр. 115, л. 11–14; Федоров 1983: 298–299], ни сборник en regard «классических произведений западной литературы в переводах М. Л. Лозинского», с просьбой способствовать изданию которого в 1955 г. к Федорову обратился сын переводчика С. М. Лозинский [ЦГАЛИ СПб. Ф. 158. Оп. 1. Ед. хр. 274, л. 24]. «Пропагандой» переводческого наследия Лозинского занимался только Е. Г. Эткинд [Лозинский 1955а: 316–319; Эткинд: 394–403; Лозинский 1974].

¹⁵ Усилиями хранильницы архива Лозинского И. В. Платоновой-Лозинской подготовлен и теперь воспроизводится в переизданиях его перевода «Божественной комедии» полный текст его предисловия — однако материалы огромной подготовительной филологической работы, занимающие в квартире Лозинских целый шкаф, которые способны осветить основания переводческой работы мастера — ответить на вопрос, который несмело ставил перед собой Федоров в 1938 г.: «В чем специфические признаки переводческого мастерства М. Л. Лозинского? <...> “Техника” подлинного мастерства редко лежит на самой поверхности, редко бывает обнажена; чаще всего, она остается в глубине произведения, и нам удастся анализировать лишь результат ее, лишь самую вещь, сделанную с ее помощью, и лишь на основе произведения косвенно судить о технических средствах, которыми пользовался мастер» [Федоров 1938: л. 17; ср.: Эткинд], — до сих пор не изучены.

¹⁶ Ср. об этом пионерские замечания Р. Д. Тименчика по поводу работы Ахматовой в 1930-е над переводом «Макбета» (которого позже перевел Лозинский): [Ахматова 1989: 18–21].

ЦГАЛИ СПб: Центральный государственный архив литературы и искусства Санкт-Петербурга.

Алексеев: *Алексеев М.* «Гамлет» Бориса Пастернака // Искусство и жизнь. 1940. № 8.

Ахматова 1989: *Ахматова А.* Отрывок из перевода «Макбета» / Публ. и подгот. текста Н. Г. Князевой. Предисл. Р. Тименчика // Литературное обозрение. 1989. № 5.

Ахматова 2001: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 5. М., [2000] 2001.

Ахматова 2002: *Ахматова А.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 6. М., 2002.

Бернштейн: *Бернштейн С.* Голос Блока / Публ. А. Ивичи и Г. Суперфина // Блоковский сборник, 2. Тарту, 1972.

Блок: Дневник Ал. Блока 1917–1921 / Под ред. П. Н. Медведева. Л.: Изд.-во писателей в Ленинграде, 1928.

Богомолов: *Богомолов Н.* «Трагедия о короле Лире» в переводе Михаила Кузмина // Новый мир. 2015. № 5.

Брюсов: *Брюсов В.* Полн. собр. соч. и переводов. Т. 21. Французские лирики XIX века. СПб.: Сирин, 1913.

Витт: *Витт С.* «Советская школа перевода» — к проблеме истории концепта // Acta Slavica Estonica IX. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control / Отв. ред. Л. Пильд, Тарту, 2017.

Земскова: *Земскова Е.* Стратегии лояльности: Дискуссия о точности художественного перевода на Первом Всесоюзном совещании переводчиков 1936 г. // Новый филологический вестник. 2015. № 4 [35].

Иванов: *Иванов Г.* Литературные портреты / Под ред. Л. Суриса. М.; Берлин, 2016.

Кашкин: *Кашкин И.* Текущие дела [Заметки о стиле переводческой работы] // Мастерство перевода: Сб. ст. М., 1959.

Лозинский 1931: *Лозинский М.* Введение // Жизнь Бенвенуто, сына маэстро Джованни Челлини, флорентинца, написанная им самим во Флоренции / Пер., прим. и послесл. М. Лозинского. М.; Л.: Academia, 1931.

Лозинский 1935: Тезисы доклада М. Л. Лозинского «Искусство стихотворного перевода». М.: Стеклогр. Цедрама, 1935 (цит. по: [Лозинский 1974]).

Лозинский 1937: *Лозинский М.* К переводу «Гамлета» // Вильям Шекспир. Трагедия о Гамлете принце Датском / Пер. М. Лозинского. М.; Л.: Academia, 1937, VII–XIII.

Лозинский 1955: *Лозинский М.* Искусство стихотворного перевода // Дружба народов. 1955. № 7.

Лозинский 1955a: *Лозинский М.* Мысли о переводе / Сост. Е. Эткинда // Ленинградский альманах. Л., 1955. Кн. 10.

Лозинский 1959 [1939]: *Лозинский М.* Валерий Брюсов и его перевод «Давида Сасунского» [Выступление в Ереване на праздновании тысячелетия эпоса «Давид Сасунский», сентябрь 1939 г.] // Мастерство перевода: Сб. ст. М., 1959.

Лозинский 1974: Багровое светило: Стихи зарубежных поэтов в переводах Михаила Лозинского / Сост., автор предисл. и прим. Е. Эткинд. М., 1974.

Магов: *Магов [Гуковский М.]*. Academia и Возрождение // Литературный Ленинград. 1934. № 8 [30], 6 февр.

Маликова: *Маликова М.* «Время»: история ленинградского кооперативного издательства [1922–1934] // Конец институций культуры двадцатых годов в Ленинграде. По архивным материалам: Сб. ст. / Сост. М. Маликова. М., 2014.

Нешумова: Доклад О. М. Брика о новых переводах «Германии» Гейне и его обсуждение на секции переводчиков Союза писателей [1934] / Подгот. текста, публ. и прим. Т. Нешумовой // *Philologica*. 2012. Т. 9, № 21/23.

Отчет: Отчет о шестнадцатом присуждении Пушкинских премий в 1905 г. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1906.

Платонова-Лозинская: *Платонова-Лозинская И.* «Лишь голос твой поет в моих стихах...». По материалам литературного архива М. Л. Лозинского // Звезда. 2005. № 6.

Смирнов: Тезисы к докладу А. А. Смирнова «Задачи и средства художественного перевода». М.: Стеклогр. Цедрама, 1935.

Томашевский: *Томашевский Б.* Мастер перевода // Искусство и жизнь. 1940. № 8.

Усов: *Усов Д.* «Мы сведены почти на нет...» / Сост., вступит. ст., подгот. текста, коммент. Т. Нешумовой. М., 2011. Т. 2.

Федоров 1930: *Федоров А.* Приемы и задачи художественного перевода // Искусство перевода. Корней Чуковский. Принципы художественного перевода. Андрей Федоров. Приемы и задачи художественного перевода. Л.: Academia, 1930.

Федоров 1938: *Федоров А.* Мастерство перевода (О переводческой деятельности М. Лозинского) // ЦГАЛИ СПб. Ф. 158. Оп. 1. Ед. хр. 8.

Федоров 1938а: *Федоров А.* Заметки переводчика // Литературный критик. 1938. № 12.

Федоров 1941: *Федоров А.* О художественном переводе. Л., 1941.

Федоров 1946а: *Федоров А.* Мастерство переводчика // Литературная газета. 1946, 2 марта. № 10 [2273].

Федоров 1946б: *Федоров А.* [Рец.] Данте Алигьери. Божественная комедия. Пер. и прим. М. Лозинского // Советская книга. 1946. № 8–9.

Федоров 1946в: *Федоров А.* О творчестве Михаила Лозинского // Звезда. 1946. № 10.

Федоров 1953: *Федоров А.* Введение в теорию перевода. М., 1953.

Федоров 1955: *Федоров А.* Речь на вечере памяти Лозинского в ноябре 1955 года в ленинградском доме писателей // ЦГАЛИ СПб. Ф. 158. Оп. 1. Ед. хр. 29.

Федоров 1972: Федоров А. Из воспоминаний и размышлений о Михаиле Леонидовиче Лозинском — человеке и мастере. Доклад, прочитанный на вечере памяти Лозинского в Ленинградском Доме писателей 18 октября 1972 года // ЦГАЛИ СПб. Ф. 158. Оп. 2. Ед. хр. 115 (опубл. с сокращениями в: [Лозинский 1974: 190–194]).

Федоров 1983: Федоров А. Искусство перевода и жизнь литературы. Л., 1983.

Федоров 2006: Федоров А. О художественном переводе: работы 1920–1940-х годов. СПб., 2006.

Чекалов: Чекалов И. Переводы «Гамлета» М. Лозинским, А. Радовой и Б. Пастернаком в оценке советской критики 30-х годов // Шекспировские чтения. М., 1990.

Чуковский 1930: Чуковский К. Принципы художественного перевода // Искусство перевода. Корней Чуковский. Принципы художественного перевода. Андрей Федоров. Приемы и задачи художественного перевода. Л.: Academia, 1930.

Чуковский 1935: Чуковский К. Единоборство с Шекспиром // Красная новь. 1935. № 1.

Чуковский 1936: Чуковский К. Искусство перевода. М.; Л.: Academia, 1936.

Чуковский 1941: Чуковский К. Высокое искусство. М., 1941.

Чуковский 2012: Чуковский К. Дневник 1922–1935. М., 2012.

Щерба: Русско-французский словарь / Под общ. рук. А. Щербы. М., 1936.

Шпет: Густав Шпет и шекспировский круг. Письма, документы, переводы / Отв. ред.-сост., предисл., коммент., археогр. работа и реконструкция Т. Щедринной. М.; СПб., 2013.

Эткинд: Эткинд Е. Архив переводчика // Мастерство перевода: Сб. ст. М., 1959.

Ярхо: Ярхо Б. Методология точного литературоведения: Избранные труды по теории литературы / Изд. подгот. М. Акимова, И. Пильщиков, М. Шапир. Под общ. ред. М. Шапира. М., 2006.

Witt: Witt, S. Art of Accommodation: The First All-Union Conference of Translators, Moscow, 1936, and the Ideologization of Norms // The Art of Accommodation: Literary Translation in Russia / Ed. by L. Burnett and E. Lygo. Oxford et al.: Peter Lang, 2013.

ПРЕВРАЩАЯ АЛБАНИЮ В СИРИЮ —
ИДЕОЛОГИЯ И «ОПЕРАТИВНОСТЬ»
ПОЭТИЧЕСКОЙ КАРТОГРАФИИ
В ПЕРЕВОДАХ МИЛАНА КУНДЕРЫ
КОНЦА 1940-х – НАЧ. 1950-х ГОДОВ

ХОЛЬТ МАЙЕР

В предлагаемом читателю исследовании¹ пойдет речь о переводах двух лирических текстов. Хронологически первый из них возник в контексте Серебряного века русской литературы и касается Первой мировой войны. Второй, немецкий, написан в последний год Второй мировой войны и описывает преступления нацистов. Мы имеем в виду стихотворения «К ответу» В. В. Маяковского (1917) и “Wo Deutschland lag”/«Где находилась Германия» Иоганна Роберта Бехера (1945).

Переводы были осуществлены и опубликованы Миланом Кундерой, ныне всемирно известным чешским прозаиком. В начале его карьеры Кундере можно считать «сталинским» поэтом и литературным критиком; он публиковал переводы в официальных чехословацких коммунистических газетах в 1949 и 1951 гг. Издания были напрямую связаны со временем после путча 1948 г. в Чехословакии и с похожими процессами в Восточной Европе, приведшими к превращению ряда стран в так называемые «народные демократии». Изменения политических режимов в Восточной Европе происходили везде недемократическим, насильственным путем. Политиче-

¹ Благодарю Юлию Пеннер, Павла Яначека и Михала Яреша за помощь и информацию при подготовке этой работы.

ские меры были подчинены чисто технической эффективности, которую мы здесь будем называть «оперативностью»².

Oxford English Dictionary определяет “operativity” и “operativeness” как синонимы, оба слова обозначают «качество или условие результативности; способность влиять; эффективность» (ср.: “The quality or condition of being operative; the power to produce effects; efficacy”). Приведем также хронологически последние (1982 и 1990 гг.) примеры использования слова “operativeness”:

It is a necessary condition for knowing what our reasons for action were that the operativeness of those reasons was causally responsible for the belief that they were our reasons [Dictionary].

Приведем еще один пример употребления слова operativity: “If he upholds the ‘vanity’ of a discourse which takes its operativity from a fiction” [Там же]. В обоих случаях оперативность связана с иллюзией или даже с ложью, выступающей в роли правды и правдивости, или же сливающейся с ними. Оперативность в смысле “operativeness” и “operativity” структурно связана с психозом, поскольку она позволяет «оперирующему» лицу менять свое воображение и восприятие реальности в соответствии со своими потребностями и, таким образом, изменить саму действительность. Именно такого подхода к реальности требует сталинская идеология.

Милан Кундера, действуя по сталинским принципам, значительно изменяет переводимый текст, заменяя, например, географические названия и стоящую за ними реальность другими, более «подходящими», в соответствии с требованиями современной политической (партийной и геополитической) «генеральной линии». Похожая идеологическая работа происходит и в эстетической сфере. «Оперирование» идеологически мотивированными политическими практиками значительно влияет на востребованный образ Маяковского. Он столь сильно расходится с правдой жизни и творчества поэта, что можно сказать, что весь Серебряный век русской поэзии (символизм и футуризм) представлен в искаженном свете. Сталинский культ Маяковского является главным орудием в этой операции, и Милан Кундера своей переводческой работой принимает участие в ней на «чешском фронте», в политически ключевые годы после 1948-го.

² Толковый словарь Ожегова приводит слово «оперативность» как существительное, связанное с прилагательным «оперативный» в третьем значении: «3. Способный быстро, вовремя исправить или направить ход дел. Оперативное руководство. || сущ. оперативность, -и, ж. (к 3 знач.)» [Ожегов].

Период апогея позднего сталинизма как «соавтор» переводов

Как уже говорилось, предметом нашего исследования являются два перевода, осуществленные в 1949 и 1951 гг. Именно это время является наивысшей точкой «идеологизации» общественной сферы «социалистического мира», который, с точки зрения СССР, распространяется и на Запад (до западной границы ГДР), и на Восток (в Китай и другие страны восточной Азии). Таким образом, идеологический триумф Сталина реализуется на обширном географическом пространстве.

Рассматривая исторические рамки первого перевода Кундеры (перевод мы рассмотрим ниже), стоит подчеркнуть, что 1949 год в сталинской культурной политике вошел в историю празднованиями 70-летия «вождя» и 150-летия со дня рождения «великого русского поэта» Пушкина. Эти события, в частности, подготовили почву для появления «выдающегося» труда Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» (1950), который в течение 1951 г. (года создания второго важного для нас перевода) влияет на весь «социалистический мир» и «прогрессивное человечество».

В один ряд с авторами исходных текстов Владимиром Маяковским и Иоганнесом Бехером, а также переводчиком Миланом Кундерой можно поставить само время публикации. В сфере господства сталинской политической системы (в данном случае в Чехословакии после путча 1948 г.) время является «соавтором», определяющим исходные точки переводов. Политическая актуальность дает переводчику не только право, но и обязывает его воссоздать «новый подлинник», повышая тем самым и эффективность оригинала в контексте «народной демократии».

«Народная демократия», с точки зрения коммунистической пропаганды, принципиально и, разумеется, положительно отличающаяся от «буржуазной демократии», влияет не только на изменение фактов, например, географических названий, но и на создание новой историографии. Первая Чехословацкая республика для коммунистов после Второй мировой войны стала тем же, чем было для большевиков «буржуазно-демократическое» государство, возникшее в России после Февральской революции — это «несовершенная» демократия, которая должна была изображаться как этап на пути в светлое будущее к совершенной, т. е. социалистической «демократии». Спустя 31 год после Октябрьской революции наступает очередь Чехословакии.

Русский материал 1917 г. подвергается «оперативной» модификации после «чехословацкого октября», события которого произошли в феврале 1948 г. В новой «историографии», которая становится официальной госу-

дарственной с 1948 г., демократическая Первая Чехословацкая Республика изображается все более и более как антисоветская. Согласно этой позиции, чешские рабочие в своем большинстве уже в 1917 г. вдохновились русским Октябрем и потом были угнетены капиталистическим государством, которого они не желали (см.: [Кореcky; Nečásek, Pacta, Raisová]).

Переводя стихотворение Маяковского в 1949 г., Милан Кундера участвует в строительстве советского культа поэта и, в соответствии со временем, переписывает чешскую и русскую политические историографии, но также и историю русской литературы Серебряного века. Кундера интерпретирует чешско-русскую историческую и культурную границу в соответствии с государственными идеологическими практиками, которые в 1949 г. были у всех на виду. Перевод Иоганнеса Роберта Бехера в 1951 г. демонстрирует похожие операции с немецким источником. Но пока остановимся на культе Маяковского на чешско-русской «границе»³.

Чешско-русская «граница»

Первыми публикациями Милана Кундера были переводы стихов Владимира Маяковского на чешский язык в 1945 г. В этом же году вышел чешский перевод поэмы «150.000.000» (оригинал был выпущен в Чехословакии отдельным изданием еще в 1925 г. издателем Богумилом Матезиусом). Факт публикации чешских переводов может быть рассмотрен как сигнал к началу формирования сталинского культа Маяковского в Чехословакии. Главным послевоенным чешским переводчиком Маяковского был Иржи Тауфер. В 1961 г. выходит яркий сборник “Slovo o polku Majakovského”, маркирующий пик и одновременно конец сталинского культа. Молодой и еще безвестный Милан Кундера вписывает себя в этот культ не как Иржи Тауфер, крупный переводчик Маяковского, а особым, достойным внимания образом.

Милан Кундера в это время — еще не деятель, он скорее тот, кто «производит эффект». Пока он является малой частью большой «операции», место действия которой — определенная граница, проведенная на активно «большевизируемой» и «сталинизируемой» территории. Перенимается не только тоталитарный террор, но и конкретные элементы пропаганды 1940-х гг. — культ Сталина, культ Пушкина и культ Маяковского. Последние два феномена — подчеркнуто русские знаковые части всеобщего

³ Ю. М. Лотман описывает «границу» на периферии «семиосфер» как место переводов и гибридизаций (см.: [Лотман]). В настоящей работе мы используем понятие «границы» именно в таком значении.

«культу русскости». Эта чешско-русская граница, на которой и находится Милан Кундера, маркируется в первые послевоенные годы. Своим участием в строительстве культа Маяковского он помогает укрепить эту границу, можно сказать, что он участвует в создании ее грамматики.

В то же время, исходя из этой границы и принимая ее перспективу, весь мир оперативно преобразуется и изменяет наименования. После начала холодной войны картография становится сказочной, точнее — соцреалистической, ибо иллюстрирует телеологический и тенденциозный политический нарратив, который, в свою очередь, оперативно определяет функции как стран, так и территорий. Именно такое превращение мы рассмотрим ниже на примере Албании Маяковского, трансформирующейся в Сирию у Кундеры.

Переводческая деятельность Милана Кундеры и столетие «кундеровской России»

Итак, первыми публикациями Милана Кундеры были переводы Маяковского на чешский язык в 1945 г. В течение последующих лет, до конца 1950-х гг., он опубликовал ряд переводов с русского, немецкого и французского языков. Малоизвестная чешскоязычная первая версия «Искусства романа» [Kundera 1960] содержит переводы с немецкого, в основном, из сочинений Гегеля (см.: [Meuer 2015: 36–65]). Стоит заметить, что почти все примеры модернистского романа, которые Кундера приводит во второй, франкоязычной версии «Искусства романа» [Kundera 1986], — это произведения австрийских немецкоязычных авторов (Кафка, Брехт, Музиль). Но он не переводит их в буквальном смысле слова, его переводческая деятельность в узком смысле слова относится только к 1940–1950-м гг.

Перевод в широком, переносном смысле продолжается у Милана Кундеры вплоть до самых последних его произведений, так что можно сказать, что рядом с очевидной чешско-французской языковой и культурной «границей» в его творчестве присутствует и значительная чешско-немецкая «граница» — в первую очередь, литературная.

Самые первые переводы Милана Кундеры были сделаны с русского, что позволяет предположить, что и русская «граница» остается для него действительной на протяжении 73-х творческих лет. Иными словами, Россия Кундеры существует так же долго, как существовал СССР. Если учесть тему России в творчестве других членов семьи Кундеры, включая отца Милана, музыковеда Людвика (1891–1971), то их совместной «кундеровской

России» окажется больше ста лет. Людвик Кундера был чешским легионером с 1915 г. и провел в России более пяти лет, т. е. как и основатель Чехословакии Томаш Масарик, он был в России в тот момент, когда большевики пришли к власти. Людвик Кундера написал свою первую книгу, вышедшую в Екатеринбурге в 1919 г., на русском языке. Она носит политизированное название «О музыке чехословацкого народа». В родной моравский город Брно он вернулся в начале 1920-х гг., где несколько лет спустя у него родился единственный ребенок — Милан, который в шестнадцать лет опубликовал свои первые переводы с русского. Так что в 2019 г. «кундеровская Россия» может отметить свое столетие. Имеется и третий Кундера-культуртрегер из Брно, еще один Людвик — двоюродный брат Милана. Людвик Кундера (1920–2010) — поэт и переводчик с немецкого и русского на чешский.

Хотелось бы подчеркнуть, что эти биографические данные служат не только фоном для анализа переводов. Они должны помочь рассмотреть и понять широкий исторический контекст переводов Милана Кундеры с русского (и с немецкого). Три представителя очень влиятельной в послевоенном Брно семьи работают, каждый своим способом, на русско-чешских границах — культурной, языковой и политической. Можно предположить, что хорошо владеющие русским языком родственники Милана — двоюродный брат Людвик и/или отец Людвик — изначально помогали молодому Милану с переводами⁴.

Столь же важно отметить широкий идеологический контекст, который включает не только очевидное советское сталинское влияние (культ Маяковского и т. д.), но и более давнюю традицию моравского русофильства, связанного, например, с композитором Леошем Яначеком. С этой тенденцией связан, начиная с 1920-х гг., и отец Милана, пианист и профессор консерватории в Брно, знакомый с Яначеком. «Большевизация» этой тенденции у Людвика-музыканта началась в 1930-е гг. (он посетил Москву в 1937 г.) и усилилась после советской оккупации Чехии и Моравии и февральского коммунистического путча 1948 года.

⁴ В 1945 г. переводы произведений Маяковского, осуществленные Миланом Кундерой, вышли в журналах *Gong* (Brno-Kralovo pole), *Pochod* (Mlada Boleslav) и *Čin* (Brno). Соавтором перевода стихотворения «Тучкины штучки» в журнале *Pochod* был один из Людвиков (“přeložili Ludvík a Milan Kunderovi”) — вероятнее всего — двоюродный брат, поскольку именно кузен Людвик был одним из издателей журнала.

Благодарю Михала Яреша (Институт чешской литературы / Ústav pro českou literaturu) за то, что он сделал эти материалы для меня доступными. Выражаю признательность также Павлу Яначеку (Ústav pro českou literaturu) за помощь и информацию.

«Оперативность» и идеология

Мы находимся на стыке «оперативности» и идеологии в переводческой работе 1940-х – 1950-х гг. В это время Кундера, чье членство в компартии было восстановлено в 1956 г., становится тем официальным функционером литературной Чехословакии, каким он и оставался, по меньшей мере, до 1969 г. Таким образом, мы рассматриваем первый период членства Кундера в компартии Чехословакии, период полного энтузиазма и готовности делать практически все для партии.

Сталинская полная «оперативность» объединяет силу с «геополитическими» требованиями. Они, в свою очередь, официально переименовывают себя в «анти-геополитические», меняя статус границы и скрывая оккупационный характер ее пресечения. В данном случае установление «народной республики» в (части) Германии и в Чехословакии снимает периферийность границ между чешской культурой и большими имперскими культурными сферами вокруг нее. Официально возникает одна прогрессивная, «освобожденная» зона. В своих переводах 1949 и 1951 гг. Милан Кундера пишет ей гимн (Бехер, в свою очередь, — автор текста государственного гимна ГДР).

Оккупационная и языковая границы

Начиная с 1970-х гг., отзываясь об оккупации Чехословакии в 1968 г., Милан Кундера говорит не об оккупации стран войсками Варшавского договора или даже советской, он говорит именно о «русской» оккупации. Таким образом, он превращает последнюю оккупацию Чехословакии в феномен сугубо русский и сосредотачивается на некоей чешско-русской границе (или даже богемско-русской, ибо после эмиграции он пишет о родной земле не как о Чехословакии, не как о чешских землях или Чехии, а именно как о Богемии, хотя он сам родом из Моравии)⁵.

⁵ Ср., напр., следующие фрагменты в романе 1970-х гг. “Kniha smíchu a zapomnění”/«Книга смеха и забвения» [Kundera 1981: 8-9]: “<...> invaze ruského vojska, které obsadilo Čechy a prosazovalo všude svůj vliv, ji probudila k neobyčejnému životu” / «<...> вторжение русских войск, оккупировавших Богемию, и повсеместное распространение их влияния пробудило ее к необычайной жизни»; “Zavraždění Allienda přikrylo rychle památku na ruskou invazi do Čech ...” / «Убийство Альенде быстро перекрыло память о русском вторжении в Богемию ...»; “V roce 1945 vřochodovalo do Čech ruské vojsko a země se opět nazývala samostatnou republikou. Lidé byli nadšeni Ruskem, které vyhnalo ze země Němce” / «В 1945 г. русские войска прибыли в Богемию, и страна вновь была названа независимой республикой. Люди были взволнованы Россией, которая изгнала немцев из страны». Отметим, что армия не только в 1968 г., но и

Когда Милан Кундера переводит Маяковского и Бехера в 1949 и 1951 гг., перед его глазами — другая «русская» (т. е. советская) оккупация: освобождение от немецкого фашизма после шестилетней оккупации со стороны нацистской Германии. Граница с Советским Союзом (точнее: с Украинской ССР) после аннексии Закарпатской Руси становится еще ближе к чехам. И официальная политическая программа в послевоенный период сильно русифицируется, делая оккупационную границу действительно русской.

Поскольку советская внешняя граница становится все более и более «русской», языковая граница «картографируется», т. е. становится государственной. «Разгерманизация» Чехии, Моравии и Польши ведет к тем же процессам с немецкой внешней границей. С советской точки зрения, с момента основания ГДР и ФРГ в 1949 г. для СССР возникает «свое» германское государство. Именно о нем идет речь в «новом подлиннике» Кундеры 1951 г., в отличие от стихотворения Бехера 1945 г. У «народных демократий» есть своя цель, перекраивающая карты на свой политический лад. Эта политическая география распределяет ценности, которые в послевоенный период быстро меняются и в свою очередь влияют на язык. Возвращаясь к теме семьи Кундеры, стоит заметить, что вся семья (прежде всего, мужчины), оба Людвика и Милан, не могли не считаться с этими идеолого-картографическими обстоятельствами при языковой (в случае Людвика-отца — и музыкальной) работе. Таким образом Албания у Маяковского в 1917 г. становится у Милана Кундеры в 1949 г. Сирией, и внутреннее обновление Германии в стихах Бехера 1945 г. превращается в тексте Милана Кундеры, опубликованном в 1951 г., в «свободу, прилетающую с востока».

Граница «оперативности»

«Оперативность» (operativity, operativeness) здесь понимается как тотальное подчинение реальных фактов или «операционного» контекста некоей определенной, заранее установленной цели. Субъект, действующий по законам «оперативности», считает себя уполномоченным отменить буквально все, что не сходится с желаемым результатом операции. Он же является скорее не субъектом, а именно оператором, ибо не его субъективная интерпретация фактов, а приходящая извне задача определяет желаемый

в 1945 г. — «русская», а не советская. Русский переводчик (издательство «Азбука», Москва 2013) переводит “Čechy” как «Чехия» или «Чехословакия», что неверно. По этой причине мы сами перевели цитированные фрагменты на русский язык.

результат. Большевистская дисциплина — тем более в сталинской ее ипостаси — действует по этому принципу.

Связь идеологии с «оперативностью» возвращает нас к переводным текстам, ибо Кундера в рассматриваемых здесь переводах «заражается» крайней «оперативностью» сталинизма в обращении с фактами и вообще с правдой. Эта крайняя оперативность, в свою очередь, связана со сталинской концепцией идеологии («базиса» и «надстройки»⁶), на которую партийная работа должна активно — и именно «оперативно» — влиять.

Такая концепция идеологии, как нам представляется, отличается от исходной концепции Маркса. Для такой ситуации (власть хочет принудить население перенять определенный вид мышления) Маркс и разработал свой концепт идеологии, не вполне осознанный ее приверженцами.

«Сталинизация» Чехословакии и перевод

Для своей статьи я выбрал переводы, которые появились в газетах в Брно и в Праге в первые годы после коммунистического путча Клемента Готтвальда в феврале 1948 г. Они являются манифестациями «сталинизации» Чехословакии, проходившей параллельно с советизацией соседних стран на севере (и второй советизацией Эстонии). У каждой такой территории имела своя ментальная картография, и можно говорить о специфичной чешской (или чехословацкой) картографии в переводах Милана Кундеры, являющейся вариантом общей сталинской послевоенной геополитической картографии. Эта картография вступила в новую фазу, когда в Центральной Европе начали возникать «народные демократии»: чехословацкая в феврале 1948 г. и немецкая (ГДР) в октябре 1949 г. Своими переводами Милан Кундера принимает активное участие в структурировании идеологической «надстройки».

Первый рассматриваемый нами перевод вышел в пражском еженедельнике “Tvorba”/«Создание», издававшемся ЦК компартии Чехословакии. Второй перевод был опубликован в Брно в газете “Rovnost”, издававшейся компартией Чехословакии для Моравии. Как уже говорилось, перевод 1949 г. включается в строительство культа Маяковского, который является основным поэтическим элементом (наряду с культом Пушкина) сталинской пропаганды в новых «народных демократиях». Второй перевод,

⁶ Именно «гениальный» труд Сталина «Марксизм и вопросы языкознания» пытался превратить эти понятия в ключевые не только для языка, но и для всех общественных и гуманитарных наук. См. работу Ирины Сандомирской на эту тему: [Сандомирская].

в свою очередь, связан с оценкой становящейся немецкой коммунистической государственности. Другими словами, текст Кундеры 1951 г. как бы превращает стихи Бехера в пропагандистские для будущей ГДР, которой в 1945 г., в момент создания оригинала, еще не существовало. Таким образом оба текста воспроизводят следы основных идеологических операций своего времени.

Начнем с перевода стихотворения Маяковского «К ответу», который у Кундеры превращается в «Ответ империалистам».

«К ответу» Маяковского (и Маяковскому)

Можно сказать, что Кундера и отвечает Маяковскому, и переводит его текст; в то же время идеологическая ситуация после Второй мировой войны в свою очередь вторит идеологической ситуации после Первой мировой войны, когда Маяковский создает стихотворение «К ответу» (август 1917). Одновременно, как уже говорилось, автор перевода принимает участие в сталинском переосмыслении, т. е. большевизации Серебряного века русской литературы.

Приведем оригинал стихотворения:

Гремит и гремит войны барабан.
 Зовет железо в живых втыкать.
 Из каждой страны
 за рабом раба
 бросают на сталь штыка.
 За что?
 Дрожит земля
 голодна,
 раздета.
 Выпарили человечество кровавой баней
 только для того,
 чтоб кто-то
 где-то
 разжился Албанией.
 Сцепилась злость человеческих свор,
 падает на мир за ударом удар
 только для того,
 чтоб бесплатно
 Босфор
 проходили чьи-то суда.
 Скоро

у мира
 не останется неполоманного ребра.
 И душу вытащат.
 И растопчут там ее
 только для того,
 чтоб кто-то
 к рукам прибрал
 Месопотамию.
 Во имя чего
 сапог
 землю растаптывает скрипящ и груб?
 Кто над небом боев —
 свобода?
 бог?
 Рубль!
 Когда же встанешь во весь свой рост
 ты,
 отдающий жизнь свою им?
 Когда же в лицо им бросишь вопрос:
 за что воюем?

И перевод Кундеры с нашим подстрочником в правой колонке:

Odpověď imperialistům

Paliči válek
 na kanóny hrají.
 Ze školáků
 vyrábějí vojáky.
 Otroka za otrokem posílají
 na nastavené bodáky.
 Rozstřílená zem se děsí.
 Lid se v sprchách krve svíjí
 jen aby si
 kdosi
 kdesi
 vládl nad Syrií.
 Slila se všechna žluč lidských sporů,
 za ránou rána zemi bičuje
 jen proto,
 aby po Bosporu
 pluly imperialistům
 konvoje.
 Brzy snad už

Ответ империалистам

Поджигатели войн
 На пушках играют.
 Из школьников
 они производят солдат.
 Раба за рабом посылают
 на наставленные штыки.
 Расстрелянная земля испугана
 Народ корчится в струях крови
 просто для того, чтобы
 кто-то
 где-то
 царствовал над Сирией.
 Слилась вся желчь человеческих споров,
 За раной рана, бьют страны
 просто для того,
 чтобы по Босфору
 империалистам
 прошли конвои.
 Скоро, возможно,

na zeměkouli	на земном шаре
nezbude jediné žebro celé.	не будет ни одного целого ребра.
I duši podupou	Даже души топчут
jen aby mohli	просто чтобы иметь возможность
uchvátit zřídla petroleje.	захватить источники нефти.
A kvůli čemu	И из-за чего
tohleto	до сих пор
stále,	это,
ve jménu čeho	во имя чего
je zem rozbitá?	Земля разрушена?
Kdo inspiruje paliče válek -	Кто вдохновляет поджигателей войн?
svoboda?	Свобода?
bůh?	Бог?
i k čertu: kapitál!	К черту: капитал!
Kdy povstaneš ve vší své velikosti,	Когда поднимешься во весь свой рост
ty,	Ты,
jenž platíš jim svým životem?	который платишь своей жизнью?
Kdy do tváří jim vmeteš v zlosti:	Когда ты бросишь им слово в лицо в гнев:
Zač? Zač bojujem?	Зачем? Зачем воюем?

[Tvorba 1949: 388].

Маяковский «картографирует» Албанию, Босфор и Месопотамию, чертя на карте своеобразный идеологический треугольник или кривую линию на Восток. Идеологически «актуализированным» и «актуализирующим» Кундера оставляет только один пункт на подлинной карте: Босфор. Албанию, как уже было сказано, он превращает в Сирию.

Учитывая один из основных признаков сталинской культуры — «принцип оперативности», объяснение такого превращения Албании в Сирию находится достаточно легко: ценность текста Маяковского ограничивается его агитационной эффективностью. В 1949 г. не было никакой необходимости говорить о ситуации, в которой «кто-то /где-то/ разжился Албанией». Наоборот, Албания тогда была стабильным членом «социалистического сообщества». В Сирии, в свою очередь, в 1949 г. в результате трех военных переворотов сменилось три диктатора. В эту ситуацию вмешивались разные соседние государства, в первую очередь, Египет, тогда находившийся под протекторатом Великобритании. Так текст актуализирует тему «империализма», к которой отсылает новое название стихотворение.

В переводе Кундеры есть и другие интересные моменты (например, «кровавая баня» Маяковского превращается у Кундеры в «струи крови»), но ограничимся «идеологической картографией» и перейдем к другому переводу, опубликованному два года спустя.

Похороны и инсценировка «Германского Рейха» Бехера
как одной из «Германий»

Если в переводе стихотворения Маяковского превращение Албании в Сирию осуществляется в антиимпериалистическом ключе (происходит имплицитная демонизация Великобритании, бывшего союзника СССР во Второй мировой войне), то перевод стихотворения «Где Германия была» (у Кундеры: «Две Германии») с идеологической точки зрения превращает «прогрессивную» политическую позицию подлинника в пропаганду тех административных операций, которые происходили в ГДР по установлению государственной границы. Напомним, что автор стихотворения Бехер был министром в правительстве ГДР, в «лучшей» из «Двух Германий». Идеологический ключ, использованный переводчиком, остался актуальным в последующие почти четыре десятилетия.

Как в политическом, так и в культурном плане этот текст имеет принципиальное значение. Здесь речь идет о том, что означает «быть немцем» и говорить по-немецки, причем новая чешско-немецкая языковая граница — не без иронии судьбы — дает возможность коренным образом переписать подлинник, и Милан Кундера с энтузиазмом пользуется этой возможностью.

Теперь рассмотрим еще один текст — перевод из Бехера, выполненный Львом Гинзбургом гораздо позже, в 1970 г.

Сначала приведем оригинал стихотворения Бехера:

Wo Deutschland lag

Wie viele sind's, die deutschen Namen tragen
Und sprechen deutsch... Doch wird man einstmals fragen-
Wo Deutschland war in all der schweren Zeit?
Wo Deutschland lag in jenen dunklen Tagen?
Wo hat am reinsten Deutschlands Herz geschlagen
Für Deutschlands wahre Machtvollkommenheit?

Wo Deutsche sich zu Raub und Mord bekannten
Und sich zu Führern Deutschen Reichs ernannten,
Lag Deutschland dort? War Deutschland dort gelegen,
Wo Deutsche Deutschland unterworfen haben
Und zogen aus, um Deutschland zu begraben,
Und Deutschland starb und darbtet ihretwegen?

Und waren Deutschland sie, die unternahmen
Ein blutiges Geschäft in Deutschlands Namen
Und hielten es für deutsche Ehrenpflicht,

Daß sie mit Galgen fremdes Land bebauten?
 Dort lag nicht Deutschland, wird die Antwort lauten.
 Die Antwort heißt: **Sie** waren Deutschland **nicht!**

Dort aber, in den Bunkern, in den Gräben,
 Dort, wo die Toten lagen, dicht daneben,
 Und in der Toten fluchgeladenem Blick:
 Dort, sterbensnah, lag Deutschlands neues Leben.
 Dort, dort lag Deutschland, um sich zu erheben.
 Und dort lag Deutschlands künftiges Geschick!

Und dort lag Deutschland: hinter jener Mauer,
 Wo der Gefangene, die Todesschauer
 Verachtend, schritt zum Richtblock, stolz wie nie!
 Und dort lag Deutschland: in der Mütter Trauer,
 In ihnen lag ein Deutschland ewiger Dauer.
 Die Antwort lautet: Deutschland waren sie!

Wo Deutschland lag? In unseren Herzenstiefen,
 Dort lag es, wenn wir wachten, wenn wir schliefen,
 So lag es wartend in der Dunkelheit.
 Und dort lag Deutschland: in den Feldpostbriefen,
 In wehen Schreien, die nach Frieden riefen —
 Dort, dort lag Deutschland all die schwere Zeit.

Ein heimlich Reich, so lag es wie vergangen,
 So lag es wie im Traum und lag gefangen.
 Doch einmal, wußten wir, wird es geschehn.
 Da wird des Volkes Wille es erwecken.
 Und alle werden dann das Reich entdecken,
 Das Deutschland heißt. Deutschland wird auferstehn!

Es riefen uns die Stimmen unserer Ahnen,
 Die Zukunft schien uns daran zu gemahnen:
 "Ihr seid berufen! Deutsches Reich seid ihr!"
 Es war das Reich, das wir in uns bewahrten,
 Wie wir uns fest um unser Deutschland scharten.
 Und Deutschland waren — Deutschland wurden: *wir*
 [Becher 1967: 78–79].

Где Германия была
 (перевод Льва Гинзбурга)

Как много их, кто имя «немец» носит
 И по-немецки говорит... Но спросят
 Когда-нибудь: — Скажите, где была

Германия в ту черную годину?
Пред кем она позорно гнула спину?
Свою судьбу в чьи руки отдала?

Быть может, там, во мгле, она лежала,
Где банда немцев немцев угнетала,
Где немцы, немцам затыкая рот,
Владыками себя провозглашали,
Германию в бесславный бой погнали,
Губя свою страну и свой народ?

Назвать ли тех «Германией» мы вправе,
Кто потянулся к дьявольской отраве,
Кто, опьянев от бешенства и зла,
Нес гибель на штыке невинным детям
И кровью залил мир? И мы ответим:
— О нет, не там Германия была!

Но в камерах, в тюремных казематах,
Где трупы изувеченных, распятых
Безмолвно проклинали палачей,
Где к отомщению призывает жалость, —
Там заново Германия рождалась,
Там билось сердце родины моей!

Оно стучало там, за той стеною,
Где узник сквозь молчанье ледяное
Шагал на плаху, твердый, как скала;
В немом страданье матерей немецких,
В солдатских письмах, в тихих песнях детских,
В тоске по миру — родина жила!

Ее мы часто видели воочью,
Она являлась днем, являлась ночью,
Украдкой пробираясь по стране.
Она в глубинах сердца вызревала,
Жалела нас, и с нами горевала,
И нас будила в нашем долгом сне.

Пускай еще в плену, пускай в оковах,
Она рождалась в наших смутных зовах,
И знали мы, что день такой придет:
По воле пробужденного народа
Восторжествуют правда и свобода
И родину получит наш народ.

Об этом наши предки к нам взывали,
 Грядущее звало из дальней дали:
 «Вы призваны сорвать покровы тьмы!»
 И, неподвластны ненавистной силе,
 Германию в себе мы сохранили,
 И ею были, ею стали — МЫ!..

[Бехер 1970: 60–61].

Факт публикации перевода М. Кундеры этого стихотворения в чешском «официальном органе» в 1951 г., как и в случае со стихотворением Маяковского, является политическим актом. В стихотворении Бехера, как и у Маяковского, речь идет о смещении государственных и геополитически значимых границ, тем более что стихотворение 1945 г. переводится в тот момент, когда ФРГ и ГДР уже не только появились, но более или менее стабилизировались.

Это обстоятельство приводит к изменению названия стихотворения. «Где Германия была», буквально: «Где Германия лежала», превращается у Кундеры в «Две Германии» (Dvě Německa). Эта формулировка приобретает теперь другое значение, и «мы»/wir становится личным местоимением, принадлежащим государству ГДР, «лучшей Германии».

Приведем перевод Кундеры и наш подстрочник:

Dvě Německa

Je mnoho těch, kdo jméno Němce nosí
 a mluví řečí německou ... Však kdosi
 může se jedenkrát zeptat nás.

— Kde stalo Německo v té době černé?
 S kým bilo se a komu bylo věrné,
 či komu vydalo se na pospas?

Říci, že byli Německem ti vrazi,
 co, v očích plno krve, plno sazi,
 s bajonetem se hnali na děcko?
 Ti šílenci, co požáry a dýmem
 Barvili bílá města? ... Odpovíme:
 — To bylo staré, staré Německo!

Však v koncentracích, ve vězeňských celách,
 kde na zemi se chvěla zbitá těla,
 tam, proklínajíc fašistické zlo,
 Německo jiné, nové zrodilo se,
 Ach, bylo ještě nahé, útlé, bosé,
 však srdce mu už mocně bušilo.

Две Германии

Есть много тех, кто носит имя немца
 и говорит по-немецки... Но кто-то
 может спросить нас однажды:

— Где была Германия в то время черное?
 С кем она дралась и кому она была верна,
 А на чью милость она себя отдала?

Сказать, что Германией были убийцы,
 что, в глазах полных крови, полных сажи,
 с штыком бросались на ребенка?
 Эти сумасшедшие, которые пожарами и дымом
 Окрасили белые города? ... Ответ:
 — Это была старая, старая Германия!

Однако в концлагерях, в тюремных камерах,
 где упавшее тело дрожало на земле,
 там, проклиная фашистское зло,
 Германия другая, новая родилась,
 О, она была еще нагая, худая, босая,
 но ее сердце уже сильно билось.

там, проклиная фашистское зло,
 Германия другая, новая родилась,
 там, в Мадриде, в тельмановских рядах
 на фабрику он призывает, которая синим дымом
 уже хвалит мир.

Самое интересное отклонение от оригинала находим в третьем примере. Оно придает тексту совсем новую «поэтическую картографию» и новое идеологическое содержание. Мадрид и Тельман вносятся в стихи (в оригинале эти образы занимают периферийное место), «актуализируя» текст с точки зрения юной ГДР. В эти годы в ГДР начинают говорить о том, что немецкие коммунисты-эмигранты, которых в действительности убили на Лубянке, погибли в Испании⁷. В эти годы ставят памятники Тельману и переименовывают улицы в Thälmannstraße. Перевод Кундеры актуализирует эти дискурсивные практики первых лет существования ГДР — культ Гражданской войны в Испании и прежде всего культ Тельмана.

Здесь происходит трансформация, подобная превращению Албании в Сирию при создании «нового подлинника» в переводе Маяковского. С точки зрения идеологической «актуализации» последний элемент крайне интересен, поэтому мы включили в анализ и перевод Гинзбурга. Ср.:

Бехер

Es riefen uns die Stimmen unserer Ahnen,
 Die Zukunft schien uns daran zu gemahnen:
 “Ihr seid berufen! Deutsches Reich seid ihr!”
 Es war das Reich, das wir in uns bewahrten,
 Wie wir uns fest um unser Deutschland scharten.
 Und Deutschland waren — Deutschland wurden: *wir*.

Гинзбург

Об этом наши предки к нам взывали,
 Грядущее звало из дальней дали:
 «Вы призваны сорвать покровы тьмы!»
 И, неподвластны ненавистной силе,
 Германию в себе мы сохранили,
 И ею были, ею стали — МЫ!..

⁷ Характерным примером является судьба эрфуртского коммунистического деятеля Пауля Шефера. См. о нем: <https://www.topfundsoehne.de/ts/de/service/aktuelles/ausstellungen/2018/128357.html>; <https://www.thueringer-allgemeine.de/web/zgt/kultur/detail/-/specific/Infame-Luege-der-DDR-Fuehrung-Die-zwei-Tode-des-Paul-Schaefer-Legende-eines-Er-237804871>.

Кундера (подстрочник):

Германия новая Обнимает и наказывает
и призывает пахать лучше и строить города
и призывает, призывает, народ немецкий,
на фабрику призывает, которая синим дымом
уже хвалит мир ... Только эту Германию мы можем
Германией называть, уже навсегда.

Гинзбург переводит стихи, которые в действительности звучат так:

«Вас зовут! Вы — Германский Рейх [Deutsches Reich]!»
Это был Рейх, который мы держали в себе,
Как мы собирались защищать нашу Германию <перевод наш. — Х. М.>

таким образом:

«Вы призваны сорвать покровы тьмы!»
И, неподвластны ненавистной силе,
Германию в себе мы сохранили [Гинзбург].

И для Гинзбурга определенные элементы немецкого подлинника, написанного в 1945 г., уже неприемлемы, прежде всего, “Deutsches Reich”, который для Бехера имеет значение альтернативы «прогрессивной Германии, приходящей на смену гитлеровской». От этого «Рейха» у Гинзбурга остается только «Германия», ибо уже имеется «своя Германия», которая:

и призывает, призывает, народ немецкий,
на фабрику он призывает, которая синим дымом
уже хвалит мир... Только эту Германию мы можем
Германией называть ...

Этих образов нет в тексте Бехера. «Фабрика» и «синий дым» как образы экономического строя «соцстраны» находятся в уже существующей ГДР, и этот физический образ соответствует идеологическому представлению, особенно распространенному в политическом словаре начала 50-х гг.: восхвалению мира. «Только эту Германию мы можем / Германией называть» — эти слова относятся к единственной настоящей Германии, т. е. неподвластной «космополитическому» капитализму. Концовка текста Бехера почти совсем исчезает за идеологической «актуализацией» Кундера.

Последняя подробность: у Бехера и Гинзбурга текст заканчивается патетическим словом «мы», обозначающим «лучшую» Германию как субъект текста. Тому, что Кундера отказывается от этого элемента, есть по меньшей мере два объяснения. Во-первых, это очередной симптом «оперативности» при создании «нового подлинника». Во-вторых, заключи-

тельные строки: «Только эту Германию мы можем / Германией называть, уже навсегда» окончательно лишают слово «мы» «немецкой» субъективности, сдвигая референцию лексемы на некий всеобщий «прогрессивный субъект», который проповедует о единственной настоящей Германии.

Выводы: о влиянии повседневной «оперативной» и идеологической лжи на перевод

Переводческий труд молодого Милана Кундеры приводит к идеологической «оперативности» в обращении с географией и картографией. В этом нет ничего необычного в контексте позднего сталинизма. Но анализ применения этой идеологии в специфических дискурсивных конфигурациях в Центральной Европе дает нам возможность реконструировать и даже деконструировать эпистемологические предпосылки политической работы «на границе» и «над границей». Большевизация моравского русофильства превращает самого Маяковского в «комментатора» «геополитического положения» поздних 40-х гг. — например, «Сирии» — и снимает со стихотворения любую историчность. Деисторизация историографии — обычное явление в сталинской тотальной телеологии, но конкретные черты крайней картографической и поэтической «оперативности» перевода Милана Кундеры открывают новую информацию о специфичном культурном положении переводчика как участника большой транс-субъективной операции. Границы между чешским и немецким языками, с одной стороны, и между чешским и русским языками, с другой, обрабатываются таким образом, что изобретенный «перевод» Кундеры воплощается в самом языке:

Přes hrom a smrt a roztrhaná těla
z Východu svoboda k nám přiletěla.

Через гром и смерть и разорванное тело
Свобода прилетела к нам с Востока.

«Прилетающая с Востока свобода» Кундеры показывает нам, что мы имеем дело с языковым моделированием пространства, в рамках которого государственные границы «народных демократий» подтверждаются как результат «освобождающей оккупации», но в то же время становятся неопределенными, когда это диктует идеологическая «оперативность».

Литература

Бехер: *Бехер И.* Стихотворения. Прощание. Трижды содрогнувшаяся земля. М., 1970.

Лотман: *Лотман Ю.* Семиосфера. СПб., 2010.

Ожегов: *Ожегов С.* Толковый словарь

<http://OZHEGOV.INFO/SLOVAR/?EX=Y&Q=ОПЕРАТИВНЫЙ> (дата обращения: 9 декабря 2018 г.)

Сандомирская: *Сандомирская И.* Язык-Сталин: «Марксизм и вопросы языкознания» как лингвистический переворот // <https://boap.uib.no/books/sb/catalog/download/3/5/120-1?inline=1> (дата обращения: 9 декабря 2018 г.).

Becher: *Becher, J. R.* Gedichte 1942–1948. Berlin; Weimar, 1967.

Dictionary: Oxford English Dictionary // <http://www.oed.com> (дата обращения: 9 декабря 2018 г.).

Копецкы: *Копецкы, V.* Masaryk a komunisté. Praha, 1950.

Kundera1960: *Kundera, M.* Umění románu. Praha, 1960.

Kundera 1981: *Kundera, M.* Kniha smíchu a zapomnění. Toronto, 1981.

Kundera 1986: *Kundera, M.* L'art du roman. Paris, 1986.

Meyer: *Meyer, H.* Dlouhé loučení Milana Kundery s Julkem Fučíkem a odpovědnost žánru První verze Umění románu a druhá verze Posledního máje // Slovo a smysl. 2015. 23. 36–65.

Nečásek, Pacta, Raisova: *Nečásek, F., Pacta, J., Raisová, E.* (ed.) Dokumenty o protilidové a protinárodní politice T. G. Masaryka. Praha, 1953.

Rovnost: Rovnost. 1951. Т. 67. Ч. 94.

Taufe: *Taufe, J.* Slovo o polku Majakovského. Praha, 1961.

Tvorba: Tvorba. 1949. Т. 18. Ч. 17, 27.4.

СЕМАНТИЧЕСКИЙ ОРЕОЛ МУЗЫКИ БЕТХОВЕНА В ТВОРЧЕСТВЕ А. А. ФЕТА*¹

ЛЕА ПИЛЬД

Проблема истолкования музыки и личности Бетховена в русской словесности XIX – нач. XX века была поставлена М. П. Алексеевым в работе «Бетховен и русская литература» [Алексеев: 158–185], опубликованной в сборнике «Русская книга о Бетховене». Издание вышло в 1927 году к столетней годовщине смерти композитора. В статье Алексеева идет речь о художественной интерпретации музыкального мира Бетховена в произведениях В. Одоевского, В. Соллогуба, А. Григорьева, Фета, А. К. Толстого, Я. Полонского, Н. Огарева, Л. Н. Толстого, Вяч. Иванова и др. Автор ссылается на целый ряд монографий и мемуаров о жизни и творчестве Бетховена, которые вышли в свет в XIX веке на немецком, французском и русском языках. Алексеев прослеживает, как «шеллингианские» трактовки личности и музыки Бетховена в русской литературе уступают место «социальному» или «героическому» взгляду на сочинения композитора и освещению его музыки в «трагедийном» ракурсе. На концепцию статьи, написанной с подлинной академической основательностью и глубиной, оказало известное влияние то, что в постреволюционный период в советской культуре начал формироваться миф о Бетховене как «певце» героического и «революционного» начал. Так, исследователь мифологизации музыки Бетховена в советскую эпоху Марина Раку пишет:

* Статья написана в рамках институционального гранта IUT34-30 Tõlkeideoloogia ja ideoloogia tõlkimine: kultuuridünaamika mehhanismid Eestis vene ja nõukogude võimu tingimustes 19.–20. sajandil / Ideology of Translation and Translation of Ideology: Mechanisms of Cultural Dynamics under the Russian Empire and Soviet Power in Estonia in the 19th – 20th Centuries.

¹ Выражаю глубокую признательность Татьяне Владимировне Цивьян и Борису Ароновичу Кацу за ценные замечания, высказанные в процессе обсуждения этой работы.

В одном только абзаце партийной прессы сформулированы основные характеристики образа композитора и его творчества в советской трактовке: *связь с революцией, необходимость такого художника современности, демократическое социальное происхождение, душевное здоровье, героичность и народность искусства*» (курс. автора статьи; [Раку]).

Поскольку Фет никогда не связывал с именем Бетховена идею «революционности» или «героизма», то поэту в статье уделяется незначительное внимание, хотя Алексеев кратко характеризует стихотворение поэта «Anruf an die Geliebte (Бетховена)»:

В творчестве Бетховена находили вдохновение и те русские лирики, кто настойчиво стремился замкнуться в своих эстетических созерцаниях. И характерно, что А. Фет, которому должны были быть совершенно чужды героические элементы бетховенской музыки, который и в искусстве видел исцеление хотя на миг от «муки бытия», в творчестве Бетховена выбрал для самостоятельного пересоздания текст из одной его лирических песен [Алексеев: 176].

В работе Алексеева не ставится вопрос о художественном языке описания музыки Бетховена или «музыкальном экфрасисе». В последующих исследованиях как XX, так и XXI вв. попытки анализа художественных приемов изображения музыки Бетховена в творчестве Фета также не предпринимались.

Круг музыкальных произведений, прослушанных Фетом в разные периоды его жизни, отчасти восстановлен на основании его собственных мемуарных свидетельств, эпистолярия и лирики. Перечень этих музыкальных текстов неоднократно воспроизводился в литературоведческих исследованиях и научно-популярных статьях, посвященных его биографии и творчеству. Тем не менее, полный корпус музыкальных сочинений, прослушанных поэтом, пока не описан. Не изучены и те литературные и/или психологические причины, которые руководили Фетом-мемуаристом, когда он называл известные ему музыкальные пьесы, умалчивал о музыке, которую знал, или же указывал на произведения, от слушанья которых сознательно отказался. Например, с чем было связано загадочное бегство Фета с концерта известной итальянской певицы Анжелины Бозио, гастролировавшей в Москве в 1858 г., до сих пор до конца неясно (см.: [Фет 1890 I: 285–286]). В настоящей статье мы попытаемся выяснить, чем привлекала Фета музыка Бетховена, и описать некоторые приемы «музыкального экфрасиса» в его сочинениях, обращенных к произведениям гениального венского классика. На основании мемуарных и эпистолярных источников, которыми мы располагаем, можно заключить, что поэт редко обращался к миру музыкальной классики и даже, кажется, народной песни, по собственной инициати-

ве. Чаще всего встречи с инструментальной и вокальной музыкой происходили в контексте той или иной биографической ситуации, которая складывалась в жизни Фета. На то, что погружение в музыку Бетховена стоило поэту немалых трудов и происходило как бы помимо его воли, сам он довольно прозрачно намекает в статье «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании» (1867):

Как бы высоко не развил я в себе музыкального чувства, я не могу своего понимания Бетховена передать по наследству. Моему наследнику предстоит самому проделать всю духовную гимнастику, которой подвергался я сам, если он хочет и может стать в этом отношении на ту же высоту² [Фет 2006: 285].

В конце 1840-х – нач. 1850-х гг., когда Фет служил в армии, происходит его знакомство с семьей помещиков Бржеских и Марией Лазич, которая стала возлюбленной поэта. Как в мемуарах, так и в эпистолярной Фет умалчивает о пьесах, входивших в фортепианный и вокальный репертуар Лазич, но можно с высокой степенью вероятности предположить, что сочинения Бетховена талантливой музыкантшей исполнялись, и Фет их слышал. О вокальном репертуаре его друга, помещика и поэта-дилетанта А. Ф. Бржеского, исполнявшего романсы Шуберта, можно почерпнуть некоторые сведения из более поздней переписки Фета с его вдовой, А. Бржеской (см. об этом: [Кузьмина: 135]).

Особенно насыщенным в музыкальном плане периодом в биографии Фета была вторая половина 1850-х гг. В мемуарах Фет сообщает, что во время посещения им Тургенева в Куртавнеле в 1856 г., Полина Виардо исполняла произведения Бетховена и Моцарта [Фет 1890 I: 157]. Начиная с 1857 года Фет погружается в мир фортепианной музыки. Он продолжает знакомиться с фортепианными сонатами Бетховена, которые играет его невеста, а потом жена — М. П. Боткина. После женитьбы Фета московскую квартиру супругов начинает посещать Екатерина Сергеевна Протопопова, будущая жена композитора А. П. Бородина, талантливая исполнительница камерных сочинений Шопена (см. об этом: [Благоволина: 240]). Когда Фет характеризует общекультурное значение музыки Бетховена, Моцарта и Гайдна, он подчеркивает, что все три венских классика формировали музыкальный вкус своих слушателей, и, несомненно, такая оценка имплицитно отражает нелегкий путь освоения классической музыки самим автором, не имевшим музыкального образования:

² Здесь и далее в тексте статьи курсив в цитатах мой, кроме специально оговоренных случаев.

<...> если Гайдн, Моцарт и Бетховен родились в музыкальном народе, то и они в свою очередь образовали народ в музыкальном отношении <...> [Благоволлина: 267].

Представление о музыке Бетховена в творчестве Фета формируется, по-видимому, под воздействием музыкальных вкусов и музыкальной критики В. П. Боткина³, немецкой музыкальной эстетики и романтической литературы⁴. Из этих источников Фет заимствует ту образность, которая отражается в его лирике и прозе, обращенной к семантическому ореолу музыки Бетховена. Под семантическим ореолом мы будем понимать значимый для Фета комплекс тем и мотивов в литературе и музыкальной критике преимущественно первой половины XIX в., формирующий в читателях представление о музыке Бетховена. Образность, характеризующая музыку Бетховена в этих текстах, складывается в самостоятельный микросюжет, на который, как нам кажется, Фет обращает внимание. Мы не беремся сейчас определить конкретный источник этого микросюжета, но он представлен, например, в произведениях, несомненно, известных поэту: в книге Э. Т. А. Гофмана «Крейслериана»/“Kreislariana” (1814–1815) и сочинении Беттины Брентано (фон Арним) «Гюндероде»/“Die Günderoede” (1840). В описаниях немецких романтиков музыка оказывается грандиозной Вселенной, созидаемой Творцом (демиургом) Бетховеном. Внутри этого беспредельного мира происходит интенсивное движение, царит, на первый взгляд, разлад неуправляемых стихийных сил; в метафорическое описание включаются и слушатели музыки, чьи души испытывают высокое эмоциональное напряжение, как бы растворяясь в столкновении мощных стихий (главным образом, огня и воды) для того, чтобы возродиться обновленными. Визуализированные образы музыки, созданные Беттиной и Гофманом, обозначают темы и их развитие в инструментальных (по-видимому,

³ В переписке с Фетом В. П. Боткин неоднократно подчеркивал свою любовь к фортепианным сонатам и особенно струнным квартетам Бетховена. Ср., например, в письме из Парижа 21 августа 1857 года: «Затем, в виде развлечения моего одиночества, судьба послала сюда семейство Тургеневых, а именно Ольгу Александровну, милую во всех отношениях, отличную девушку, с которой я был знаком в Петербурге; притом она хорошо играет на фортепьяно и особенно сонаты Бетховена, которые я так люблю» [Благоволлина: 202]. Ср. также в письме 16/28 января 1862 года: «<...> в довершение всего я завел у себя раз в неделю квартет, составленный из артистов, поставивших себе специальною целью последние квартеты Бетховена. Уже одна такая задача достаточно свидетельствует об их качествах. <...>. Одного я жалею, что тебя здесь нет, — это бы усладило тебя. Это дало мне возможность хорошо узнать последний и самый потрясающий стиль Бетховена [Там же: 310].

⁴ Об известном воздействии концепции музыки Бетховена в критике Боткина на Аполлона Григорьева (также оказавшего влияние на формирование музыкальных интересов Фета) см.: [Кац: 334–349].

в первую очередь, симфонических) произведениях Бетховена. Описание музыкального мира Бетховена у Арним заканчивается победой космоса/гармонии над хаосом. Мощь, сила и гениальность композитора, по Гофману, заключается в том, что Бетховен дистанцируется от создаваемой музыки и управляет ею, открывая перед слушателями выход в мир абсолюта (ср. ниже: «становимся восторженными духовидцами»):

Да, вот она, музыка Бетховена, этот океан звуков, обнимающих все небесные сферы, потоки, возносящиеся ввысь тем дерзновеннее, чем чаще низвергаются они вниз. А ты, слыша звучания этого двойного движения, стоишь на скале, окруженный бешеными ураганами и волнами, что, достигая твоего сердца, без конца возвращаются вновь и вновь и без конца отбрасываются назад, множат свою силу, заливают тебя с головой своим трубным гулом, перекрывают друг друга, но в конце концов все равно *разрешаются в солнечный океан гармонии*»⁵ (Арним, пер. Ал. В. Михайлова; цит. по: [Музыкальная эстетика II: 62]);

Инструментальная музыка Бетховена также открывает перед нами *царство необъятного и беспредельного*. Огненные лучи пронизывают глубокий мрак этого царства, и мы видим гигантские тени, которые колеблются, поднимаясь и опускаясь, все теснее обступают нас и, наконец, уничтожают нас самих, *но не ту муку бесконечного томления*, в которой никнет и погибает всякая радость, быстро вспыхивающая в победных звуках. И только в ней — *в этой муке*, что, поглощая, *но не разрушая любовь, надежду и радость*, стремится переполнить нашу грудь совершенным созвучием всех страстей, — *продолжаем мы жить и становимся восторженными духовидцами* [Гофман; пер. А. А. Морозова]⁶.

В музыкальной критике Боткина происходит психологизация описаний подобного рода: при всей важности для критика мысли о Бетховене как композиторе, открывающем путь в иномирное пространство, Боткин несколько сдвигает акценты. Он не говорит о борьбе стихийных сил в симфо-

⁵ Ср. в оригинале: “Ja, das ist Beethovens Meer der Musik, von Himmel zu Himmel steigen die Töne und kühner, je öfter hinab sie wieder strömen, und fühlst hoch über diesem Doppelschall Dich geborgen auf freiem Fels, umkreist von jenen wütenden Orkanen, jenen Wogen, die ohne Ende Dir ans Herz steigen und ohne End zurückgeworfen, ohne Aufhören wiederkehren mit erneuter Macht, Dich umschmettern einander überwiegend und doch sich wieder teilend *im Sonnenozean der Harmonie*” [Arnim].

⁶ Ср. в оригинале: “So öffnet uns auch Beethovens Instrumentalmusik *das Reich des Ungeheuern und Unermesslichen*. Glühende Strahlen schießen durch dieses Reiches tiefe Nacht, und wir werden Riesenschatten gewahr, die auf- und abwogen, enger und enger uns einschließen und uns vernichten, *aber nicht den Schmerz der unendlichen Sehnsucht*, in welcher jede Lust, die schnell in jauchzenden Tönen emporgestiegen, hinsinkt und untergeht, und *nur in diesem Schmerz, der Liebe, Hoffnung, Freude in sich verzehrend, aber nicht zerstörend*, unsere Brust mit einem vollstimmigen Zusammenklänge aller Leidenschaften zersprengen will, *leben wir fort und sind entzückte Geisterseher!*” [Hoffmann].

ниях Бетховена, а конкретизирует, как бы продолжая мысль Гофмана, те психологические измерения души, которые отражаются в музыке композитора. Ср., например, в статье «Итальянская и германская музыка» (1839), где сочинения Бетховена описываются в терминах эстетики Гегеля:

В музыке Бетховена не одно бесконечное стремление, а *проявление абсолютно-го духа*; она есть *глагол того мира, в котором блаженство в духе стало достоверностью* <...> *Все чувства человека, всю бесконечность души* его обнял Бетховен. *Возвышенность, свобода и глубина, одушевленная торжественность, любовь с ее святою, тихую грустию и трепетным блаженством*, <...> стремление к бесконечному и вдохновенное пребывание в нем — вот только что я могу сказать о характере музыки Бетховена, а эти определения не исчерпывают и самого поверхностного взгляда на нее [Боткин: 35].

Фет сосредотачивается именно на «психологической» трактовке музыки Бетховена: в его творчестве описанный выше микросюжет интериоризируется и получает трагическую окраску. Важная для Беттины фон Арним и Гофмана сема «победительного» звучания музыки Бетховена у Фета редуцирована. Иными словами, движение стихий как метафор музыки Бетховена трансформируется в динамику трагически окрашенных душевных движений, как это происходит, например, в стихотворении «Anruf and die Geliebte (Бетховена)» (1857).⁷ Вместо «музыкального экфрасиса», описывающего симфоническую музыку, в стихотворении находим изображение сольного пения. Лирический субъект, стремясь к героине, находящейся за пределами земного мира, испытывает одновременно и «муку», и «счастье»/«блаженство». Все три смысловых поля, которые образуются у Фета вокруг понятий иномирного пространства, восторженного переживания любовного чувства и «муки»/«тоски», находим и в приведенном выше фрагменте из сочинения Э. Т. А. Гофмана «Крейслериана». Характерно, что у Фета понятие «торжества» как синонима гармонии отнесено к будущему, основное содержание стихотворения сосредоточено на описании душевных движений лирического субъекта (т. е. на «муке» в «блаженстве»).

Пойми хоть раз тоскливое признание,
Хоть раз услышь души молящей стон!
Я пред тобой, прекрасное создание,
Безвестных сил дыханьем окрылен.

⁷ Об автобиографической составляющей этого стихотворения см.: [Асланова: 40–54]; о проекции стихотворения на словесный ряд вокального цикла Бетховена «An die ferne Geliebte» см.: [Пильд 2018].

Я образ твой ловлю перед разлукой,
 Я, полон им, и млею, и дрожу,
 И, без тебя томясь предсмертной мукой,
 Своей тоской, как счастьем, дорожу.

Ее пою, во прах упасть готовой.
 Ты предо мной стоишь как божество —
 И я блажен; я в каждой муке новой
 Твоей красы предвижу торжество [Фет 2002: 260].

Поэтическая личность, конструируемая Фетом в стихотворении, переживает своеобразное «созвучие страстей», и только благодаря строю чувств приближается к миру «безвестных сил» и к возлюбленной, которая либо не слышит его, либо просто не отвечает. «Я» существует в мире музыки Бетховена, уже описанной другими литераторами, предшественниками Фета, а сам Фет лишь подключается к традиции, инкорпорируя ее в свой поэтический мир и используя сходную топику. Поскольку «Крейслериана» Гофмана — это широко известный текст (один из литературных источников «шеллингианской» повести В. Ф. Одоевского «Последний квартет Бетховена»)⁸, то, вероятно, Фет рассчитывал на понимание стихотворения хотя бы узким кругом читателей. Во фрагменте из «Крейслерианы», в отличие от текста Фета, идет речь о коллективном адресате музыки Бетховена, находящемся, по-видимому, внутри романтической культуры. Если Фет был знаком с сочинениями о жизни и творчестве Бетховена, которые были опубликованы к этому времени главным образом на немецком и французском языках⁹, то ему, конечно, было известно, что биографы рассказывали о несчастливых любовных романах Бетховена. В таком случае можно было бы утверждать, что «я» в стихотворении «Пойми хоть раз тоскливое признание...» имеет отношение не только к творческому миру,

⁸ Главная тема повести Одоевского, вышедшей в свет через четыре года после смерти композитора, в 1831 году, — это непонятый, не услышанный «толпой» Бетховен (см.: [Алексеев: 159]). Представляется, что мысль о непонятом художнике, который терпит муки от того, что не может выразить себя, должна была казаться близкой Фету. Ср. у Одоевского: «Увы, никогда я не мог выразить души своей, никогда того, что представляло мне воображение, я не мог передать на бумаге» [Одоевский: 82].

⁹ Самой известной биографией Бетховена, вышедшей в первой половине XIX в., была книга Антона Шиндлера (см. *Schindler A. Biographie von Ludwig van Beethoven. Münster, 1840* и последующие ее переиздания); на эту книгу ссылаются даже современные исследователи биографии и творчества Бетховена, чаще опровергая, но иногда и соглашаясь с теми или иными трактовками автора. Трудно сомневаться, что иноязычная литература о Бетховене была знакома музыкальному критику Боткину, и таким образом какие-то сведения о сочинениях композитора Фет мог почерпнуть в беседах с братом своей жены.

но и к личности композитора. Таким образом, именно интериоризация и появление «не слышащего» «я» адресата («ты») отличает трактовку бетховенской темы у Фета от приведенного выше фрагмента из Гофмана.

Более развернутое воплощение «бетховенский» микросюжет получает в отрывке из полемической статьи «Два письма о значении древних языков в нашем воспитании», где Фет конструирует пространство души страдающего художника, подлинная мощь которого заключается в способности рассказать о своих драматически напряженных чувствах «ясным» «языком богов». Как и в стихотворении «Anruf an die Geliebte (Бетховена)» усеченным оказывается гармонический финал микросюжета. Он здесь не описывается, а именуется «тайной», которую должен постичь слушатель не названной автором сонаты Бетховена. «Водная» метафорика в этом отрывке относится и к пространству души художника, и к сочиняемой/сочиненной им музыке. Водные метафоры передают динамичность, изменчивость «душевного потока» художника¹⁰:

Вот молодая, светлая, могучая страстная душа! Моральное сотрясение вывело ее из обычного покоя <...> Волнение увеличивается. Волна встает вслед волне во всей прихотливой прелести мельчайших подробностей. Берегов и пределов нет. Берег — безграничность; предел — беспредельность! Страстное волнение все растет, подымая со дна души все заветные тайны, то мрачные безотрадные, как ад, то светлые, как мечты серафима. Умереть — или высказаться! Все, все высказать со всею полнотою! «Иль разорвется грудь от муки...»¹¹ Но какой язык человеческий способен всецело заговорить всем этим? Бессильное слово коснеет. — Утешься! Есть язык богов — таинственный, непостижимый, но ясный до прозрачности. Только будь поэтом! Мы все — поэты, истинные поэты в той мере, в какой мы истинные люди. <...> Вслушайся в эту сонату Бетховена, только сумей надлежащим образом ее выслушать — и ты, так сказать, вочию увидишь всю сказавшуюся ему тайну [Фет 2006: 281].

¹⁰ «Водные» метафоры, которые одновременно описывают и внутренний мир художника, и музыкальное произведение восходят к музыкальной эстетике немецкого романтизма. По словам А. Махова, автора книги «Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике», «Главное свойство душевного потока, которое в состоянии выразить лишь музыка, — бесконечная изменчивость» [Махов: 142]. Формула «душевный поток» образована по аналогии с немецким словосочетанием “fliehender Strom”, указывающим на глубинное родство души и музыки. Метафора была предложена В. Вакенродером. Ср. также: «Как “оформленную текучесть” определял музыку Новалис, который, впрочем, то же свойство приписывал и поэзии [Там же: 141; 149]. В отрывке Фета, приведенном выше, изменчивость «водного потока» относится ко всем видам искусства, однако иллюстрирует он свою мысль, апеллируя именно к «сонате Бетховена».

¹¹ Цитата из стихотворения Лермонтова «Еврейская мелодия» («Душа моя мрачна...»).

В приведенном фрагменте происходит контаминация образности (в первую очередь, это «водные» метафоры) из романтических произведений и эстетических трактатов, описывающих музыку¹², и нескольких стихотворений самого Фета. Мы имеем в виду стихи о мучительном характере творческого процесса, неподвластности изменчивых ощущений¹³ художнику, о его неспособности организовать поэтическое высказывание¹⁴. Гипотетически можно предположить, что Фет объединяет все эти поэтические мотивы с «бетховенской» топикой еще и потому, что сочинение стихов и освоение музыки Бетховена представляются самому поэту одинаково сложными («духовная гимнастика»).

Приведем стихотворение «Полуночные образы реют...» (1843):

Полуночные образы реют,
 Блещут искрами ярко впотьмах,
 Но глаза различить не умеют,
 Много ль их на тревожных крылах

Полуночные образы стонут,
 Как больной в утомительном сне,
 И всплывают, и стонут, и тонут —
 Но о чем это стонут оне?

Полуночные образы воют,
 Как духов испугавшийся пес;

¹² Ср., например, в «Фантазиях об искусстве» В. Вакенродера: «Ни одно человеческое искусство не в состоянии зримо для глаза живописать словами многоликое течение потока *со всеми его тысячами отдельных волн*, то гладких, то, подобно горам, падающих и пенящихся; язык может лишь убого исчислить и назвать их многообразие, но не изобразить последовательно *превращения воды*. И точно так же обстоит дело с *таинственным потоком в глубинах человеческой души*: язык исчисляет, и называет, и описывает его превращения; музыка же течет, как он» (цит. по: [Музыкальная эстетика I, 287; пер. Ал. В. Михайлова]). О семантике «музыкальной воды» / «влаги» в творчестве А. Блока см.: [Поцепня: 53; Блюмбаум: 126–132].

¹³ См. замечание Ю. М. Лотмана о поэтическом «косноязычии» Фета: «Однако можно было бы указать и на проявление коренной антиномии поэтического языка вообще, и на последующую традицию борьбы с косноязычием (Фет, А. Белый, Цветаева)» [Лотман: 142].

Возможно, имя композитора появляется в этом фрагменте не без воздействия на Фета образа Бетховена у Одоевского. Бетховену Фета удается то, что не удавалось герою Одоевского: выразить себя в музыке.

¹⁴ См., напр., стихотворения Фета: «Как мошки зарею...», «Как отрок зарею...» (Ср.: «Как отрок зарею / Лукавые сны вспоминает, / Я звука душою / Ищу, что в душе обитает» [Фет: 80]) и др.

То нахлынут, то бездну откроют,
Как волна обнажает утес [Фет 2002: 70]¹⁵.

Таким образом, можно предварительно заключить, что семантический ореол музыки Бетховена в зрелом творчестве Фета связан с представлением о художнике, настраивающем свою душу на разрешение драматически-напряженных переживаний. Музыка Бетховена не только открывает перед лирическим субъектом надежду на встречу с героиней в иномирном пространстве, но преодолевает «невыразимость», обусловленную динамичностью душевных движений, исцеляет душу самого художника и слушателя его музыки через полноту высказывания¹⁶.

Образ музыки Бетховена, возможно, косвенно отразился и в позднем стихотворении Фета с «бетховенским» заглавием “*Quasi una fantasia*”. Стихотворение датировано 31 декабря 1889 года. К этому времени Фет уже был знаком с отрывком из письма П. И. Чайковского великому князю Константину Константиновичу, который переслал поэту этот фрагмент:¹⁷

<...> Скорее можно сказать, что Фет в лучшие свои минуты выходит из пределов, указанных поэзии, и смело делает шаг в нашу область. Поэтому часто Фет напоминает мне Бетховена, но никогда Пушкина, Гете, или Байрона, или Мюссе. Подобно Бетховену, ему дана власть затрагивать такие струны нашей души,

¹⁵ В. П. Боткин, рецензент «Собрания стихотворений» Фета 1856 г., охарактеризовал этот текст так: «Что это такое? чувствуешь, что *на дне* этого хаоса бьется что-то живое, какое-то глубокое чувство, которое в долгую бессонную ночь томится в своих неопределенных порывах; чувствуешь, что в этой путанице бродит какая-то тайная, безымянная тревога, охватившая душу и вызывающая из глубины ее смутные образы, которых не в силах уловить сознание» [Боткин: 217].

Интересно, что в 1890-е годы было написано стихотворение Константина Случевского, ориентированное одновременно на несколько стихотворений Фета и, как нам представляется, на приведенный выше «бетховенский» отрывок. Случевский изображает душевное пространство слушателя «Девятой симфонии» Бетховена, стремящегося воплотить услышанную музыку в слово: «Слушаю, слушаю долго,— и образы встали... / Носятся шумно... Но это не звуки, а люди, / И от движенья их ветер меня обвевает... / Нет, я не думал, чтоб звуки могли воплощаться! / Сердце, что море в грозу, запевает и бьется! / Мысли сбежались и дружно меня обступили. / Нет! Я не в силах молчать: иль словами скажитесь, / Или же звуков мне дайте — сказать, что придется!..» [Случевский: 105]. Младший современник поэта, видимо, улавливает ассоциацию поэтического «косноязычия» лирического «я» с трудностями вхождения в музыкальный мир Бетховена, которую можно найти у Фета.

¹⁶ Ср. в стихотворении Фета «Муза» (1887): «К чему противиться природе и судьбе? / На землю сносят эти звуки / Не бурю страстную, не вызовы к борьбе / А исцеление от муки [Фет 2015: 197].

¹⁷ Письмо великого князя датировано 1 октября 1888 г. В 1872–1873 гг. Чайковский написал музыку на текст стихотворения Фета «Anruf an die Geliebte (Бетховена)». Романс назывался «Пойми хоть раз тоскливое признание...» и был опубликован в 1873 г. О романсах Чайковского на стихи Фета см.: [Орлова: 41–47; Розанова].

которые недоступны художникам, хотя бы и сильным, но ограниченными пределами слова. *Это не просто поэт, а скорее поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом.* От этого также его часто не понимают, а есть даже и такие господа, которые смеются над ним, или находят, что стихотворение вроде:

Уноси мое сердце в звенящую даль

есть бессмыслица. Для человека ограниченного и в особенности не музыкального, пожалуй, это и бессмыслица, — но ведь не даром же Фет, несмотря на свою несомненную для меня гениальность, вовсе не популярен, тогда как Некрасов с его ползающей по земле поэзией — идол огромного большинства читающей публики [ЛН II: 726–727]¹⁸.

Неизвестно, читал ли Чайковский статью Фета «Два письма о значении древних языков...», но композитор развивает здесь ту же тему, что и Фет в приведенном выше фрагменте о Бетховене (ср.: «поэт-музыкант, как бы избегающий даже таких тем, которые легко поддаются выражению словом»). Чайковский разрешает проблему поэтического «косноязычия» Фета по-своему, указывая на причину «невыразимости», которой оказывается поэтическое новаторство Фета, требующее перевода на более сложный, с его точки зрения, музыкальный язык. Параллель между сочинением инструментальной музыки и творческим процессом лирического поэта раскрывается в письме Чайковского Надежде Филаретовне фон Мекк от 15 декабря 1878 г.:

Как пересказать те неопределенные ощущения, через которые переходишь, когда пишется инструментальное сочинение без определенного сюжета? Это чисто лирический процесс. Это музыкальная исповедь души, на которой многое накопело, и которая по существенному свойству своему изливается посредством звуков, подобно тому, как лирический поэт высказывается стихами. Разница только та, что музыка имеет несравненно более могущественные средства и более тонкий язык для выражения тысячи различных моментов душевного настроения (цит. по: [Орлова: 41–42]).

Приведем текст стихотворения Фета “Quasi una fantasia”:

Сновиденье,
Пробужденье,
Таает мгла.
Как весною,
Надо мною
Высь светла.

¹⁸ См. то же: Чайковский — К. Р. 26 августа 1888 г. [К. Р.: 51–52].

Неизбежно,
 Страстно, нежно
 Уповать,
 Без усилий
 С плеском крылий
 Залетать

 В мир стремлений,
 Преклонений
 И молитв;
 Радость чужа,
 Не хочу я
 Ваших битв [Фет 2015: 36].

Стихотворение написано относительно редким не только для русской поэзии XIX века, но и для самого Фета размером — двустопным хореем¹⁹. В комментариях к «Переписке» Полонского и Фета [ЛН I: 785], а также к «Переписке» Фета и великого князя Константина Константиновича [ЛН II: 805] указано, что заглавие стихотворения подразумевает «Лунную» сонату Бетховена, № 13 (Op. 27, № 1). Оба комментария ошибочны, так как «Лунная» соната — это соната № 14 (Op. 27, № 2). Новейшие комментаторы решили уточнить примечание Б. Я. Бухштаба, указавшего на Сонату № 13, которая имеет такое же авторское название, как и соната № 14: “Sonata quasi una fantasia” [Бухштаб: 676]. Ритмический рисунок

¹⁹ Отметим, что метрическая структура стихотворения позволяет усмотреть здесь и одноstopный анапест. Укажем на важный претекст “Quasi una fantasia” — стихотворение «Сны и тени...» (<1859>): «Сны и тени / Сновиденья, / В сумрак трепетно манящие, / Все ступени / Усыпленья / Легким роем проходящие, // Не мешайте / Мне спускаться / К переходу сокровенному, / Дайте, дайте / Мне умчаться / С вами к свету отдаленному. // Только минем / Сумрак свода, — / Тени станем мы прозрачные / И покинем / Там у входа / Покрывала наши мрачные» [Фет 2014: 143]. Связь между этими двумя стихотворениями Фета была замечена еще Вл. Соловьевым, охарактеризовавшим их в статье «О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Фета и Полонского» (1890) как «музыкальные». Говоря о стихотворении «Сны и тени...», Соловьев акцентирует мотив бесформенности» начальных стадий «лирического творчества»: «Чтоб уловить и фиксировать эти глубочайшие душевные состояния, поэзия должна почти слиться с музыкой; здесь в особенности мы имеем откровение той заветной глубины душевной, “где слово немеет, где царствуют звуки, где слышишь не песню, а душу певца”. Фет мастер, как никто, именно в этом роде лирики, и именно за относящиеся сюда стихотворения он главным образом подвергался осмеянию своих порицателей. Между тем в общем составе лирической поэзии отдел подобных стихотворений совершенно необходим: они в простейшем и чистейшем виде представляют коренное лирическое настроение, истинный фон всякой лирики. Здесь поэт как бы открывает нам самые корни лирического творчества, которые сравнительно с цветущим растением, конечно, темны, бледны и бесформенны» [Соловьев: 272–273].

стихотворения и его образность трудно связать с «Лунной» сонатой, имеющей трагический характер и написанной в тональности *cis-moll*, которая окрашена особой музыкальной семантикой. Цитируем музыковеда Л. Кириллина, профессора Московской консерватории, автора новейшего исследования о творчестве Бетховена:

Тональность *cis-moll* в немецкой барочной традиции обладала отчетливой «пассионной» семантикой именно благодаря тому, что по-немецки «диез» и «крест» обозначаются одним и тем же словом, и четыре «креста» в ключе заставляли некоторых композиторов придавать этой тональности символический смысл. Яснее всего он выражен в музыке И. С. Баха (тема фуги *cis-moll* из ХТК I даже содержит так называемую «фигуру креста»), и Бетховен, вероятно, знал об этой символике. Несколько модернизируя барочную семантику, К. Ф. Д. Шубарт писал о *cis-moll*: «Покаянная жалоба, доверительная беседа с Богом, с другом и со спутницей жизни; вздох неудовлетворенной дружбы и любви находятся в его пределах». Другой старший современник Бетховена, композитор и теоретик Ю. Г. Кнехт, полагал, что *cis-moll* звучит «с выражением отчаяния». Таким образом, сам выбор тональности *cis-moll* уже многое говорил тогдашнему слушателю о содержании музыки [Кириллина: 232–233].

Очевидно, что стихотворению Фета “*Quasi una fantasia*” сложно приписать «пассионную семантику» или «выражение отчаяния». Сразу можно исключить и третью часть «Лунной» сонаты — “*Presto agitato*”, так как она характеризуется особым, весьма напряженным драматизмом. Более светлой и спокойной является вторая часть сонаты — *Allegretto*, однако она традиционно описывается музыковедами как «женский портрет»²⁰ и, очевидно, что прямое соотнесение сочинения Фета с этой частью также не представляется возможным. Обратим внимание, что стихотворение написано на исходе 1889 г., это год литературного юбилея Фета, который отмечался в Москве, и, вероятно, дата 31 декабря намекает на подведение поэтом итогов года. Стихотворение было отправлено в начале следующего, — 1890 года, двум корреспондентам поэта — Я. П. Полонскому и великому князю Константину Константиновичу. Оба принадлежали к числу тех немногих сочувственников Фета, для которых его литературный юбилей стал большим личным событием. Так, великий князь отметил юбилей Фета в Петербурге, пригласив к себе литераторов, высоко ценивших его поэ-

²⁰ Ср.: «Суть воплощенного здесь женского портрета отнюдь не проста: это не бесплатное создание из романтической поэзии и в то же время не хладнокровная кокетка из галантных романов XVIII века, а нечто среднее между ними, существо искусительно прелестное и улыбочиво неуловимое (нечто похожее прочитывается и в некоторых страницах Сонаты-фантазии ор. 27 № 1)» [Кириллина: 234].

зию (см. об этом: [ЛН II: 734]). Как известно, именно стараниями великого князя Фету было пожаловано к юбилею звание камергера, а сам Константин Константинович был не только постоянным адресатом эпистолярных посланий поэта, но и его верным учеником, поэтом «фетовской школы». Обращение Фета к Бетховену в «итоговом» стихотворении могло быть мотивировано и другими, собственно «музыкальными» обстоятельствами. Во-первых, великий князь был музыкантом-исполнителем, т. е. принимал участие в концертах как пианист и время от времени информировал Фета о программах своих выступлений²¹. Не будучи, разумеется, столь музыкально одаренным, как его корреспондент Чайковский, поэт К. Р. тем не менее постоянно размышлял о соотношении музыки и слова, поэтому вполне закономерно, что Фет посылает «музыкальное» стихотворение своему ученику. Во-вторых, как уже говорилось, начиная со второй половины 1850-х гг. Фет слушал сонаты Бетховена в исполнении М. П. Боткиной²². Известно, однако, что ему приходилось знакомиться и с интерпретациями других исполнителей²³. Мы уже писали, что Фет в своей лирике ориентиру-

²¹ Ср., например: «Постоянные выезды в свет, домашний спектакль, где я участвовал, и концерт, в котором я завтра при огромном стечении гостей играю наизусть с оркестром фортепьянный концерт Моцарта (D-moll), слишком действуют на душу, чтобы не пожелать нравственного отдохновения (письмо К. К. Романова Фету от 4 марта 1889 г. [ЛН II: 753]).

²² В ноябре 1857 г., через несколько месяцев после свадьбы, М. П. Боткина исполняет медленную часть (адажио) сонаты Бетховена (см.: [Благоволина: 218]) и под впечатлением ее игры поэт создает стихотворение, которое в письме от 4/16 ноября посылает брату своей жены, кратко изложив историю его создания: «Эта штука вдруг запела у меня в ушах, когда Мари сыграла сонату Бетховена. *Какое тут соотношение — не страшивай!*» [Там же]. Комментарий переписки Фета и В. П. Боткина предполагает, что «речь идет скорее всего о первой части ("Adagio sostenuto") 14-й, т. е. знаменитой «Лунной» сонаты Бетховена» [Там же: 218], однако это всего лишь предположение, которое нельзя проверить, даже обратившись к анализу стихотворения Фета. В центре стихотворения оказывается не столько музыка Бетховена, сколько воспоминание лирического субъекта о событиях прошлого (давнопрошедшего и только что случившегося). По-видимому, отсутствие «соотношения», о котором говорит Фет, связано не только с той, о ком вспоминает «я» (предположительно, это Мария Лазич), но и с музыкой, особенности которой в стихотворении прямо не отражаются: «Вчера я шел по зале освещенной / Где так давно встречались мы с тобой. / Ты здесь опять! Безмолвный и смущенный / Невольню я поникнул головой. // И в темноте неясного сознания / Былые дни я различал едва, / Когда шептал безумные желанья / И говорил безумные слова. // Знакомыми напевами томимый / Стою. В глазах движенье и цветы / И кажется: летя под звук любимый / Ты прошептала кротко: "Что же ты?" // И звуки те ж, и те ж благоуханья, / И чувствую: пылает голова, / И я шепчу безумные желанья / И лепечу безумные слова» [Фет 2002: 258].

²³ Так, Е. С. Протопопова (в замужестве Бородина), по воспоминаниям Фета, исполняла у них в доме мазурку Шопена, но, по свидетельству самой пианистки, в ее репертуар входили и сонаты Бетховена: «Как мало тогда хорошего вообще играли! сонаты Бетховена сводились всего к трем: к *Аппassionате*, *Патетике* да к знаменитой *cis-moll'* ной *quasi una fantasia* <...> Все уже это я прошла с моим последним учителем, Шпаковским, учеником Листа, крупным,

ется на конкретные музыкальные тексты чаще всего после повторного прослушивания известных ему ранее музыкальных произведений [Пильд 2017]. Кроме того, в поле слуха Фета могли оказаться не только “*Adagio sostenuto*”, но другие «адажио» бетховенских сонат, которые, по свидетельству В. П. Боткина, исполняла его сестра: «Вчера вечером я просил Машу сыграть несколько *adag'ий* из сонат Бетховена — и <...> я не мог спать и до утра провертелся в постели» (цит. по: [ЛН I: 206]). До сих пор остается невыясненным, какие произведения были исполнены на единственной «пятнице» Я. П. Полонского в Петербурге, которую посетил Фет в 1889 г. Неизвестен также полный объем музыкального репертуара, с которым Фет соприкасался в доме Толстых. Мы знаем из воспоминаний Т. Кузминской, какие романсы русских композиторов были исполнены у Толстых в 1877 г., когда Феты гостили в Ясной Поляне [Кузминская: 145], однако Толстой, как хорошо известно²⁴, исполнял и любил сонаты Бетховена. В мемуарах Фет вспоминает, как Толстой играл Бетховена в его доме: «Чуткий эстетик по природе, граф так и набросился на фортепианную игру с нашей М-лле Оберлендер. Он садился играть с нею в четыре руки, и таким образом они вместе переиграли чуть ли не всего Бетховена» [Фет 1890 II: 328].

Итак, возводить стихотворение “*Quasi una fantasia*” к какому-либо одному произведению Бетховена представляется неосмотрительным, но можно предположить, что «бетховенское» заглавие указывает на обобщенный образ фортепианной музыки Бетховена. Если мы сравним “*Quasi una fantasia*” с рассмотренными выше «*Anruf an die Geliebte...*» и «бетховенским» фрагментом из статьи 1867 г., то между тремя текстами можно увидеть определенное сходство. Все они говорят о стремлении/переходе лирического субъекта/художника из обыденного/земного мира в мир творчества/искусства или иномирное пространство. Но если в двух текстах, написанных Фетом в «зрелый» период, такой переход мучителен или даже невозможен, то в стихотворении “*Quasi una fantasia*” он осуществляется лирическим «я» неоднократно и успешно: лирический субъект покидает «мглу» легко, «без усилий» (ср. «Без усилий / С плеском крыльев / Залетать»). По мнению Э. Кленин, поэтика позднего Фета по сравнению с «ранним» и «зрелым» периодом его творчества отличается большей лаконич-

блестящим пианистом и отличным, образованным музыкантом. С ним переиграла все крупнейшие и лучшие сонаты Бетховена <...> [Бородина: 245].

²⁴ Ср. признание Толстого в письме к А. А. Толстой в августе 1857 г.: «... разыгрывал *Andante* Бетховена и проливал слезы умиления» (цит. по: [Эйгес: 242]).

ностью и тенденцией к компрессии текста (см.: [Klenin: 307–321]). Действительно, в этом стихотворении просматривается лирический сюжет, который, как было отмечено выше, неоднократно развивался Фетом, и не только в стихах «бетховенской» тематики. Однако в “*Quasi una fantasia*” полностью редуцирован мотив «невыразимости». Таким образом, та «духовная гимнастика», которой «подвергался» Фет для постижения музыкального мира Бетховена и о которой он писал в цитированной выше статье, как бы дала свои результаты и теперь вхождение в негероический (ср.: «Не хочу я / Ваших битв») мир музыкального искусства оказывается для поэта более легким.

Подводя итоги, можно сказать, что круг образов, мотивов и ассоциаций, образующих семантический ореол музыки Бетховена в творчестве Фета, претерпевает известную эволюцию. В пору непростого для поэта постижения фортепианных сочинений Бетховена Фет связывает сложившиеся в романтической культуре представления о музыке композитора с мотивами поэтического «косноязычия», творческого бессилия и их преодоления в собственной лирике. В позднем творчестве поэта музыка Бетховена ассоциируется с цельным, гармоничным и лишенным противоречий миром искусства. Однако, как было показано в статье, в последнем «бетховенском» стихотворении меняется и поэтический язык Фета: поэт отказывается от метафоры «водного потока» и детализированной психологизации бетховенской топики.

Литература

Алексеев: *Алексеев М.* Бетховен в русской литературе: К столетию со дня смерти композитора (1827–1927) // Русская книга о Бетховене. М., 1927.

Асланова: «От тебя одной зависит мое полное счастье ...». Письма А. А. Фета к невесте / Публ. и примеч. Г. Аслановой // Наше наследие. 1999. № 49.

Благоволитина: *Благоволитина Ю.* Переписка <А. А. Фета> с В. П. Боткиным. 1857–1869. Вступ. ст., публ. и коммент. // А. А. Фет и его литературное окружение Литературное наследство. Т. 103. Кн. 1. М., 2008.

Блюмбаум: *Блюмбаум А.* *Musica mundana* и русская общественность: Цикл статей о творчестве Александра Блока. М., 2017.

Бородина: *Бородина Е.* Воспоминания об А. П. Бородине, записанные С. Н. Кругликовым // Музыкальное наследство. М., 1970. Т. 3.

Боткин: *Боткин В.* Стихотворения А. А. Фета // Боткин В. Литературная критика. Публицистика. Письма. М., 1984.

- Бухштаб: *Бухштаб Б.* <Комментарии> // Фет А. Стихотворения и поэмы. Л., 1986.
- Гофман: *Гофман Э. Т. А.* Крейсleriана // <http://litra.pro/krejsleriana-i/gofman-ernst-teodor-amadej/read/5> (дата обращения: 23 ноября 2018 г.).
- Кац: *Кац Б.* Диссонансы без разрешений. Музыка/музыки в поэме Аполлона Григорьева “Venezia la bella” // И время и место: Историко-филологический сборник к шестидесятилетию Александра Львовича Осповата. М., 2008.
- К. Р.: *К. Р.* <Романов К.> Избранная переписка / Сост. А. Кузьмина. СПб., 1999.
- Кирилина: *Кирилина А.* Бетховен. Жизнь и творчество. М., 2009. Т. 1.
- Кузминская: *Кузминская Т.* Моя жизнь дома и в Ясной Поляне: Воспоминания. М., 1986.
- Кузнецов: *Кузнецов К.* Из книги «Бетховен и русские композиторы» // Русская книга о Бетховене: К столетию со дня смерти композитора (1827–1927). М., 1927.
- Кузьмина: *Кузьмина И. А.* А. Фет и «действующие лица “Кактуса”» (по неопубликованным письмам А. А. Бржеской) // Русская литература. 2008. № 2.
- ЛН I: Переписка <А. А. Фета> с Я. П. Полонским 1846–1892 / Вступ. ст. Т. Динесман. Публ. и коммент. Т. Динесман и М. Трепалиной // А. А. Фет и его литературное окружение. Литературное наследство. Т. 103. Кн. 1. М., 2008.
- ЛН II: Переписка <А. А. Фета> с великим князем Константином Константиновичем (К. Р.). 1886–1892 / Вступ. ст. М. Трепалиной. Публ. и коммент. Ю. Благовоиной и М. Трепалиной // А. А. Фет и его литературное окружение. Литературное наследство. Т. 103. Кн. 2. М., 2011.
- Лотман: *Лотман Ю. М.* Поэтический мир Тютчева // Тютчевский сборник. Таллинн, 1990.
- Махов: *Махов А. Е.* Musica literaria. Идея словесной музыки в европейской поэтике. М., 2005.
- Музыкальная эстетика I: Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. / Сост. А. Михайлов. М., 1981. Т. 1.
- Музыкальная эстетика II: Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. / Сост. А. Михайлов. М., 1982. Т. 2.
- Одоевский: *Одоевский В. Ф.* Русские ночи. Л., 1975.
- Орлова: *Орлова Е.* Романсы Чайковского. М.; Л., 1948.
- Пильд: *Пильд Л.* Перевод музыки в слово: Поэтические смыслы в цикле А. А. Фета “Romanzero” // Wiener Slawistischer Almanach, Sb. 93, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, 2018.
- Пильд 2018: *Пильд Л.* «Хор», «строй» и сольное пение в лирике А. А. Фета второй половины 1850-х гг. (в печати).
- Поцепня: *Поцепня Д. М.* Проза А. Блока. Стилистические проблемы. Л., 1976.
- Раку: *Раку М.* Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи // <http://e-libra.su/read/373253-muzykal-naya-klassika-v-mifotvorchestve-sovetskoy-epohi.html> (дата обращения: 23 ноября 2018 г.).

Розанова: *Розанова Ю.* История русской музыки: В 2 т. М.: Музыка, 1981. Т. 2. Кн. 3.

Случевский: *Случевский К.* Стихотворения и поэмы. СПб., 2004.

Соловьев: *Соловьев Вл.* О лирической поэзии. По поводу последних стихотворений Полонского и Фета // Соловьев Вл. Избранное. М., 1990.

Фет 1890 I: *Фет А.* Мои воспоминания. 1848–1889. М., 1890. Ч. I.

Фет 1890 II: *Фет А.* Мои воспоминания. 1848–1889. М., 1890. Ч. II.

Фет 2002: *Фет А.* Соч. и письма: В 20 т. СПб., 2002. Т. 1.

Фет 2006: *Фет А.* Соч. и письма: В 20 т. Повести и рассказы. Критические статьи. СПб., 2006. Т. 3.

Фет 2015: *Фет А. А.* Соч. и письма: В 20 т. Т. 5. Вечерние огни. СПб., 2015. Кн. 2.

Эйгес: *Эйгес И.* Воззрения Толстого на музыку // Эстетика Льва Толстого: сб. статей. М., 1929.

Arnim: *Arnim, B. von.* Die Gänderode // Spiegel online / <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-3944/1> (дата обращения: 23 ноября 2018 г.).

Hoffmann: *Hoffmann, E. T. A.* Kreisleriana // Spiegel online / <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kreisleriana-3108/1> (дата обращения: 23 ноября 2018 г.).

Klenin: *Klenin, E.* The Poetics of Afanasy Fet. Köln; Weimar; Wien, 2002.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Аавик Й. (Aavik, J.) 11, 328–344
Аверин Б. 122, 131
Аверченко А. 45, 59
Аврамов Е. 43, 59
Адамович Г. 24
Адсон А. 349
Азадовский К. 264, 267, 276
Азадовский М. 264–265, 280
Аларкон Х. (см. Руис де Аларкон Х.)
Алексеев М. 360–361, 372, 396–397, 402, 411
Алексеева И. 297, 308
Алликметс К. 263
Альбов М. 102
Альтман М. 33, 39
Амелин М. 80, 103
Амфитеатров А. (Amfiteatroff, A.) 14, 26
Амфитеатров-Кадашев В. (Amfiteatrov-Kadašev, V.) 160–173
Андерсен Г.-Х. 43, 58, 60
Андерсон В. 368
Андреев А. 106–107, 109–110
Андреев Г. (см. Хомяков Г.)
Андреев Л. 110
Андреев Н. 15, 26
Андронов А. 50, 59
Анненский И. 17, 24, 26, 51, 128, 133
Анпеткова-Шарова Г. 118, 131
Анстей О. 20
Анчугова Т. 62
Анчутс К. 281
Апт С. 293, 308
Апухтин А. 74, 101, 168
Арендт С. (см. Солнцева С.)
Аренс Л. 191
Аренс С. 191
Арле-Тиц К. 191
Арним Б. фон (Arnim, B. von) (см. Брентано Б.)
Архиппов Е. 369
Арьев А. 60
Асеев Н. 186, 205, 207
Асланова Г. 401, 411
Ауслендер С. 36
Афанасьев А. 47, 59
Ахматова А. (Akhmatova, A.; Ahmatova, A.) 10–11, 14–15, 17, 19, 23, 26, 28–31, 40, 45, 47, 58–59, 168, 171, 228–239, 251, 345–349, 352–358, 367–368, 370, 372
Ахо Ю. (Aho, J.) 331, 337, 339
Ашинов Н. 85, 95
Аэль (см. Лазарев-Грузинский А.)
Багров П. 252
Базанов В. 266
Базанова Д. 173
Байбурин А. 284
Байрон Дж. 35, 405
Балтрушайтис Ю. 84, 88, 92–93, 101, 104
Бальмонт К. (Balmont, K.) 14, 16–17, 21, 29, 32–33, 39, 47–48, 53, 55, 57, 70–71, 74–75, 81–82, 84, 87–88, 91–93, 101, 103–104, 191, 207, 230, 232, 234, 238, 362
Банк Н. 207
Бараташвили Н. 366
Баратынский Е. 21, 24, 234
Барнет Б. 243, 245
Барский Л. 49, 59
Барта П. (Barta, P.) 125, 129, 133

- Бартенев П. 94
 Бартенева Е. 150
 Баскина М. (см. Маликова М.)
 Батюшков К. 28
 Бах И. С. 408
 Бахман Г. (Bachmann, G.) 9, 77, 84–96, 98–99, 101–105
 Бахман О. 90, 94–95, 102
 Бахрах А. 153
 Беззубов В. 265
 Безродный М. 275–276
 Бейлис М. 129
 Беклин А. 58
 Белая Г. 114–115
 Беленсон А. 28, 37, 40
 Белоус В. 124, 131
 Белоусов И. 48, 59
 Белый А. 10, 21, 33–34, 91–92, 95, 103, 121, 131–133, 151–159, 173–177, 179–180, 184–186, 192, 194–195, 206–207, 209, 223, 251, 259, 281, 404
 Бенуа А. 91, 280
 Бергсон А. 130
 Бердяев Н. 15, 23, 122, 131
 Бернштейн С. 370, 372
 Бетховен Л. ван 12, 396–413
 Бехер И. (Becher, J.) 11, 375, 377–378, 382, 384, 387, 390–391, 393, 395
 Бирс А. 337
 Биск А. 231
 Благоволина Ю. 398–399, 409, 411–412
 Благой Д. 105, 184
 Благодетель Г. 144, 149
 Блок А. (Blok, A.) 9–11, 14, 16–19, 24, 28, 30, 35–36, 38–40, 42, 46, 55–56, 59, 74–75, 77–79, 82–83, 97–98, 100, 103, 106–110, 112–115, 117–127, 129–133, 152, 157, 167–168, 171–172, 174, 178–179, 207, 234, 236, 238, 258–260, 265–274, 276–279, 286–288, 345, 358, 362, 364, 372, 404, 411–412
 Блок Л. 83, 103
 Блюмбаум А. 11, 117–119, 129–131, 404, 411
 Богданович А. 143, 149
 Богомолов Б. 54, 56, 59–60
 Богомолов Н. 75, 91, 93, 103, 360, 372
 Боденштедт Ф. (Bodenstedt, F. von) 87, 102
 Бодлер Ш. (Baudelaire, Ch.) 24, 88, 317, 327
 Бозио А. 397
 Бокль Г. 165
 Борис Б. (см. Иринин Б.)
 Боровикова М. 11, 345–347, 358
 Бородин А. 398, 411
 Бородина Е. (см. Протопопова Е.)
 Боткин В. 399–402, 405, 409–411
 Боткина М. 398, 409
 Брандес Г. 102, 341
 Брежнев Л. 285
 Брентано Б. 399–401, 413
 Бржеская А. 398, 412
 Бржеские 398
 Бржеский А. 398
 Бригаднова О. 134
 Брик О. 373
 Брокгауз Ф. 149
 Бронников М. 368
 Брох Г. 379
 Брюсов В. (Brjussov, V.) 9, 14, 17, 32, 55, 67, 69, 70–77, 83–94, 96–99, 101, 103–104, 152, 168, 174, 179, 229–236, 238–239, 270, 345, 358, 363–364, 372–373

- Брюсова И. 94–95, 104
Бугаева Л. (см. Камеровская Л.)
Будищев А. 45, 59
Бузаджи Д. 301, 306, 308
Булгаков С. 122, 131
Булдеев А. 47, 57, 59
Булкина И. 43, 60
Бульвер-Литтон Э. 337
Бунин И. 16, 21, 26, 88, 153
Буренин В. 36, 152
Буркхардт Я. (Burkhardt, J.) 24–25, 27
Бурштын Б. (см. Ирнин Б.)
Бухштаб Б. 407, 412
Бюлер К. (Bühler, K.) 299, 308
Бюхнер Г. 165
Вавулин Н. 110
Вагнер Р. 130, 271
Вакенродер В. 404
Валери П. 175
Варшавский В. 26
Василевская О. 346, 358
Василевский И. 29
Васильев П. 53, 60
Ватсон М. 150
Вахтина П. 368
Вебер М. 121
Вега Л. де 365
Вейдле В. (Weidlé, W.) 13–15, 18, 21, 23–24, 26–27
Вейнберг П. 74
Вейсберг Ю. 184, 186, 189, 191, 193
Величко В. 73
Венгероу С. 102
Вергилий 36
Вережкины 110
Верлен П. 89
Вертов Д. 240, 243
Верхарн Э. 179
Верховский Ю. 32, 58–60, 251
Веселовский А. 208
Весёлый А. 176
Вески Й. 329, 332, 337, 342
Виардо П. 398
Видгоф Л. 216, 226
Вильгельм I 143
Вилье де Лиаль-Адан О. 337
Виноградов В. 79–80, 104, 184
Виноградский Н. 47, 53–55, 60
Витковский Е. 61
Витт С. (Witt, S.) 296, 308, 359, 361, 366, 372, 374
Владышевская И. 262
Вовина С. 83, 104
Вогюэ Э.-М. де (Vogüé, E.-M., de) 135, 340–342
Воздвиженский Д. 112, 115
Войтинская Н. 188–189
Войтинский В. 207
Волошин М. 9, 106–107, 113, 115, 134–150, 251
Вольнский А. 32–33, 40, 74
Вольтер Ф.-М. А. 19
Воронский А. 82, 104
Врубель М. 129
Вулих Н. 118, 131
Вундт В. 195
Вяземский П. 14
Вялятага М. (Väljataga, M.) 345, 358
Гааз Ф. 137
Гаген-Торн Н. 124
Гайдн Й. 398
Гаманн И. 119
Гамерлинг Р. 102
Ганзен А. 192
Ганзен П. 192
Ганин А. 179
Гаретто Э. 14
Гарibaldi Д. 137–138

- Гарнич Г. 49, 60
 Гаршин В. 219
 Гаспаров Б. 38, 40, 220, 226, 301, 308
 Гаспаров М. 214, 216, 220, 222, 226–227, 289
 Гауптман Г. 43, 137–138, 141
 Ге Н. 107
 Гейзе П. 102
 Гейне Г. 35, 140, 366, 373
 Гельперин Ю. 285
 Генри О. 359
 Георгиевский А. 132
 Герасимов М. 240
 Герман П. 250
 Герстфельд Е. 131
 Герцен А. 138, 150
 Герцимиш-Арбогаст Х. (Gerz-
 misch-Arbogast, H.) 294, 306, 308
 Герье В. 146
 Гете И.-В. 89, 93, 102–103, 123, 230, 366, 405
 Гилен К. (Gielen, K.) 11, 310–311, 317, 325
 Гильдебрандт-Арбенина О. 47, 60
 Гильен Н. 366
 Гинзбург А. 186, 387, 391–393
 Гиппиус А. 83
 Гиппиус В. 29
 Гиппиус З. 14, 46–47, 50, 52, 58, 60, 71, 91, 106, 108
 Гитлер А. 199
 Глотов Я. 137
 Гнесин М. 177–178, 182, 184, 191, 193, 198–199, 203, 206
 Гоген П. 170
 Гоголь Н. 21, 43, 129, 177, 182, 192, 200, 208, 256, 287, 337
 Годдин В. 62
 Голенищев-Кутузов А. 43, 60
 Головина А. 173
 Головина М. 56, 60
 Гольтгоф 142
 Гольцев В. 136, 149
 Гончаренко Ю. 47, 60
 Гончаров И. 185, 233
 Гораций 37
 Горелов А. 186–187
 Горный С. 157
 Городецкий С. 29, 38, 153, 230
 Горсван М. 193, 207
 Горчаковская А. (см. Семилуц-
 кая А.)
 Горький М. 14, 176, 180–181, 186, 188, 207
 Гофман В. 47, 60, 63, 84–85, 92, 95, 101, 104, 181, 207
 Гофман Э. Т. А. (Hoff-
 mann, E. T. A.) 337, 340, 399–403, 412–413
 Гофмансталь Г. фон 102
 Гоци К. 365
 Грахх Г. 137, 148
 Грахи 137, 148
 Грачев Ю. С. 98, 100, 104
 Гречанинов В. 45, 60
 Гречишкин С. 103, 115, 278
 Григорьев А. 129, 396, 399
 Григорьян К. 118, 131
 Гримм, бр. 291
 Гришунин А. 279
 Громов В. 249, 252
 Громов П. 114–115
 Громова Н. 368
 Грюнталь-Ридала В. 331–332
 Грякалова Н. 161, 173
 Губин М. 43, 60
 Гуковский Г. 36, 40
 Гуковский М. 360, 373
 Гумбольдт В. 334

- Гумилев Н. (Gumil'ov, N.) 14–15, 20, 26, 47, 58, 60, 81, 104, 168, 171, 179, 230–231, 238–239, 295–296, 308, 345, 370–371
Гурджиев Г. 222
Гусман Б. 242, 248, 250
Гуттен, У. фон 137, 146–147
Гущик В. 51, 55, 57, 60
Гюго В. 88
Гюнтер И. фон 92, 104
Гюнтер Х. 180, 186, 193, 207
Даль В. 181–182, 206–207
Данте Алигьери 24, 236, 238, 365–368, 370, 373
Даргомьжский А. 43
Дейссен П. 119–120, 131
Демель Р. 88
Демидов О. 252
Дёнигес Е. 134, 141–142
Дерябин А. 247, 252
Джойс Дж. 180
Динесман Т. 412
Дмитриев И. 191, 207
Добролюбов А. 105
Добролюбов Н. 109
Долгопольский А. 287
Долинин А. 9, 13
Дорман О. 111, 115
Дорошевич В. 32
Дос Пассос Дж. 180
Достоевский Ф. (Dostojevski, F.) 21, 73, 106, 132, 257, 274, 337–343
Дреппер Дж. 165
Дрожжин С. 38
Дроздов В. 243, 252
Дружинин П. 186, 207
Дурнов М. 87–88, 101
Дюпрель К. (Du Prel, C.) 121, 133
Дягилев С. 21
Еврипид (см. Эврипид)
Евсеев-Сидоров И. 51, 60
Егер Г. 295
Егоров А. 255
Елизавета Петровна, импер. 36
Еремин Д. 251
Есенин С. 17, 31, 44, 53, 60, 238, 240, 242, 267
Ефрон И. 149
Жадовская Ю. 74
Жданов А. 186
Жибер М. (см. Лохвицкая М.)
Жирмунский В. 228
Жуковский А. 51, 53, 60
Жуковский В. 36, 43
Жуковский Д. 133
Заблоцкая А. 261
Заболоцкий Н. 50–51, 60
Зайцев Б. (Zaitsev, B.) 21, 27
Зайцев П. 175, 207
Зайчик Р. 130–131
Заковский Л. 186
Замятин Е. 177
Захаренко Н. 207
Звонарев Б. 149
Зеленин Д. 45–49, 52–56, 60
Зелинский Ф. 121, 133, 195
Земель А. 255
Земскова Е. 361, 372
Зенкевич М. 28
Зильберштейн И. 265, 268–270, 273–274, 280
Зиновьева-Аннибал Л. 38, 40
Зобнин Ю. 104
Золян С. 211, 227
Зоргенфрей В. 174
Зорич Б. 245
Зощенко М. 285
Зудерман Г. 149
Ибсен Г. 192
Иванов А. 151, 159

- Иванов Вл. В. 252
 Иванов Вс. 184
 Иванов Вяч. Вс. 231
 Иванов Вяч. И. (Ivanov, V.) 19, 22, 30, 33–35, 39–40, 44–45, 58, 60, 85, 91, 101, 103, 127–128, 131–132, 168, 208, 345, 358, 396
 Иванов Г. 15, 53, 60, 369, 372
 Иванов Е. 106–107, 115
 Иванов-Разумник Р. (Ivanov-Razumnik, R.) 15, 122–124, 132–133
 Иванова Л. 149
 Иваск Ю. (Ivask, J.) 17–24, 26–27
 Ивич А. 372
 Игнатов И. 152
 Иезуитова Л. 16, 26
 Измайлов А. 152, 158
 Израилевич Я. 186, 188–189
 Ильин С. 45
 Ильяшенко-Панкратова Л. (см. Камеровская Л.)
 Иммерман К. 121
 Инкижинов В. 242
 Ионов И. 184
 Ирнин Б. 48, 52, 55, 59
 Исаков С. 282
 Иссако Ю. (см. Иваск Ю.)
 Ичин К. 174, 207
 Йокояма О. 300, 308
 К.Р. (см. Константин Константинович, вел. кн.)
 Каде О. 295
 Казин В. 37
 Калдъярв К. (Kaldjärv, K.) 11, 310–311, 313, 320, 325–326
 Калмыкова В. 60
 Калугин Д. 117
 Кальчишин Д. 56, 61
 Кальян В. 48, 50, 56, 61
 Каменская Б. (см. Корвин-Каменская Б.)
 Камеровская Л. 10, 160–161, 168
 Кангур К. (Kangur, K.) 345–346, 358
 Кант И. (Kant, I.) 118–121, 123, 132–133
 Карамзин Н. 36
 Карева Д. (Kareva, D.) 11, 345–347, 354–358
 Карлейль Т. 122, 131–132
 Карпо Ж.-Б. 134
 Карпов П. 55, 61
 Катилина (Catiline) 11, 118, 121, 123–126, 129–130, 133
 Катулл (Catullus) 36, 124–126, 129–130, 132
 Каурова Г. 277
 Кафка Ф. 379
 Кац Б. 396, 399, 412
 Кашкин И. 295–296, 298, 360, 369, 372
 Керенский А. 112
 Кеттунен Л. 332
 Кийн С. 348, 351, 358
 Кириллина Л. 408, 412
 Киселева Л. 255–256, 258–262, 264, 269, 291–292
 Классен В. 138–143, 146–147, 149
 Клейнер С. 53, 56, 61
 Кленин Э. (Klenin, E.) 410–411, 413
 Кленовский Д. 20, 26
 Клименко-Ратгауз Т. 160–173
 Клодт П. 190
 Клычков С. 52, 61, 82, 104, 240
 Ключев Н. 49, 61, 175, 179, 265–268
 Ключевский В. 87
 Кнехт Ю. 408
 Кобринский А. 105
 Ковалова А. 240, 243–244, 247, 252

- Коварский Н. 181, 186–187, 207
Козаков М. 250–251
Козловский А. 103
Коллер В. (Koller, V.) 295, 297–298, 302, 309
Колобова Н. 83, 104
Кольридж С. 366
Комиссаржевская В. 129
Комиссаров В. 297, 308
Конан Дойл А. 337
Кондратьев А. 46, 49, 52, 61–62
Коновской И. 84, 91, 93, 101, 103, 290
Конрад Н. 286
Константин Константинович, вел. кн. 405, 407–409, 412
Константинова Е. 173
Корвин-Каменская Б. 185, 189–190, 192
Коренева М. 149
Корецкая И. 118, 132
Коринфский А. 47, 51, 56, 61, 73
Корнеев Ю. 360
Корнель П. 365
Корнилов Б. 45, 61
Короленко В. 86–87, 102, 104–105, 108, 143, 149
Корш В. 135, 142, 149
Косыгин А. 285
Котрелев Н. 33, 40, 75–76
Кочергин К. 54, 61
Кошкаров С. 48, 50–51, 61
Кравченко Г. 249–250, 252
Кралин М. 228, 233
Крамарь О. 177, 187
Крамской И. 43
Крестовский Вс. 339
Криль А. 149
Криль С. 149
Кругликов С. 411
Круглов А. 120, 132
Кручных А. 179
Кугушев А. 72
Кудрявцев В. 59
Кузмин М. (Kuzmin, M.) 21, 31, 36, 39, 216, 238, 345, 358, 360–361, 372
Кузминская Т. 410, 412
Кузнецов К. 412
Кузнецова О. 187
Кузьмина И. 398, 412
Кулешов Л. 243, 248–249, 252
Кумпан Е. 190, 208
Кумпан К. 64, 76, 104, 117–118, 132
Кундера А. (1891–1971) 379–380, 382
Кундера Л. (1920–2010) 380, 382
Кундера М. (Kundera, M.) 11, 375–395
Кунин А. 105
Куприн А. 191, 208, 337
Куприяновский П. 84, 87, 104
Купченко В. 136, 138, 148–149
Курочкин В. 158
Курсинский А. 85, 87–88, 103
Кустодиев Б. 182
Кушнина Л. 295
Кэйс Р. 281
Лавров А. 9, 62, 66–67, 76, 84–85, 103–104, 106–108, 115, 149, 159, 276–277, 289
Лавров В. 69
Ладыженский В. 67
Лазарев-Грузинский А. 49, 54, 57, 59
Лазич М. 398, 409
Ланге Т. (Тор-Ланге Г.; Ланге П.; Ланге Ф.) 86, 88, 102
Ландель П., де (см. Брюсов В.)
Лаппо-Данилевский К. 195, 208
Лассаль Ф. 9, 134–150

- Лафарг П. 244–245
Левидова А. 189
Левик В. 100, 104
Левин Ю. 218, 225, 227, 234–236, 239
Левинтон Г. 31, 284, 288
Лейно Э. 282, 331
Лекманов О. 10, 267
Ленин В. 113, 297
Лермонтов М. (Lermontov, M.) 43, 69, 238, 337–351, 358, 403
Лесков Н. 144, 149, 176–177, 182–183, 192–193, 206, 209–210
Либерсон А. 111
Либерсон Д. 111
Либерсон М. 10, 48, 106–115
Либман Э. 284
Лившиц Б. 175
Лидин В. 176, 200, 208
Лилиенкрон Д. 102
Лиль Л. де 364
Линдгрэн А. 111
Лист Ф. 409
Лозинская Т. 368
Лозинский М. 11, 359–374
Ломоносов М. 36, 80–81, 104
Лосев Л. 31, 40
Лотман А. 283
Лотман Г. 255–256
Лотман М. 255–256, 286, 291
Лотман Ю. 255–258, 261, 263–265, 270, 272, 276–278, 281–285, 287–288, 291, 378, 395, 404, 412
Лотманы 263–264, 277, 285
Лохвицкая М. 14, 81–82, 104
Лоцман М. 211, 227
Лоцилов И. 60
Лукашин С. 51, 56, 61
Лукин В. 35
Лукирская К. 104
Луначарский А. 204
Лунгин Е. 111
Лунгин П. 111
Лунгина Л. 111–112, 114–115
Лучанский П. 44, 48–49, 59, 61
Львов Т. 46–47, 53–54, 61
Любимов Н. 360
Лютер А. 88
Магов (см. Гуковский М.)
Магомедова Д. 9, 106, 118, 132, 269, 270
Мазур Н. 117
Майер Х. (Meyer, H.) 11, 379, 385
Майков А. 16, 22, 72–73, 87, 101, 168
Майринк Г. 337
Макашин С. 280
Маковский К. 43, 58
Маковский С. (Makovsky, S.) 15, 22–23, 26, 97–98, 104
Максимов Д. 153, 265, 271–272, 278, 281, 286
Малевич О. 173
Маликова М. 11, 366, 373
Малкин Б. 242
Малкис 106, 109
Малларме С. 67
Мамонтов А. 132
Мандельштам Н. 231
Мандельштам О. (Mandelštam, O.) 10, 15–16, 29–30, 40, 48, 51, 61, 176, 178, 188, 208, 211–227, 232, 237–238, 251, 289, 345, 358, 360
Манштейн С. 132
Марев Г. 15
Мариенгоф А. 11, 240–253
Марков А. 52, 56, 61
Марков В. (Markov, V.) 85, 104, 175, 208

- Маркович З. 111, 113, 115
Маркович М. (см. Либерсон М.)
Маркс К. 143, 149, 244, 286, 297
Марр Н. 297
Масарик Т. 380
Маслов Б. 117
Матсен Х. 84
Махов А. 403, 412
Машбиц-Веров И.
Маяковский В. 11, 19, 188, 237–238, 272, 274, 306, 375–380, 382, 384, 386, 390, 392
Медици 24
Мей Л.
Мейерхольд В. 21, 74, 80, 104, 184, 187–188, 198, 240, 242
Мейксины 110
Мейлах М. 29, 40
Мекк Н. фон 406
Меньшиков М. 70, 76
Мережковский Д. 14, 19, 32, 40, 71–72, 74, 76, 82, 85, 91, 101, 104, 115, 277, 289, 341
Мериме П. 337
Метерлинк М. 9, 66–68
Метченко Д. 271–272
Микеланджело 24
Миклашевская А. 242
Миклашевская Т. 242
Милич Е. 56, 61
Миллер О. 73, 83, 104
Милорадович А. 46, 54, 61
Минаев Д. 158
Минаев Н. 56–57, 61
Минский Н. 74, 80, 105
Миңц З. (Mints, Z.) 9–10, 105–106, 108–109, 115, 160, 255–292
Мисникевич Т. 62
Михайлов А. В. 400, 404, 412
Михайлов А. Д. 29
Михайлов М. 73
Михайловская Е. 227
Михайловский Н. 135, 149–150, 341, 343
Михеев В. 135
Михкельсон Ф. (см. Туглас Ф.)
Мишле Ж. (Michelet, J.) 24–25, 27
Молешотт Я. 165
Молодяков В. 89, 104
Молчанова Н. 84, 104
Мольер Ж.-Б. 365
Мономахова Н. 46, 48, 61
Монтескье Ш. де 331
Мопассан Г. де 337
Мордерер В. 26, 51, 95, 103
Мориак Ф. (Mauriac, F.) 346, 348, 358
Морковин В. 38, 40, 161, 168, 173
Морозов А. 400
Морозова В. 137
Моцарт В. А. 398, 409
Мстиславский С. 124
Музиль Р. 379
Мудерсбах К. (Mudersbach, K.) 306, 308
Мусатов В. 28, 40
Муук Э. 329, 332, 337
Мухаммед 138
Мюссе А. де 405
Набоков В. 13, 20, 45, 53, 61, 287, 306
Надсон С. 74, 101, 144, 150
Найда Ю. 295
Найдич Л. 306, 308
Найман А. 228–229, 231–232, 237, 239
Налепиньский Т. 107
Нарбут В. 153, 228, 237–238
Наумова А. 252
Не-Буква (см. Василевский И.)

- Небельсон А. 51, 55, 61
 Незнамов П. 245, 252
 Некрасов Н. 20, 73, 158, 161, 224
 Немчинов Т. 242
 Нерис С. 366
 Нерлер П. 29
 Нетушил И. 132
 Нечаева С. 48, 61
 Нешумова Т. 63, 360, 373
 Никитин И. 38
 Никифорова Л. 358
 Никольская Т. 285
 Нинов А. 103
 Ницше Ф. 34, 128, 132, 271
 Новалис 403
 Новашевская К. 255
 Новосильцев В. 161
 Нойберт А. (Neubert, A.) 295, 298, 309
 Норд К. (Nord, C.) 299–300, 309
 Нордау М. 65
 Обатнин Г. 10, 28, 127, 132, 252
 Образцова Е. 91
 Образцова Н. 277
 Овидий 11, 36, 117–118, 125–128, 130–132
 Одесский М. 96
 Одоевский В. 396, 402, 412
 Одоевцева И. 44, 48, 61
 Ожегов С. 376, 395
 Озеров И. 137–138, 149
 Оксенов И. 192
 Оксман Ю. 280
 Олейников Н. 227
 Олеск С. 348–349, 358
 Орас А. (Oras, A.) 314, 326, 337
 Ореус И. (см. Коневской И.)
 Орлов В. (Orlow, W.) 103, 285
 Орлова Е. 405–406, 412
 Орлова М. 103
 Островский А. 138, 268
 Охлопков Н. 243–244, 253
 Оцеп Ф. 248
 Оцуп А. (см. Горный С.)
 Оцуп Н. 13, 15, 18, 23–24, 26
 Павленков Ф. 138
 Павлова А. 12, 293, 306, 308
 Павлова М. 62, 64
 Павлович Н. 240
 Паисий, архимандрит 85
 Пайвель В. 342
 Пальмин Л. И. 74
 Панкратова Л. (см. Камеровская Л.)
 Панферов Ф. 181
 Панченко С. 278
 Паперно И. 272–273
 Паперный В. 267, 273
 Парнелл Ч. С. 137
 Парнис А. 103
 Парсамов В. 260
 Пастернак Б. 33, 40, 53, 61, 230–233, 236–239, 306, 349, 372, 374
 Пастернак Е. 231
 Пахомова А. 255
 Певзнер С. 52, 61
 Пеерна Р. 338
 Пеннер Ю. 375
 Перельмутер В. 237
 Перцов П. 47, 62, 71–73, 75–76, 91, 103
 Песонен П. 280
 Петников Г. 175
 Петр I 36
 Петрарка 217, 222
 Петров А. 36
 Петров В. 285
 Петров Д. 363
 Петров-Водкин К. 124

- Петрова А. 137
Петрова Т. 227
Петровский М. 361
Пиальд А. 12, 258, 279, 345, 358, 401, 410, 412
Пиальняк Б. 31, 176
Пиальский П. 24
Пиотровский А. 180, 208, 361
Пиркхеймер В. 146
Писарев Д. 18
Пискунов В. 159
Пискунова С. 159
Плавт 36
Платон 119, 131
Платонова-Лозинская И. 368, 371, 373
Плещеев А. 74
Плохов П. 57, 62
Плюханова М. 261–262
По Э. А. (Рое, Е. А.) 190, 337, 339–340
Погорелова Б. 94
Погосян Е. 260, 262, 264
Подгорный Н. 285
Подольский А. 37
Пожарова М. 52, 62
Позднякова Т. 368
Покровский В. 216
Полак П. 48–49, 53, 62
Поленц П. фон (Polenz, P. von) 300, 306, 309
Поливанов К. 10
Полонский Вяч. 200, 208
Полонский Я. 9, 16–17, 64–76, 168, 216, 396, 406–408, 410, 412–413
Поляков С. 93
Полякова С. 218–219, 227
Померанцева 188–189
Поплавский Б. 46
Порошин А. 54, 62
Потебня А. 363
Потемкин П. 158, 198
Поцепня Д. 404, 412
Поярков Н. 91, 251
Присманова А. 20
Прокопья В. 227
Проперций 36
Пропп В. 265
Протазанов Я. 250
Протопопова Е. 398, 409–411
Прутков К. 158, 160
Пугачев Е. 166
Пудовкин В. 248–249
Пушкин А. 14–15, 18, 21–22, 24–25, 28, 35, 37, 42–43, 52, 60, 63, 69, 71, 73–74, 89, 124, 129, 161, 163, 165, 190, 208, 232, 235, 238, 287, 328, 337, 377–378, 405
Пырьев И. 243, 245–247, 252
Пяйвяринта П. 177, 208
Пярн М. 337
Пяст В. 15, 273
Радимов В. 51, 54, 62
Радин Л. 167
Радова А. 374
Разин С. 166
Разумный А. 246
Райс К. (Reiß, K.) 299–300, 309
Райс Э. 175, 179, 208
Раковиц Е. фон (см. Дённигес Е.)
Раковиц Я. фон 134, 141–142
Раку М. 396–397, 412
Раннит А. (Rannit, A.) 348–349, 358
Рассказов А. 143, 150
Ратгауз Д. 168, 173
Ратгауз Т. (Ratgauz, T.) (см. Клименко-Ратгауз Т.)
Ратманов В. 57
Рафалович Д. 249, 252
Резников Б. 248, 252

- Рековская-Эйснер И. 173
Ремизов А. 21, 177, 206, 251
Репин И. 14
Рецкер Я. 298, 304, 308
Рид Дж. 112, 115
Рильке Р.-М. 39
Римский-Корсаков Н. 184
Рогинский А. (Roginskij, A.) 285–286
Рогожникова Р. 38, 40
Рождественский Вс. 71, 76
Розанов В. 70, 76, 129, 132, 341
Розанова Ю. 405, 413
Розенблюм Л. 270
Розенгейм М. 73
Роллан Р. 365–366
Ронен О. (Ronen, O.) 9, 13–16, 21–23, 26–27, 214–215, 220–222, 227, 286
Ронсар П. 100
Роом А. 243, 246
Россиус А. 132
Руис де Аларкон Х. 365
Рукавишников И. 44, 54, 62
Русов Н. 251
Рябчикова Н. 242, 253
Сааресте А. 332
Сабашниковы 133
Савина М. 66
Савинков Б. 112
Саводник В. 84–85, 88, 102, 105
Садовский Т. 54, 62
Садовской Б. 58, 62
Салтыков-Щедрин М. 143, 150
Салупере М. 262–264
Самарин А. 255
Сандомирская И. 383, 395
Сапожков С. 105
Сафо 35
Сафонов В. 251
Сахаров И. 42
Светликова И. 117, 120–121, 132–133
Светлов М. 45, 62
Святополк-Мирский Д. (Svyatopolk-Mirsky, D.; Mirsky, D.) 22–23
Сдобников В. 294, 308
Сельер Э. 135
Сельвинский И. 45, 48, 62, 177, 181, 184, 208
Семенко И. 216, 222, 227
Семенов В. 46, 62
Семенов Г. 194, 208
Семенов Л. 36, 40
Семилуцкая А. 52, 62
Серебряков В. 45, 52, 62
Сигма (см. Сыромятников С.)
Скалдин А. 31
Скворцов И. 73
Скотт Л. 242
Скрябин А. 21
Скусен Р. Дж. 335
Случевский К. 16–17, 70, 232, 237, 405, 413
Слюсарь Н. 226–227
Смирнов А. 361, 373
Смирнов В. 139, 150
Смирнов И. 288
Соболев А. 9–10, 29, 40, 42, 61, 63–64, 77, 110, 117
Соболев Л. 9, 64
Соколов И. 240
Соколов Н. 32
Соколов С. 98, 105
Соколова М. 105
Сократ 130
Соллогуб В. 396
Солнцев Г. 186, 187
Солнцева С. 141

- Соловьев В. 14, 16–17, 26, 67, 69–70, 76, 79, 105, 139, 150, 233, 273, 341, 407, 413
Соловьев Е. (см. Смирнов В.)
Соловьев С. 31, 34, 121
Сологуб Ф. (Sologub, F.) 14, 21, 39, 46, 51, 55, 57, 62, 71, 94, 103, 177, 345, 358, 360
Сошкин Е. 216–217, 219, 227
Спивак М. 9, 77
Спроге Л. 10, 161, 169, 173, 289
Сталин И. 12, 27, 98, 377–378
Статеева В. 50, 62
Степанищева Т. 11, 328
Степанов Н. 95
Степанова Л. 133
Стибор-Ляховский Н. 46, 62
Стравинский И. 21
Страхов Н. 70
Страховский Л. (Strakhovsky, L.) 14, 21, 27
Струве А. 48–49, 62
Струве Г. (Struve, G.) 18, 20, 22–24, 26–27
Стэлл А. 51–52, 62
Суйтс Г. 331–332
Сумароков А. 39, 79–81
Сумароков П. 35
Сунво Ю. (Sunwoo, J.) 306, 309
Суперфин Г. (Superfin, G.) 229, 239, 277, 284–285, 372
Сыромятников С. 73
Тагер Е. 28
Таиров А. 241
Тарановский К. 211, 218, 222, 227, 286
Тауфер И. (Taufers, J.) 378, 395
Тацит 118
Тверской П. 26
Тельман Э. 391–392
Теннисон А. 88
Тёпфер Р. 337
Тервонен М. 351
Теренций 36
Терещенко М. 293
Тименчик Р. 14, 18, 26, 28–29, 40, 194, 227, 229–231, 233, 237, 239, 286, 348, 358, 371–372
Тирсо де Молина 365
Тихонов Н. 185, 193
Тоддес Е. 217, 224, 227
Толстая А. 410
Толстая С. 31
Толстой А. К. 16, 22, 36, 72–73, 287, 396
Толстой Л. 65, 81, 105, 110, 234, 239, 260, 262, 396, 410, 413
Томашевский Б. 360, 373
Топоров В. 49, 62, 124, 133
Травушкин Н. 143, 150
ТрEDIAKОВский В. 36, 80–81, 105
Тренев К. 177, 184
Трепалина М. 412
Троцкий Л. 38, 40, 112
Туглас Ф. (Tuglas, F.) 331, 333, 338, 344
Тургенев И. 38, 81, 88, 105, 135–136, 140, 150, 219, 336, 338
Тургенева О. 399
Тургеневы 399
Тури Г. (Tourgi, G.) 295, 298, 302, 309
Тхоржевский И. 16–18, 21, 23–24, 26
Тынянов Ю. 185–186, 193, 208
Тэффи Н. 152
Тютчев Ф. 16, 21, 24, 36, 73, 87–89, 101, 168, 238
Уайльд О. 21, 88
Угрюмов А. 57, 63
Уитмен У. 362–363

- Уманец С. 66–67, 76
 Ундер М. (Under, M.) 11, 346–358
 Усов Д. 47, 63, 369, 373
 Успенский Б. 211–212, 221, 227
 Успенский П. 10
 Успенский Ф. 216, 219, 227
 Файнберг В. 10
 Фасмер М. 37, 40
 Федин К. 176, 181, 208–209
 Федоров А. 11, 295–296, 298, 308, 359–374
 Фердинандов Б. 241
 Фермеер Х. 296, 302
 Фет А. (Fet, A.) 12, 16, 25, 69–70, 72–76, 86, 101–102, 105, 125–126, 132, 168, 237, 239, 260, 396–413
 Фигнер В. 144, 150
 Фидлер Ф. 92
 Филипп II 143
 Фирдоуси 365
 Фишер К. 119–120, 133
 Флетчер Д. 365
 Флоренский П. 129, 133
 Форстен Г. 131
 Форш О. 186, 208
 Фофанов К. 17, 56, 63, 87, 89, 101–102
 Франковский А. 361
 Фруг С. 74
 Фукс З. (см. Брюсов В.)
 Хагемейстер М. 129, 133
 Харджиев Н. 29, 228
 Хворостьянова Е. 32, 40
 Хёниг Г. (Hönig, G.) 293, 309
 Хенкин В. 241
 Херманн К.-А. 332
 Хинт М. (Hint, M.) 335, 344
 Хинчин А. 42, 63
 Хлебников В. 29, 40–42, 48–50, 52, 57–58, 63, 179, 183, 188, 206
 Хмельницкая Р. 193
 Хмельницкая Т. 190, 192–195, 199, 203, 206, 208
 Ходасевич В. 14, 21, 24, 85, 101, 174–175, 178–179, 208, 216, 232, 234, 236–239
 Хоминский А. 44, 48, 52, 54, 57, 63
 Хомяков Г. 13, 15, 20
 Хохлова А. 249
 Хронусов Г. 53, 63
 Хурт Я. 332
 Хуттунен Т. 11, 241, 253
 Цветаева М. 17, 26, 29, 31, 39, 175, 190, 209, 230–231, 404
 Цезарь Ю. (Caesar, J.) 126
 Цивьян Т. 396
 Цивьян Ю. 240, 253
 Цицерон 121, 123, 129, 130
 Цомакион А. 139, 150
 Чагин А. 104
 Чаев Н. 73
 Чайковский П. 168, 405–406, 409
 Чаплин Ч. 240, 243, 253
 Чекалов И. 360, 374
 Челлини Б. 367
 Черепанова Н. 47, 63
 Череповская Н. 227
 Черкасов А. 52, 54, 63
 Черниговская Т. 227
 Чернов И. 282
 Чернова Д. 227
 Черногубов Н. 74
 Черный С. 10, 81, 105, 151–159
 Чернышевский Н. 143, 145, 224
 Чехов А. 13, 21, 38, 261
 Чечуев М. 46, 52, 63
 Чичерина С. 186, 189
 Чужак Н. 188–189

- Чуковский К. 198, 224, 295–296, 298, 308, 360–363, 368–369, 373–374
Чуковский Н. 216
Чулков Г. 106–108, 115–116, 127, 132, 273
Чулков М. 35
Чурилин Т. 10, 174–210
Шалвен А. (Chalvin, A.) 326, 330–331, 343
Шаронов И. 30–31, 34–35, 37, 41
Шатковский Ф. 46–47, 56–57, 63
Шведов Н. 104
Швейцер А. 297, 308
Шебеков П. 53, 63
Шекспир У. (Shakespeare, W.) 73, 230–231, 238, 287–288, 340, 342, 360, 365–367, 369, 372, 374
Шелли П. Б. 21, 362–363
Шеллинг Ф. 163–164
Шемшурин А. 92, 104
Шенрок В. 102
Шервинский С. 36, 361
Шеридан Р. Б. 365
Шершеневич В. 175, 240–241, 243, 245, 252–253
Шефер П. 392
Шиллер Ф. 88, 142–143, 337, 366
Шиндлер А. (Schindler, A.) 402
Ширяев Б. 17, 26
Шичалин Ю. 272
Шкапская М. 31, 41
Шкловский В. 20, 176, 184, 187–188, 195, 245
Шлейхер А. 214
Шлепнев Д. 294, 308
Шнитцлер А. 337
Шопен Ф. 398, 409
Шпаковский Т. 409
Шпет Г. 360–361, 374
Шпильгаген Ф. 102, 143–146, 148–150
Шруба М. 106, 116
Штраус Д. Ф. 147, 150
Штробль К. Х. 337
Шубарт К. Ф. Д. 408
Шуберт Ф. 398
Шумихин С. 173
Шустерович Р. 111
Щепкина-Куперник Т. 87
Щерба Л. 37, 364, 374
Щербаков А. 184, 186
Щербаков Р. 103
Щербина Н. 101
Эберс Г. 149
Эврипид 128–129, 133
Эдиет П. 47, 63
Эйгес И. 410, 413
Эйдельман Т. 64, 67–68
Эйзенштейн С. 242–243, 251
Эйснер А. 161, 173
Эйхенбаум Б. 182–186, 189, 192, 194, 209, 210
Эллис 121
Энгельс Ф. 143, 149
Эрберг (Сюннерберг) К. 106–107, 115
Эрдман Б. 241
Эрдман Н. (Erdman, N.) 240–246, 252–253
Эредиа Ж. М. 370
Эренбург И. 176
Эсхил 128
Эткинд А. М. 118, 125–126, 133
Эткинд Е. 371–372, 374
Эхала М. (Ehala, M.) 335–336, 344
Юдина И. М. 87, 105
Юм Д. 119
Юнг К. (Jung, C. G.) 122, 133
Юрма М. (Jürma, M.) 348, 358

- Юткевич С. 243–244, 253
 Яблоновский С. 152
 Языков Д. 102
 Языков Н. 102
 Якобсон Р. 40
 Яковенко В. 132
 Яковлева Н. 10, 178–180, 184, 186,
 191, 198, 202, 205–206, 210
 Якулов Г. 241
 Ямпольский И. 103
 Яначек Л. 380
 Яначек П. 375, 380
 Янков Н. 56, 63
 Янов Л.-Э. 52, 63
 Яреш М. 375, 380
 Ярхо Б. 360–361, 374

 Antliff, M. 120, 130, 133
 Borges, J. L. 313, 320–323, 325–326
 Dobringer, E. 122, 124, 133
 Erelt, T. 332, 344
 Freedman, J. 241–242, 253
 García Lorca, F. 318–320, 325–326
 Hennoste, T. 310, 325
 Hermans, T. 298, 308
 Hone, A.-R. 317
 Ibsen, H. 133
 Kaalep, A. 315–316, 318–319, 325–
 327
 Kaus, J. 326
 Keller, R. 309
 Kluge, R.-D. 120, 133
 Копецký, V. 378, 395
 Kross, J. 358
 Krull, H. 312, 316–317, 320, 326
 Kußmaul, P. 309
 Lange, A. 312, 317, 320–321, 323,
 326
 Lindsalu, E. 325
 Lotman, M.-K. 316, 326

 Lönnqvist, B. 48, 63
 Meisel, J. 21, 27
 Monticelli, D. 311, 326
 Napolitano, P. 222, 227
 Nečásek, F. 378, 395
 Niit, A. 334–344
 Nord, B. 308
 Ojamaa, O. 320, 324–325
 Pacta, J. 378, 395
 Ploom, U. 312, 326
 Põldmäe, J. 316–317, 326
 Raisová, E. 378, 395
 Rajandi, H. 312, 321, 326
 Randvere, J. (см. Аавик Й.)
 Riccardi, A. 308
 Rosenfeld, I. 21, 27
 Rummo, P.-E. 317
 Rähesoo, J. 312, 326
 Saluri, P. 314–315, 326
 Sang, A. 358
 Sang, J. 312, 326
 Schmitt, P. A. 308
 Semper, J. 358
 Snel Trampus, R. 298, 309
 Sorel, G. 130, 133
 Stavrou, T. G. 27
 Sutrop, M. 320, 326
 Sütiste, E. 311, 326
 Talvet, J. 314–318, 326–327
 Talvik, H. 358
 Tamm, M. 310–311, 327
 Tamm, T. 326
 Thomas, D. 317
 Vaarandi, D. 358
 Vermeer, H. 299, 309
 Vihma, H. 344
 Waltari, M. 314
 Õispuu, J. 329, 344
 Õnnepalu, T. 317, 327

KOKKUVÕTTED

Hõbeajastu 19. saj lõpu – 20. saj esimese poole
vene kirjanduses ja kultuuris.

Professor Zara Mintsu 90. sünniaastapäevaks

I

Hõbeajastu 19. saj lõpu – 20. saj esimese poole
vene kirjanduses ja kultuuris

Puuduvad lülid termini *hõbeajastu* ajaloos: 1946–1952

Aleksandr Dolinin (Madison)

Artikkel täpsustab ja täiendab ajalõigunimetuse *hõbeajastu* ajalugu, mida on kirjeldanud Omri Ronen ja teised teadlased. Seni on väljendi laiemaks kasutusajaks peetud 1950. aastate lõppu ja 1960. aastate algust. Hiljuti avastatud materjalide põhjal tuli termin *hõbeajastu* käibe teelikult juba kümme aastat varem, pärast Ivan Thorževski ülevaate „Vene kirjandus” (1946), Juri Ivaski artikli „Hõbeajastu” (1949) ja Vladimir Weidle raamatu „Russie absente et presente” (1949) ilmumist. 1950. aastatel hakkasid väljendit järjest enam kasutama vene emigrandid ja välismaised slavistid ning see saavutas kiiresti termini staatuse. Järjest enam levides nõrgenes termini *hõbeajastu* algne seos antiikmüüdiga neljast metalliajastust ja saades humanitaarteaduste mõistesüsteemi osaks, ei käsitletud seda enam Puškini *kuldajastu* antiteesina.

Hüüdsõna *ah* vene modernistlikus luules: stilistilistest
konnotatsioonidest

Gennadi Obatnin (Helsinki)

Artikkel annab ülevaate lisakonnotatsioonidest, mis tekivad seoses hüüdsõna *ah* kasutamisega luuletekstides. Hüüdsõna *ah* on laensõna, mis assotsieerub sentimentaalse kirjanduse ja käitumisega ning on eraldiseisev teistest tundeid väljendavatest hüüdsõnadest. Seetõttu muutub see vene modernistlikus luules

naisluule ja koguni Anna Ahmatova enda tunnuseks. Peale selle vaadeldakse artiklis mõningaid seda hüüdsõna sisaldavaid sõnaühendeid ja arutletakse nende stilistilise kasutamise üle kirjanduses.

Näkingeid 20. sajandi alguse vene luules (eesialgsed tähelepanekud)

Aleksandr Sobolev (Moskva)

Uurimistöe loetleb võimalikud kirjanduslikud, folkloristlikud ja visuaalsed allikad (vesineitsi, veenümf, nereiid), millel põhineb näkingeiu kuju vene luules 20. sajandi alguses. Artiklis tuuakse välja kultuuriline mehhanism, tänu millele on erinevates, üksteise loomingut mitte tundvate autorite luuletustes kujutatud näkingeiu ühiseid tüpoloogilisi jooni, mis ei pärine ühest ja samast allikast. Kirjeldatakse näkingeiu välimuse eripära, tema harjumusi, elu, käitumist ja läbikäimist inimestega ning sotsiaalseid ja funktsionaalseid eelistusi. Uurimistöe põhineb mitmekümne autori luuletuste võrdleval analüüsil. Suurt osa nendest autoritest ei ole kunagi filoloogiliselt uuritud.

Jakov Polonski ning 19. saj lõpu ja 20. saj alguse luuletajad

Lev Sobolev (Moskva)

Jakov Polonski (1819–1898) parodeeris mõned korrad uute vene luuletajate teoseid: 1894. aastal avaldas ta näidendi pealkirjaga „Võõrad rollid”, mille üks võtmetegelasi Maksim Sergejevitš Plodomasov oli pretensioonikas ja mõttetu luuletaja, „Nädala” raamatutes“ (1896) avaldatud luuletus „Dekadent” räägib uuemast luulest kui arusaamatust sonimisest. 1890. aastate prantsuse luule tõlked (iseäranis Maurice Maeterlinck) ja samal ajal avaldatud vene luuletused („Võõrad rollid” ilmusid varem kui kuulsad Brjussovi kogumikud „Vene sümbolistid”) ei anna alust paroodiaks. Artikli autor leiab, et Polonski oli lugenud Maeterlincki originaalteost „Kasvuhooned” ja parodeeris selles kogumikus sisalduvaid luuletusi. Ka otsitakse artiklis vastust küsimusele, mis tõukas Polonski eemale uue luule juurest. Tema luuletustesse ilmusid ju müstilised motiivid ning „teisiku” ja „hullumeelsuse” teema oli tema loomingus esindatud juba ammu enne 20. sajandi algust. Nagu selgub, ei võtnud vana luuletaja omaks uue kunsti maailmavaatelisi aluseid ehk seda, mis andis dekadentsile tema hüüdnime). Sümbolismi juhtfiguur Valeri Brjussov ei hinnanud Polonski luulet. Artiklis tuuakse välja tema arvustused (sealhulgas arhiivimaterjalidest),

erinevalt Slutševskist ei näinud Brjussov ilmselgelt Polonskis uue luule eelkäijat. Blok suhtus Polonskisse teistmoodi – ta hindas kõrgelt nii Polonski üksikuid luuletusi kui tema luulet üldiselt.

„Puutumata keha” G. Bachmanni, V. Brjussovi ja A. Bloki loomingus

Aleksandr Sobolev, Monika Spivak (Moskva)

Artiklis vaadeldakse Venemaal elanud saksa luuletaja Georg Bachmanni (1852–1907) loomingu mõju A. Blokile ja tema kaasaegsetele. Tähelepanu keskmes on luuletus „Olen sinu kogu puutumata kehaga...” / „Я твоя всем нетронутым телом...”, mis avaldati 1901. aastal almanahhis „Põhjalilled”.

Artikli esimeses osas tõendatakse, et Blok oli selle luuletusega tuttav ja kasutas sealt pärinevaid kujundeid oma luules ja dramaturgias (luuletus „Paganlik preester” / „Жрец”, näidend „Kuningas väljakul” / „Король на площади”).

Artikli teine osa keskendub Bachmanni biograafiale ning selles rekonstrueeritakse tema sidemeid hõbeajastu tuntud poetidega ning tema rolli vene kultuuriloos. Erilist tähelepanu pööratakse Bachmanni sõprussuhetele V. Brjussoviga, kes, nagu selgub arhiivmaterjalidest, tõlkis Bachmanni luuletuse „Olen sinu kogu puutumata kehaga...” saksa keelest vene keelde ja avaldas selle Moskva sümbolistide almanahhis.

Artikli kolmandas osas uuritakse Bachmanni luuletuse mõju 20. sajandi vene kirjandusele, mis võttis „puutumata keha” kujundi omaks nii luules kui ka proosas (Brjussov, Makovski, Klõtškov jt).

Maria Liberson ja „Üksildaste ring” (ühest Bloki naissoost kirjasaatjast)

Dina Magomedova (Moskva)

Artikkel rekonstrueerib Peterburi „Üksildaste ringi” (1908–1909) nii käsi kirjaliste (RGALI, IMLI) kui ka trükis ilmunud ajaleheperioodika, memuaaride ja epistolaarsete allikate põhjal. Artikkel vaatleb ringi sidemeid kuulsate Vene kirjanikega nagu A. Blok, V. Korolenko, M. Vološin, Z. Hippius, K. Erberg ja G. Tšulkov. Erilist tähelepanu pööratakse ringi looja Maria Libersoni biograafia rekonstrueerimisele. Artikkel sisaldab ka Libersoni ja Bloki kirjavahetust ning

koos kaasautor Z. Markovitši ja helilooja D. Vozdviženskiga loodud poemi „Kaksteist” (1925) hilise dramatiseeringu analüüsi.

Poliitika ja müstika: „Metamorfoosid” Bloki essees „Katiliina”

Arkadi Bljumbaum (Peterburi)

Artikkel on pühendatud Aleksandr Bloki 1918. aasta kevadel kirjutatud esseele „Katiliina” ja analüüsib peamiselt Ovidiuse „Metamorfooside” tähendust artikli ideoloogilises struktuuris, täpsemalt öeldes Bloki arusaama metamorfoosist. Blok vaatles metamorfoosi kui füüsilist ja hingelist muundumist, mida inimene peab kogema selleks, et saada revolutsionääriks. Sellest seisukohast lähtudes mõistis Blok metamorfoosi kui müstilist muundumist ja käsitles Ovidiust kui müstikut, kes kirjeldas metamorfoosi millenagi, mis toimub jumalate tahtel. Teiste sõnadega pidas Blok revolutsiooni religioosseks müstiliseks ekstaasiks ja revolutsionääri müstikuks, kes pidi hävitama 19. sajandi ratsionaalse, liberaalse ja sekulariseerunud maailma.

Maksimilian Vološin ja Ferdinand Lassalle

Aleksandr Lavrov (Peterburi)

Artiklis joonistub Maksimilian Vološini väärtussüsteemist lähtudes välja Saksa sotsialisti ja publitsisti Ferdinand Lassalle'i kuju tema isiksuse kujunemise perioodil ehk gümnaasiumi- ja ülikooliõpingute ajal, mil algaja poet oli järjekindel demokraat ja liberaalsete ideaalide järgija. Artikkel tutvustab kirjanduslikke allikaid, millest Vološin ammutas oma teadmisi Lassalle'i kohta, ja mida ta kasutas subjektiivse mulje kujundamisel temast, kombineerides türannia vastu võitleja ja romantilise isiku kuju. Artiklis vaadeldakse, kuidas olid seotud Vološini nägemus Lassalle'ist ja eri kirjandustegelased (Leo Spielhageni romaanis „In Reih und Glied” ja markii Posa Schilleri tragöödias „Don Carlos”), aga ka saksa ajaloolised kangelased (Ulrich von Gutten). Näidatakse Lassalle'i isiksuse ja tema kunstilise kajastamise olulisust noore Vološini radikaalromantiliste ideaalide kujunemisel.

Saša Tšornõi ja Andrei Belõi

Oleg Lekmanov (Moskva)

Artiklis käsitletakse poeedi ja följetonisti Saša Tšornõi hoiakut sümbolisti Andrei Belõi isiku ja loomingu suhtes. Oletatakse, et mõned Belõi luuletekstid võisid mõjutada Saša Tšornõi poeeme tema 1910. aasta raamatus „Satiirid”.

Bloki „Tundmatu” ajastu tagused nägemused (V. Amfiteatrov-Kadaševi ja T. Klimentko-Rathausi arhiivist)

Ljudmila Sproge (Riia)

Aleksandr Bloki isiku ja loomingu retseptioon sõjaeelses venekeelses Prahases on olnud nii teadusliku uurimuse (A. Böhm) kui ka kirjandusrühmituse „Poeetide skeet” (A. Eisner, A. Vurm, J. Gessen, N. Mjakotin jt) luuleloomingu objektiks. Avaldamata arhiivimaterjalide põhjal räägitakse artiklis etendusest, mida saatis Prahases suur edu ja mis lavastati teatristuudios, mida juhtis A. Belõi nõbu näitlejanna Lidia Iljašenko-Pankratova, kes tundis Aleksandr ja Ljubov Blokki, ja kes oli ka esimene „Tundmatu” osatäitja. Artiklis vaadeldakse ka Iljašenko-Pankratova õpilase T. Rathausi avaldamata materjale. T. Rathaus esines V. Amfiteatrov-Kadaševi sketšides vene muusa rollis. Sketšid olid pühendatud näitlejanna ja poeedi T. Rathausi naljatlevale ja lüürilisele läkitusele ning Bloki, Anna Ahmatova ja Nikolai Gumiljovi loomingust inspireeritud „sümfooniale”.

„Välja kasvanud sümbolismi sügavusest...”

(Tihhon Tšurilin ja tema „Tjapkatan”)

Natalja Jakovleva (Peterburi)

Artikkel rekonstrueerib Tihhon Tšurilini romaani „Tjapkatan” saamislugu ja kontekstualiseerib selle loomist. Romaan oli mõeldud antiteesina A. Belõi „esteetilisele” stilistikale. A. Belõi avaldas tugevat mõju Tšurilini varasele loomingule. Terve hulk fakte annab aluse oletada, et Tšurilin huvitus romaani kirjutamise ajal formalistide, eelkõige B. Eichenbaumi loomingust. Mõned Eichenbaumi artiklid olid pühendatud vene modernistliku proosa ornamentlikule traditsioonile ja loodud kirjanduse sotsialistlikule realismile ülemineku ajal. Eichenbaumi filoloogilised artiklid, mis ei vastanud uue sotsialistliku realismi esteetikale, andsid veel ühe tõuke romaani loomiseks. Artiklis

esitletakse dokumente, mis tõendavad „Tjapkatani” edukaid „lugemisi” Leningradis 1935. aastal ja Vene Kunstiajaloo Instituudi ümber eri perioodidel koondunud Leningradi intelligentsi teadlikkust tekstist. Tekstiga tutvunute hulgas oli ka Tõnjanovi ja Eichenbaumi õpilane T. Hmelnitskaja. Tema artikkel „Tšurilini proosa”, mis on pühendatud sellele tekstile ja kirjutatud pärast Tšurilini esinemist Leningradi Kirjanike Majas, avaldatakse siin esmakordselt.

O. Mandelštami luuletuste idiomaatika muundumine: sünonüümia

Pavel Uspenskij, Veronika Fainberg (Moskva)

Artikkel käsitleb O. Mandelštami luulekeele semantikat. Vaadeldes luuletaja keelt kirjanduskeele normide taustal, toovad autorid välja erilise võtte, mis seisneb „valmis” keele elementide, täpsemalt idioomide ja kollokatsioonide ümbersõnastamises. Artiklis vaadeldakse ka vene keele fraseoloogiliste üksuste sünonüümilist ümbersõnastamist. Samuti tuuakse artiklis välja mõned vene keele fraseoloogiliste üksuste sünonüümilise tõlgendamise juhud. Taolise võtte lihtsam kasutusviis Mandelštami luules seisneb kaheosalise idioomi/kollokatsiooni muutumises luuletekstis selliselt, et üks osa asendatakse sünonüümiga, samal ajal kui teine osa jääb muutumatuks. Võtte keerulisem kasutusviis seisneb kõigi idioomi/kollokatsiooni osade asendamises sünonüümidega. Mandelštami fraseoloogismide kasutamise analüüs võimaldab välja tuua ühe peamise tähenduse genereerimise tunnusjoone tema luuletustes.

Anna Ahmatova „Kunsti saladused” kui 20. sajandi esimese poole poeesia seaduste kirjeldus

Konstantin Polivanov (Moskva)

Artiklis vaadeldakse Anna Ahmatova luuletsükli „Kunsti saladused”/ „*Тайны ремесла*” loomislugu ning analüüsitakse selle sisu ja tsitaatide kogumit. Tsükli luuletuste tsitaadikogumi analüüsi põhjal tehakse ettepanek lugeda tsükli kui kirjeldust luuleloomingu seadustest, mis on ühised Ahmatova kaasaegsetele poetidele (Valeri Brjussov, Konstantin Balmont, Boris Pasternak, Vladislav Hodassevitš ja teised), ja seega kui ühte Ahmatova tekstidest, milles ta esitab pildi nimetatud luuleepohhist („Kangelaseta poeem”, „Põhjamaised eleeegid”, „Pärg lahkunuile”).

Imagunistid ja film. Anatoli Marienhofi filmidramaturgiast

Tomi Huttunen (Helsinki)

Artiklis arutletakse luuletaja, prosaisti ja dramaturgi A. Marienhofi filmidramaturgia teemal. A. Marienhof kuulus luuletajate-imažinistide gruppi (Marienhof, V. Šeršenevitš, N. Erdman jt), kes alustasid filmistsenaariumide kirjutamist 1920. aastate lõpus. Imażinistidest oli kõige aktiivsem stsenaarist Nikolai Erdman. Marienhof, kes oli töötanud 1920. aastatel Proletkino stsenaaristide osakonnas, sai tema kaasautoriks. Nende esimene ühine film oli eksperimentaalne „Müüdüd isu” 1928. aastal. Marienhof jätkas kino jaoks kirjutamist 1940. aastate keskpaigani. Filmistsenaariumide poeetika ja praktika mõjutas ilmselgelt tema ilukirjanduslikku loomingut.

II

„Zara Grigorjevna ei saanud mitte armastada...” Mälestuste õhtu Zara Mintsist

Ljubov Kisseljova, Lea Pildi, Jelena Pogosjani, Malle Salupere, Konstantin Azadovski, Dina Magomedova, Vladimir Papernõi, Aleksandr Lavrovi, Pekka Pesoneni, Georgi Levintoni ja Ljudmila Sproge mälestused Zara Mintsist.

III

Tõlke- ja intermediaalsuse probleemid vene ja Euroopa kultuuris

Kas on võimalik õppida tõlkimist tõlkimise läbi?

Anna Pavlova (Mainz)

Artiklis arutletakse küsimuse üle, kas tõlkija peab olema tuttav tõlketeooriaga. Kui peab, siis kas on olemas üks ühtne tõlketeooria ja -metodoloogia, mis võtaks kokku tõlketeadlaste käesolevaks ajaks loodud teoreetiliste lähenemiste, mudelite ja kontseptsioonide konstruktiivse kogemuse? Ja kas selline metodoloogia on piisavalt paindlik, et toetada erinevaid tõlkelahendusi? Artiklis käsitletakse tõlketeooriale deskriptiivse ja preskriptiivse lähenemisega seotud küsimusi.

Missioon ja ohverdus: Eesti tõlkeloo müüdid

Klaarika Kaldjärv, Katiliina Gielen (Tartu)

Artiklis „Missioon ja ohverdus: Eesti tõlkeloo müüdid” käsitletakse tsensuuri mõistet avaramalt: küsimusena sellest, mida tõlgitakse, kellele on lubatud tõlkida ja millist tõlkimisviisi peetakse õigeks. Sellisena on tsensuur tihedalt seotud tõlkekaanoni kujunemisega. Eesti kultuuri puhul on tõlkekirjandus olnud omakirjanduse kujunemisel määrava tähtsusega ja kuigi eri ajalooetappidel on esile kerkinud eri tõlkimispõhimõtted, on tõlkimise puhul alati silmas peetud rahvuskultuuri arendamist ning see on omakorda mõjutanud tõlkenormide kujunemist. Artiklis vaadeldakse Eesti tõlkijate kui kultuurimisjonäride seisukohti, kelle eesmärk on tõlkes oma isikut ohverdades nähtamatult kohal olla ja tõlkekirjandus lugejani tuua kui omas keeles kirjutatud tekst. Põhitähelepanu koondub Eesti tõlkekultuuri viljakatele 1970.–1980. aastatele, mil standardiseeritud eesti tõlkekeel oli välja kujunenud ja tõlkenormid kindlalt paigas. Ühelt poolt soodustas ühetasaseid tõlkelahendusi poliitilise tsensuuri surve, teisest küljest eesti keele puhtuse alalhoidmise püüe. Siiani suures osas kehtivate normide rakendamist vaadeldakse artiklis proosa- ja luuletõlgete näitel, analüüsides valitsevate tõlkemeetodite tähendust tõlgitud teksti ja autori näo ning tõlke lugeja ootuste kujundamisel vastuvõtvast kultuuris.

Eesmärk ja vahend: vene kirjandus Johannes Aaviku sarjas „Hirmu ja õuduse jutud” (esimene artikkel)

Tatjana Stepanišševa (Tartu)

Artiklis antakse esialgne ülevaade vene kirjanduse tõlgetest, mis ilmusid populaarses sarjas „Hirmu ja õuduse jutud” Johannes Aaviku tõlkes. Aavik on eesti kultuuriloos tuntud eelkõige kui eesti keeleuendusliikumise autor ja selle propageerija. Aavik sõnastas oma programmi ja arendas seda aktiivselt 1910.–1920. aastatel. Artiklis esitatakse hüpotees selle kohta, et vene kirjanduse tõlgetel oli Aaviku jaoks tegelikult praktiline eesmärk. Tõlkijat huvitas pigem stilistiline eripära, vähemal määral originaali sisu, kuigi tema eelistused kajastusid ka teoste valimisel. Oletatavalt olid tõlgetes Aaviku jaoks tunduvalt olulisemad eesti keeleuendusega seotud aspektid: neologismid ja grammatilised parameetrid. Illustratiivse materjalina tuuakse välja Aaviku tehtud Dostojevski romaani „Kuritöö ja karistus” fragmentaarne tõlge, mis ilmus sarjas 1928. aastal.

Anna Ahmatova „Reekviemi” kahest tõlkest eesti keelde

Maria Borovikova (Tartu)

Artikkel on pühendatud Anna Ahmatova poemi „Reekviem” eestikeelsetele tõlgetele. Eesti lugeja jaoks muutus kanooniliseks Doris Kareva tõlge. Esimest korda avaldati see ajakirjas „Vikerkaar” 1988. aastal ja kordusena 1990. aastal vene modernistlike luuletajate tõlkekogumikus „Tähepuu varjus”. Kuid see ei ole „Reekviemi” esimene tõlge eesti keelde. Esmakordselt ilmus poem eestikeelsena trükkis Eestist emigreerunud poetessi Marie Underi tõlkes 1967. aastal kirjastuses Inter-Language Literary Associates. Artiklis uuritakse, kuidas Marie Underi tõlge peegeldab tema enda luule tunnusjooni: ta rikub järjekindlalt napolisõnalisuse põhimõtet, mis paljuski määrab Ahmatova poemi kunstilise maailma. Tõlkes hakkab erilist rolli mängima sihipärase liikumisega seotud sõnavara. Underi enda luuletustes mängivad sõnavara ja selle määratud motiivid erilist rolli: eesti rahva ajaloo teemat tõlgendab Under kui kulgemist kodust mööda teed, mis on täis kannatust ja viib hukuni.

Võrreldes kahte tõlget, näitab artikli autor, kuidas Doris Kareva astub samal ajal dialoogi nii teksti autori (Ahmatova) kui ka selle esimese tõlkijaga (Under). Toetudes paljuski eelkäija tööle, annab Kareva sellest hoolimata Ahmatova tekstile tagasi napolisõnalisuse. Samuti näitab analüüs, et Kareva „Reekviemi” tõlke lüüriline kangelanna ühendas endas mõningaid poeedi-emigrandi jooni, milles peegeldus Ahmatova ja 1960. aastatel väliseestlaste kogukonnas kujunenud Underi traagiliste saatuste võrdlus.

„Sajandi pilge”: miks Andrei Fjodorovi artiklit Mihhail Lozinskist 1938. aastal ei avaldatud

Maria Baskina (Malikova) (Peterburi)

Artiklis vaadeldakse monograafilist esseed M. Lozinskist, mille kirjutas tuntud tõlketeadlane A. Fjodorov 1938. aastal ajakirjale „Kirjanduslik kaasaeg”, ja arutletakse selle avaldamata jäämise võimalike põhjuste üle. Fjodorovi professionaalselt aus analüüs Lozinski sümbolismi-akmeismi kultuurist tuleneva tõlkijameisterlikkuse kohta paljastas tahtmatult, aga ilmselgelt selle „eeskuju-liku nõukogude tõlgi” tööde kokkusobimatuse mõistega „nõukogude tõlge”, mis põhineb tõlgitavusel ja on mõeldud lugejale, kes võõrkeeli ei valda. Samal ajal, kui tema kriitika keskendub „pidulikule ja traagilisele” luulekõnele, mille Lozinski lõi, et rääkida „sajandi pilkest” oma selle aja kõige tähelepanu-

väärsemates tõlgetes – Shakespeare'i „Hamletis” ja Dante „Põrgus” („Jumalikus komöödias”) – paljastas nende varjatud aktuaalsuse 1938. aasta sihtkultuuri kontekstis.

Albaania muundumine Süüriaks. Luulelise kartograafia tõhusus ja ideoloogia Milan Kundera 1940ndate lõpu ja 1950ndate alguse tõlgetes

Holt Mayer (Erfurt)

Artiklis analüüsitakse kuulsat tšehhi romaanikirjaniku ja esseisti Milan Kundera (sünd 1929) aastatel 1949 (V. Majakovski) ja 1951 (Johannes R. Becher) tehtud tõlkeid. Analüüs illustreerib, kuidas hakati stalinismi algaastatel Kesk- ja Ida-Euroopas teatud kindlal viisil käsitlema geograafiat, st riikide ja keelte vahelisi piire. Viimatinimetatu puhul tuleb märkida, et Kundera muutis tõlgitud tekste nii palju, et need muutusid kohati tundmatuseni. Seda puudust ei omistata Kunderale kui tõlkijale, vaid pigem sellele kultuuriloomele, mis määras avaliku valdkonna struktuuri, milles ta töötas, ja mida iseloomustas ideoloogiliselt õhutatud ja motiveeritud äärmuslik tõhusus. See on omakorda seotud Nõukogude Liidu diktaadi all tekkinud nn rahvademokraatiatega, eriti 1949. aastal moodustatud SDV-ga, aga ka 1948. aastal kommunistide võimuhaaramise järgse Tšehhoslovakkiaaga.

Beethoveni muusika semantiline oreool A. Feti loomingus

Lea Pild (Tartu)

Artiklis näidatakse, et A. Feti loomingus kujuneb välja omapärane kujundite, motiivide ja poeetiliste assotsiatsioonide kogum, mida võib nimetada Beethoveni muusika semantiliseks oreooliks. Feti varasemas loomingus, kui poeet alles tutvub helilooja teostega, seostab ta romantilises kultuuris välja kujunenud Beethoveni muusika kuvandi poeetilise „kidakeelsuse”, loomingulise jõuetuse ja selle ületamise motiividega omaenda lüürikas. Hilisemas luuleloomingus assotsieerub Beethoveni muusika tervikliku, harmoonilise ja vastuoludest vaba kunsti maailmaga. Viimases Beethoveni-teemalises luuletuses „Quasi una fantasia”, kus konstrueeritakse helilooja klaverimuusika üldistatud kuvand, muutub ka Feti poeetiline keel: Fet loobub „veevoo” metafoorikast ning Beethoveni toopika detailiseeritud psühholoogiseerimisest.

SUMMARIES*

I

Silver Age in Russian Literature and Culture in the Late 19th Century and the First Half of the 20th Century

Missing Links in the History of the Term "Silver Age": 1946–1952

Alexander Dolinin (Madison)

This article clarifies and adds to the history of the chrononym "Silver Age," described by Omri Ronen and other scholars. The expression is usually considered to have come into use around the end of the 1950s and the beginning of the 1960s. Using newly discovered materials, this article demonstrates that the term "Silver Age" in fact became standard ten years earlier, after the appearance of Ivan Tkhorzhevsky's survey *Russian Literature* (1946), Yuri Ivask's article "The Silver Age" (1949) and Vladimir Weidle's book *Russie absente et presente* (1949). Throughout the 1950s, quite a few Russian émigré critics and Western Slavists began to make use of the expression, and it quickly gained acceptance. In the process of its standardization, the term "Silver Age" lost its initial connection to the ancient myth of the four Metal Ages and also ceased to be interpreted as an antithesis of the "Golden Age" of Pushkin.

Interjection *Akh* in the Poetry of Russian Modernism: Towards a Description of Stylistic Connotations

Gennady Obatnin (Helsinki)

This article outlines some additional connotations which arise in poetic text from the use of the interjection *akh*. With its foreign origins and association with sentimentalist literature and behavior, *akh* stands apart from other emotional interjections. Therefore, in the poetry of Russian modernism,

* Our special thanks are due to Natasha Alexandra Kadlec, the student of the department of Slavistics, for her great assistance in translating and editing of abstracts.

it becomes a sign of female poetry, and even of Anna Akhmatova herself. The article also considers some collocations with this interjection and discusses their stylistic use in literature.

A Few Words about *Rusalka* (Mermaid) in Early 20th Century Russian Poetry

Alexander Sobolev (Moscow)

This paper considers the possible literature, folklore and visual sources for the synthetic myth of *rusalka* (water maiden, water nymph, nereid) thematised in Russian poetry of the early 20th century. It demonstrates a cultural mechanism by which the appearances of *rusalka* in poems of different authors unfamiliar with each other's works share a number of typological properties, which are not derived from the same source. It also describes *Rusalka*'s physical appearance, along with her habits, lifestyle, behaviour and social interactions. The study is based on a comparative analysis of several dozen authors, the majority of whom have not been studied philologically.

Yakov Polonski and Poets of the Turn of the 20th Century

Lev Sobolev (Moscow)

Yakov Polonski (1819–1898) parodied new Russian poets several times: for example, he published the play named 'Foreign roles,' in which one of the key characters was Maksim Sergeevich Plodomasov, a pretentious and senseless poet, and in the poem 'Decadent,' published in "Books of the 'Week'" (1896) he speaks of new poetry as of obscure raving. Therefore Polonski's contemporary translations of French poetry (of Maurice Maeterlinck, in particular) do not give any opportunity for parodies ('Foreign roles' were published before famous Valery Bryusov's editions 'Russian Symbolists'). This piece's author supposes that Polonski had read original of Maeterlinck's book 'Les Serres chaudes' and parodied poems from it.

The second subject researched in this article is the question of why exactly Polonski despised modern poetry so much — concerning the fact that mystic motives as well as 'madness' and 'Doppelganger' were present in his works long before the start of the 20th century. It seems that the old poet never accepted the ideology of new art. Symbolist leader Valery Bryusov didn't appreciate Polonski's poetry. In this article the new materials on Polonski (including

archives) are used. It is proved that unlike Sluchevski, Bryusov clearly didn't see in Polonski a forerunner of the new poetry. Meanwhile Alexander Blok treated Polonski differently — he valued certain of Polonski's poems and his poetry in general.

The "Virginal Body" in the Works of G. Bachmann, V. Briusov and A. Blok

Alexander Sobolev, Monika Spivak (Moscow)

The article analyzes the influence of the German poet from Moscow George Bachmann (1852–1907) on Alexander Blok and his contemporaries during Bachman's time in Russia. The primary object of research is the poem "I belong to you with all my virginal body," [*Ya tvoya vsem netronutim telom*] published in the 1901 almanac *Northern Flowers* [*Severniye Tsveti*]. The first part of the article demonstrates Blok's familiarity with the poem and use of its images in his poetry and drama, such as the poem "Pagan priest" [*Zhrets*] and the play *The King on the Square* [*Korol' na ploshchadi*]. The second part of the article focuses on the biography of Bachmann, reconstructing his connections with prominent poets of the Silver Age and his role in Russian cultural history. It pays particular attention to Bachmann's friendship with Valery Briusov, who, as demonstrated by archival documents, translated Bachman's "I belong to you..." into Russian and ensured its publication in a Moscow symbolist almanac. Finally, the third part of the article traces the impact of Bachmann's poem on Russian prose and poetry of the XXth century, which adopted the image of "virginal body" (Briusov, Makovsky, Klychkov and others).

Maria Liberson and "The Circle of the Lonely" (On One of the A. Blok's Correspondents)

Dina Magomedova (Moscow)

This article reconstructs the history of St. Petersburg's "Circle of the Lonely" (1908–1909) with material from newspaper periodicals, memoirs and epistolary sources, both published and handwritten (RGALI, IMLI). It discusses the circle's contact with famous Russian writers, such as A. A. Blok, V. G. Korolenko, M. A. Voloshin, Z. N. Gippius, K. Enberg and G. I. Chulkov, and reconstructs the biography of the circle's creator, Maria Liberson. The article

contains an analysis of Liberson's correspondence with Blok, as well as the late staging of the poem "Twelve" (1925), written in collaboration with Zinovii Markovich and composer Vozdvizhensky.

The Political and the Mystic: "Metamorphoses" in Blok's "Katilina"

Arkady Bliumbaum (St Petersburg)

This article considers Aleksandr Blok's spring 1918 essay "Katilina." In particular, it discusses the significance of Ovid's "Metamorphoses" in the ideological structure of the Blok's article, and more specifically his understanding of metamorphosis. Blok viewed metamorphosis as a physical and spiritual transformation which a person must experience in order to become a revolutionary. From this point of view, Blok understood metamorphosis as a mystical transfiguration, and regarded Ovid, who described metamorphoses as taking place at the behest of the gods, as a mystic. In other words, Blok conceived of the revolution as a religious mystical ecstasy, and the revolutionary, then, as a mystic, meant to destroy the liberal, rational and secularised world of the nineteenth century.

Maximilian Voloshin and Ferdinand Lassalle

Alexander Lavrov (St Petersburg)

This article outlines the image of German socialist and publicist Ferdinand Lassalle from the point of view of Maximilian Voloshin's value system during his period of identity formation — his school and student days, when the young poet was a consistent democrat and adherent of liberal ideals. It presents the literary sources from which Voloshin learned about Lassalle and used to construct his subjective impression of him, combining the image of a fighter against tyranny and a romantic personality. It also considers the associations between Voloshin's beliefs about Lassalle and various literary characters (Leo in Spielhagen's novel "In Reih und Glied" and Marquise Posa in Schiller's tragedy "Don Karlos") as well as heroes of German history (Ulrich von Gutten). Ultimately, the article demonstrates the importance of young Voloshin's artistic reflection on Lassalle's personality in the formation of his radical romantic ideals.

Sasha Cherny and Andrei Bely

Oleg Lekmanov (Moscow)

This article describes the feuilleton poet Sasha Cherny's attitude to the personality and works of symbolist Andrei Bely. It suggests that some of Bely's poetic texts may have influenced Sasha Cherny's poems in his 1910 book *Satires*.

Visions from Beyond the Epoch of Blok's "Stranger": From the Archives of V. A. Amfiteatrov-Kadashev and T. D. Klimenko-Ratgaus

Liudmila Sproge (Riga)

The reception of the character and work of Alexander Blok in pre-war Russian Prague was the subject both of academic research (Alfred Böhm) and of poetic work (the "Skete of Poets," including Eisner, Vurm, Gessen, Myakotina and others). This article, based on unpublished archival materials, tells about the successful Prague performance led by actress Lydia Ilyashenko-Pankratova at a Prague theatrical studio. A cousin of Andrei Bely, Ilyashenko-Pankratova was also familiar with Alexander and Liubov' Blok. She was the first performer of the role of "Stranger." The study also considers unpublished materials of Ilyashenko-Pankratova's student Tatyana Ratgauz, who performed the role of the Russian Muse in the sketches of V. Amfiteatrov-Kadashev, which were dedicated to the joking, lyrical message of T. Rathaus and to "symphony," inspired by Blok, Anna Akhmatova and Nikolai Gumilev.

"Grown from the Depths of Symbolism ...": Tikhon Churilin and his "Tyapkatan"

Natalia Iakovleva (St Petersburg)

This article reconstructs the history of Tikhon Churilin's novel *Tyapkatan* and contextualises its creation. The novel was written as the antithesis of the "aesthetic" stylistics of A. Bely, who had a strong influence on Churilin's early works. A number of facts suggest Churilin's interest in the works of Russian formalist circle, primarily of Boris Eichenbaum, during his work on the novel. Some of his articles were devoted to the ornamental tradition in Russian

modernist prose and created at the epoch of transition, partly under ideological pressure, to the aesthetics of socialistic realism. Eichenbaum's philological articles, which ran contrary to the new socialist realist aesthetic, served as another impetus for Churilin's novel. This article presents documents testifying to the successful "readings" of *Tyapkatan* in Leningrad in 1935, as well as the familiarity of the Leningrad intelligentsia (at times united around the Russian Institute of Art History) with the text. Among its members was Tamara Khmel'nitsky, a student of Tynianov and Eichenbaum. Her article "Prose of Churilin," devoted to *Tyapkatan* and written after Churilin's speech in the Writers House of Leningrad, is published here for the first time.

The Transformation of Phraseology in Osip Mandelstam's Poetry: the Cases of Synonymy

Pavel Uspenskij, Veronika Faynberg (Moscow)

This article considers the semantics of Osip Mandelstam's poetic language. Analyzing his poetry against the background of literary language norms, the authors identify a particular poetic device — the modification of "ready-made" language elements, namely idioms and common collocations. The article also considers some cases of synonymic paraphrasing of Russian phraseological units. The simple implementation of this device in Mandelstam's poetic texts is the partial transformation of a two-component idiom/collocation: one component is substituted with its synonym, while the second remains unchanged. The complex variant is based on the synonymic substitution of all the components of an idiom/collocation. This analysis of Mandelstam's work with phraseology reveals one of the key features of meaning-generation in his poetry.

Anna Akhmatova's "Secrets of the Craft" as Portrait of the Poetic Epoch

Konstantin Polivanov (Moscow)

This article examines the compositional history of Anna Akhmatova's poetic cycle "Secrets of the Craft" [*Tainy remesla*] and offers an analysis of its content and matrix of citations. It proposes a reading of the work as a description of laws of poetic creativity common to poets contemporary to Akhmatova (such as Valerii Briusov, Konstantin Bal'mont, Boris Pasternak, and Vladislav Khoda-

sevich, among others), and, thus, as another one of Akhmatova's texts which present a portrait of the poetic epoch, similarly to the *Poem Without a Hero*, the "Northern Elegies" and "A Wreath for the Dead".

Imaginists and Film. On Anatoly Mariengof's Screenwriting

Tomi Huttunen (Helsinki)

The article discusses the screenwriting of poet, prose writer and playwright Anatoly Mariengof, who also took part in the group of Imaginist poets in the 1920s. Their literary activities were related to cinematography, and they (Mariengof, V. Shershenevich, N. Erdman and others) started writing screenplays at the end of the 1920s. The most active screenwriter was Nikolay Èrdman. Mariengof, meanwhile, who had worked in the company "Proletkino" answering for the film manuscripts, became Erdman's co-author. Their first joint film was the experimental screening "Sold Appetite" in 1928. Ultimately, Mariengof would continue writing film scripts until the mid-1940s, and the poetics and pragmatics of screenwriting would clearly influence his fiction writing.

II

"It was Impossible not to Love Zara Grigoryevna..."

An Evening of Memories about Zara Minz

Ljubov Kiseljova, Lea Pild, Jelena Pogosjan, Malle Salupere, Konstantin Azadovsky, Dina Magomedova, Vladimir Papernyi, Aleksandr Lavrov, Pekka Pesonen, Georgiy A. Levinton and Ludmila Sproge share their memories of Zara Minz.

III

Issues of Translation and Intermediality in Russian and European Cultures

Is It Possible to Learn to Translate through Translation?

Anna Pavlova (Mainz)

In this paper, the following questions are discussed: Is translation theory useful for the practicing translator? If yes, what kind of theory is needed? Is it possible to create a general theory for every text type? If yes, could the General translation theory be flexible enough for supporting different translator solutions? The conflicts between prescriptivism and descriptivism in the Translation theory are also reviewed.

Ends and Means: Russian Literature in Johannes Aavik's "Hirmu ja õuduse jutud" ("Stories of the Frightening and Terrible")

Tatiana Stepanishcheva (Tartu)

This article gives a preliminary overview of the translations of Russian literature published in the popular series "Stories of the Frightening and Terrible," prepared by Johannes Aavik. Aavik is known first and foremost in Estonian cultural history for the linguistic renewal program which he formed and actively promoted in the 1910–20s. This article suggests that, in large part, Aavik meant for the translations from Russian literature to serve a practical purpose. The publisher was little interested in either stylistic or substantive features of the originals, though his preferences did affect the selection of works for publication. Far more important, then, were innovations in Estonian language — lexical and grammatical neologisms which Aavik developed as part of his conception of linguistic renewal. An excerpt of Dostoevsky's *Crime and Punishment* in translation, prepared and published by Aavik in 1928, serves to illustrate this thesis.

On Two Translations of Anna Akhmatova's *Requiem* into Estonian

Maria Borovikova (Tartu)

This article concerns the translation history of Anna Akhmatova's *Requiem* into Estonian. The canonical translation for the Estonian reader is Doris Kareva's, first published in 1988 in the journal *Vikerkaar* and republished in the 1990 collection *Tähepuu varjus*. Kareva's is not, however, the only translation of *Requiem* into Estonian. The poem's first translation was done by Estonian emigre poet Marie Under and published by Inter-Language Literary Associates in 1967. This article traces the way in which Under's translation reflects features of her own poetics: she consistently breaches one of the defining features of Akhmatova's poem, its non-verbality. In addition, lexicon connected with direction of motion plays a particular role both in Under's translation and in her own poetics. She interprets Estonian history as movement away from home, along a path filled with suffering and leading to death.

Comparing Under's translation with Kareva's, this article finds that Kareva is engaged in a dialogue simultaneously with Akhmatova, the author of the poem, and with Under, its first translator. Although she relied in many ways upon Under's work, Kareva nonetheless returned non-verbality to Akhmatova's text. This analysis also demonstrates that the lyrical heroine of *Requiem* in Kareva's translation embodied certain peculiarities of the emigre poet. Thus Kareva's translation reflected a comparison of Akhmatova and Under's tragic fates which developed in the 1960s Estonian emigre society.

"Scorns of Time": Why Andrey Fyodorov's Article About Mikhail Lozinsky Was Not Published in 1938

Maria Baskina (Malikova) (St Petersburg)

The article presents analysis of a monographic essay on Mikhail Lozinsky written in 1938 by a well-known scholar of translation Andrey Fyodorov for a magazine *Literary Contemporary* and discusses the possible reasons why it remained unpublished. Fyodorov's conscientious analysis of Lozinsky's craftsmanship that stems from the Symbolist-Acmeist culture unintentionally but naturally revealed incompatibility of the "model Soviet translator's" work with the idea of "Soviet translation" based on translatability and orientation towards the reader who does not know foreign languages. The critic's focus on

the “solemn and mournful” poetic diction that Lozinsky coined for discussing “the scorns of time” in his *Hamlet* and *Inferno* translations revealed its covert actuality for the target culture of the 1938.

Transforming Albania into Syria: Operativity and Ideology of Poetic Cartography in Milan Kundera’s Translations of the Late 1940s and Early 1950s

Holt Mayer (Erfurt)

This study analyzes translations, which the famous Czech novelist and essayist Milan Kundera (b. 1929) produced in 1949 from V. Mayakovsky and in 1951 from Johannes R. Becher. It illustrates how in the early years of East Central European Stalinism a particular manner of dealing with geography, i.e. with the borders between states and languages emerged. As for the latter, it is noted that Kundera altered the translated texts so heavily as to make them in certain parts unrecognizable. This is not attributed to the insufficiencies of Kundera as a translator, but rather to the cultural formation which determined the structure of the public sphere in which he was working, characterized by extreme operativity which was ideologically fueled and motivated. This, in turn, has to do with the emergence of the “People’s Democracies” at the dictate of the USSR, particularly the GDR, founded in 1949, but of course also Czechoslovakia after the Communist putsch of 1948. Part of the ideological practices accompanying the political dictate of the USSR, was the transplanting of Russia’s own literary and cultural cults, such as the cult of Mayakovsky, into the “emancipated” countries. Milan Kundera actively participated in this process with several of Mayakovsky translations into Czech. In addition, the prominent Brno musical and literary family from which Milan Kundera emerged, particularly its strong Moravian Russophile tendencies, are brought out in order to give the works and activities more specific contours. The approach is, however, not biographic, but attempts to retrace the workings of artificial ideology-creation in the years discussed.

The Semantic Halo of Beethoven's Music in Fet's Poetry

Lea Pild (Tartu)

This article demonstrates a particular evolution of the cluster of images, motives and associations which formed the semantic halo of Beethoven's music in Fet's work. Initially, as the poet struggled to comprehend Beethoven's piano compositions, he connected the image of Beethoven in Romantic culture with motifs of poetic "stammering" and creative impotence — and, ultimately, his overcoming of such challenges in his own poetry. Meanwhile, in Fet's later work the music of Beethoven is associated with the unified, harmonious and non-contradictory world of art. In his last poem on the "theme" of Beethoven, "Quasi una fantasia," Fet constructs a generalised image of Beethoven's piano music, and his poetic language also changes, turning away from the metaphor of flowing water and also from in-depth psychologization.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Константин Азадовский (Санкт-Петербург) — PhD (Ленинград, 1971), историк литературы, переводчик. Основные области научных занятий: русско-немецкие культурные связи, русская литература XIX века, поэзия Серебряного века (К. Бальмонт, А. Блок, Н. Клюев).

Мария Баскина (Маликова) (Санкт-Петербург) — кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинской Дом) Российской Академии Наук в Санкт-Петербурге. Основные области научных интересов: история советской бульварной литературы, история и теория перевода в России в XVIII–XX вв., архивные исследования, творчество В. Набокова и В. Бенямина.

Аркадий Блюмбаум (Санкт-Петербург) — PhD, кандидат филологических наук, доцент факультета истории искусств Европейского университета в Санкт-Петербурге. Основные направления научных интересов: история русского модернизма, интеллектуальная история, история идей.

Мария Боровикова (Тарту) — PhD, научный сотрудник кафедры русской литературы Тартуского университета. Основные направления научной работы: история русской литературы начала XX в., творчество М. Цветаевой, экранизация произведений русской литературы, русская культура в Эстонии.

Катилина Гилен (Тарту) — PhD (Тарту, 2013), лектор Тартуского университета, специалист по английской литературе и переводу. Исследовательские интересы: история перевода, методы исследования переводов, сравнительное литературоведение, гендерные исследования.

Александр Долинин (Мэдисон) — кандидат филологических наук (ЛГУ, 1977), почетный профессор русской литературы университета штата Висконсин-Мэдисон. Основные области научных интересов: история русской литературы XIX–XX вв., сравнительное литературоведение, творчество Пушкина, творчество Набокова.

Клаарика Калдьярв (Тарту) — PhD (Тарту, 2007), лектор Тартуского университета, специалист по испанской литературе и переводу. Исследовательские интересы: проблемы перевода, испанская литература, теория повествования.

Любовь Киселева (Тарту) — PhD, ординарный профессор по русской литературе, зав. кафедрой русской литературы, зав. отделением славистики Тартуского университета. Основные области научных интересов: история русской литературы и культуры XVIII – первой половины XIX вв., русская литература в инациональном культурном контексте, взаимодействие русской и эстонской культур, наследие Ю. М. Лотмана, имперская и националистическая идеологии.

Александр Лавров (Санкт-Петербург) — академик РАН, доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН. Историк русской литературы конца XIX – начала XX в.

Георгий Левинтон (Санкт-Петербург) — кандидат филологических наук (Москва, Ин-т Славяноведения РАН, 1989). Профессор ф-та антропологии Европейского ун-та в С.-Петербурге. Область интересов: фольклор русский, славянский, общие проблемы; этнология: ритуал и миф; литература: общая поэтика, русская литература, поэзия XVIII–XX вв., прежде всего — постсимволизм, Мандельштам; история поэтики; фольклоризм и мифологизм в литературе; лингвистика и семиотика в их применении к фольклору и поэтике.

Олег Лекманов (Москва) — доктор филологических наук, профессор Школы филологии гуманитарного факультета НИУ ВШЭ. Основные области научных интересов: история и поэтика русской литературы XX в., творчество О. Мандельштама.

Дина Магомедова (Москва) — доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории русской классической литературы Российского государственного гуманитарного университета, ведущий научный сотрудник ИМЛИ РАН. Основные направления научных интересов: история и поэтика русской литературы конца XIX – начала XX вв., жанровая поэтика, творчество А. Блока, текстология.

Хольт Майер (Эрфурт) — PhD (Мюнхен, 1995), профессор славянских литератур в Эрфуртском университете. Избранные области научных интересов: русская, чешская, немецкая и польская литературы и их отношения; Пушкин и культ Пушкина; романтизм; сталинизм; Юрий Гагарин; восточно-западные исследования.

Геннадий Обатнин (Хельсинки) — PhD (Хельсинки, 2000), университетский лектор и доцент отделения современных языков (русский язык и ли-

тература) Хельсинкского университета. Основные области научных интересов: русский литературный модернизм, историческая и теоретическая поэтика.

Анна Павлова (Майнц) — кандидат филологических наук, сотрудник кафедры русистики факультета «Язык. Культура. Перевод» Майнцкого университета (Германия). Сфера научных интересов: германистика, фонология, семантика, теория перевода.

Владимир Паперный (Хайфа), PhD — профессор университета Хайфы. Область научных интересов: русская литература начала XIX–XX вв.

Пекка Песонен (Хельсинки) — PhD (Хельсинки, 1987), профессор эмеритус русской литературы Хельсинкского университета. Основные области научных интересов: русская литература, модернизм и постмодернизм, Петербург в русской литературе, история и семиотика русской культуры, русско-финские культурные связи.

Леа Пильд (Тарту) — PhD, доцент кафедры русской литературы Тартуского университета. Основные направления научных интересов: история и поэтика русской литературы второй половины XIX – начала XX вв., русский символизм и предсимволизм, творчество И. Тургенева, К. Случевского, А. Фета и др.; взаимодействие русской и эстонской культур, теория и практика перевода, наследие З. Г. Минц.

Елена Погосян (Эдмонтон) — PhD, профессор Университета Альберта (Эдмонтон, Канада); защитила магистерскую (1992) и докторскую (1997) диссертации в Тартуском университете. Преподавала в Тарту с 1990 по 2002 г. С 2002 г. преподает в Университете Альберта. Области научных интересов: история русского религиозного искусства XVII и XVIII вв., официальная культура России XVIII в., история имперского календаря в России, топика и поэтика русской оды.

Константин Поливанов (Москва) — PhD, профессор Школы филологии Факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Научные интересы: история русской литературы; русская поэзия XX века; Б. Пастернак.

Малле Салупере (Тарту) — MA, культуролог. Основные области научных интересов: русская литература первой половины XIX века (А. Пушкин, В. Жуковский, Ф. Булгарин), эстонско-русско-немецкие культурные кон-

такты; эстонская литература и журналистика периода национального пробуждения.

Александр Соболев (Москва) — основная область научных интересов: библиография, история русской поэзии начала XX века.

Лев Соболев (Москва) — заслуженный учитель школы РФ, учитель словесности московской школы № 67. Основные области научных интересов: русская литература XIX и XX веков, творчество Лескова и Полонского.

Моника Спивак (Москва) — доктор филологических наук; ведущий научный сотрудник Института мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук (ИМЛИ РАН), старший научный сотрудник Института мировой культуры МГУ, зав. музеем Мемориальная квартира Андрея Белого (отдел Государственного музея А. С. Пушкина). Научные интересы: история литературы, культуры, идеологии начала XX века; жизнь и творчество Андрея Белого.

Людмила Спроге (Рига) — Dr. Philol. (Рига, Академия наук, 1992), государственный профессор отделения Русистики и славистики Гуманитарного факультета Латвийского университета, директор центра Русистики. Основные области научных интересов: Серебряный век русской литературы, литература русского Зарубежья, русская культура в довоенной Латвии, латышско-русские литературные связи, проблемы перевода.

Татьяна Степанищева (Тарту) — PhD, научный сотрудник кафедры русской литературы Тартуского университета. Основные области научных интересов: история и поэтика русской литературы первой половины XIX в.; творчество В. Жуковского, П. Вяземского, А. Пушкина; взаимодействие русской и эстонской культур.

Павел Успенский (Москва) — канд. филол. наук, PhD, доцент Национального исследовательского университета Высшая школа экономики. Области научных интересов: поэтика русской литературы, творчество Е. Баратынского, Н. Некрасова, В. Ходасевича, Б. Лившица, литература русской эмиграции.

Вероника Файнберг (Москва) — бакалавр Школы филологии факультета гуманитарных наук НИУ ВШЭ, научный сотрудник государственного музея Л. Н. Толстого. Основные области научных интересов: русская поэзия эпохи модернизма, лингвистика стиха, читательское восприятие поэзии и прозы.

Томи Хуттунен (Хельсинки) — PhD (Хельсинки, 2007), профессор русской литературы и культуры Хельсинкского университета. Основные области научных интересов: русская литература, исторический авангард, история переводов русской литературы в Финляндии.

Наталья Яковлева (Санкт-Петербург) — PhD (Хельсинки 2012), доцент кафедры режиссуры балета Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. Основные области научных интересов: история русской литературы XX века, поэтика, история балета.

ABOUT THE CONTRIBUTORS

Konstantin Azadovsky (St. Petersburg) — PhD (Leningrad, 1971), history of Russian-German cultural relations, history of Russian literature in the 19th century and the Silver Age poetry (Balmont, Blok, Klyuev).

Maria Baskina (Malikova) (St. Petersburg) — PhD in Comparative Literature and the History of Russian Literature, senior researcher at the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg. Fields of research: history of Soviet trivial literature, history and theory of translation in Russia in the XVIII–XX c., archive research, creativity of Vladimir Nabokov, Walter Benjamin

Arkady Bliumbaum (St-Petersburg) — PhD, associate professor of the Department of Art History of the European University at St. Petersburg. The research interests include the history of Russian modernism, intellectual history, history of ideas.

Maria Borovikova (Tartu) — PhD in Russian Literature, Research fellow, Department of Slavic Studies, University of Tartu. Field of research: Russian poetry of the 20th century, issues of the film adaptations of Russian literature, Russian culture in Estonia, creativity of M. Tsvetaeva.

Alexander Dolinin (Madison, WI) — PhD (Leningrad, 1977), emeritus professor of Russian literature at the University of Wisconsin-Madison. Research interests: history of Russian literature of the 19th and 20th centuries; comparative literature; Pushkin studies; Nabokov studies.

Veronika Faynberg (Moscow) — Bachelor in Philology at the School of Philology of the Faculty of Humanities at the Higher School of Economics; research fellow at the State Museum of Leo Tolstoy. Research interests: Russian Modernist poetry, linguistic aspects of poetry, readers' perceptions of poetry and prose.

Katiliina Gielen (Tartu) — PhD (Tartu, 2013), Lecturer of English Literature and Translation Studies at the University of Tartu. Research interests: translation history, methods in translation studies, comparative literature and gender studies.

Tomi Huttunen (Helsinki) — PhD (Helsinki, 2007), professor of Russian literature and culture at the University of Helsinki. Research interests: Russian

literature, historical avant-garde, history of translations of Russian literature in Finland.

Natalya Iakovleva (St. Petersburg) — PhD (Helsinki 2012), Assistant Professor of the Department of Ballet Stage Direction at the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov. The main fields of scientific interest: the history of Russian literature of the XX century, poetics, the history of Russian ballet.

Klaarika Kaldjärv (Tartu) — PhD (Tartu, 2007), Lecturer of Spanish Literature and Translation Studies at Tartu University. Research interests: translation studies, Spanish literature, theory of fiction.

Ljubov Kisseljova (Tartu) — PhD in Russian Literature, Full Professor of Russian Literature, Head of the Department of Slavic Studies, University of Tartu. Field of research: Russian literature and culture of the 18th and 19th centuries, Russian culture in Estonia, heritage of Y. Lotman, various aspects of imperial and nationalistic discourse.

Aleksandr Lavrov (St. Petersburg) — Member of the Academy of Sciences, PhD in Philology, Chief research scientist of The Institute of Russian Literature (Pushkin House) of Russian Academy of Sciences Specialist in the history of Russian literature of late XIX – early XX centuries

Oleg Lekmanov (Moscow) — Doctor of Sciences in Russian Literature, Professor at the Faculty of Humanities, School of Philology of the National Research University Higher School of Economics. The main areas of scientific interests: the history and poetics of Russian literature of the 20th century and works of O. Mandelstam.

Georgiy A. Levinton (St. Petersburg) — Candidate of philology (Moscow, Inst of Slavistics, 1989), Prof of Dept. of Anthropology, European University at St. Petersburg. Research Interests: Folklore — Russian, Slavic and General. Ritual and Myth. Literary scholarship: General poetics, Russian literature, esp. poetry 118th to 20thcenturies, esp. postsymbolism, Mandelstam. History of Poetics, Folklore and Mythology in written literature. Linguistics and semiotics as applied to folklore and poetics.

Dina Magomedova (Moscow) — Doctor of Philology, Professor, Head of the Department of Russian classical literature history, Russian State University for the Humanities, Leading Researcher of A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences. The main directions of scientific inte-

rests: history and poetics of Russian literature of the late XIX – early XX centuries, genre poetics, the works of A. Blok, textual criticism.

Holt Meyer (Erfurt) — PhD (Munich, 1995), professor of Slavic Literatures at the University of Erfurt. Selected research interests: Russian, Czech, German and Polish Literature and their relations; Pushkin and the Pushkin Cult; European Romanticism; Stalinism; Jurii Gagarin; East-West Studies.

Gennady Obatnin (Helsinki) — PhD (Helsinki, 2000), Assistant professor of the Department of modern languages (Russian language and literature), University of Helsinki. The main fields of scientific interest: Russian literary modernism, historical and theoretical poetics.

Vladimir Papernyi (Haifa) — PhD, Professor at the University of Haifa. Research interests: Russian literature of the 19th and 20th Centuries.

Anna Pavlova (Mainz) — PhD, Research Fellow, Slavic Department of the Faculty “Language. Translation. Culture”, University of Mainz (Germany). Field of research: German language, phonology, semantics, theory of translation.

Pekka Pesonen (Helsinki) — PhD (Helsinki, 1987), professor emeritus of Russian literature at the University of Helsinki. Research interests: Russian literature, Modernism and Postmodernism, Peterburg in Russian literature, History and Semiotics of Russian culture, Russian-Finnish cultural relationships.

Lea Pild (Tartu) — PhD in Russian Literature, Associate Professor of Russian Literature, Department of Slavic Studies, University of Tartu. Field of research: history and poetics of Russian literature of the 19th and 20th centuries, Russian symbolism and pre-symbolism, creativity of Fet, Turgenev, Blok, Russian culture in Estonia, translation theory and practice, heritage of Zara Mints.

Jelena Pogosjan (Edmonton) — PhD, Full Professor of University of Alberta; received her MA (1992) and PhD (1997) from the University of Tartu. She taught at the University of Tartu from 1990 to 2002, and, from 2002, she is teaching at the University of Alberta (Edmonton, Canada). Her research areas include: the history of Russian religious art (17th and 18th centuries); the official culture of the Russian Empire in the 18th century; the history of the Russian Imperial calendar; and the major themes and poetics of Russian odes.

Konstantin Polivanov (Moscow) — PhD, professor of School of Philology of Faculty of Humanities National Research University Higher School of Economics. Research interests: history of Russian literature; Russian poetry of 20th century; Boris Pasternak.

Malle Salupere (Tartu) — MA, Culturologist. Main publication topics: 19th century Russian literature (Pushkin, Zhukovsky, Bulgarin), cultural relations between Estonia, Russia and Germany, Estonian literature and journalism in the era of national awakening.

Alexander Sobolev (Moscow) — Main field of scientific interests: bibliography, history of Russian poetry in the early twentieth century.

Lev Sobolev (Moscow) — Honored Teacher of Russia, literature teacher at Moscow school N 67. Primary interests and specializations include: Russian literature of XIX–XX centuries, works of Nikolay Leskov and Yakov Polonsky.

Monika Spivak (Moscow) — Doctor in Philology, leading researcher at A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science, senior researcher at the Institute of World Culture of Moscow State University (Lomonosov Moscow State University), director of Andrei Bely Memorial Museum (Department of A. S. Pushkin State Museum). Research interests: history of Russian literature, culture, ideology of the early 20th century; biography and work of Andrei Bely.

Ludmila Sproge (Riga) — Dr. Philol. (Riga, 1992), State Professor, Department of Russian and Slavic Studies, Humanitarian Faculty of the University of Latvia. Head of Russian study's center. Main areas of scientific interest: Silver Age of Russian literature, Russian literature abroad, Russian culture in pre-war Latvia, Latvian-Russian literary communication, translation problems.

Tatiana Stepanishcheva (Tartu) — PhD in Russian Literature, Research fellow of Russian Literature, Department of Slavic Studies, University of Tartu. Field of research: history and poetics of Russian literature of the first half of the 19th century, Russian culture in Estonia, creativity of Pushkin, V. Zhukovsky, P. Viazemsky.

Pavel Uspenskij (Moscow) — Candidate of Philology, PhD, Assistant Professor at the National Research University Higher School of Economics. Research interests: poetics of Russian Literature, Y. Baratynsky, N. Nekrasov, V. Khodasevich, O. Mandelstam, B. Livshits, Russian émigré literature.

ИЗДАНИЯ СЕРИИ “ACTA SLAVICA ESTONICA”

Acta Slavica Estonica I

Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика XV: Очерки по истории и культуре староверов Эстонии III / Отв. редактор И. П. Кюльмоя. Тарту, 2012. 337 с.

Acta Slavica Estonica II

Works on Russian and Slavic Philology. Literary Criticism VIII: Jaan Kross and Russian Culture / Managing editor L. Pild. Tartu, 2012. 256 p.

Acta Slavica Estonica III

Slavica Tartuensia X: Славистика в Эстонии и за ее пределами / Отв. редактор А. Д. Дуличенко. Тарту, 2013. 289 с.

Acta Slavica Estonica IV

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение IX: Хрестоматийные тексты: русская педагогическая практика XIX в. и поэтический канон / Отв. редакторы А. Вдовин, Р. Лейбов. Тарту, 2013. 345 с.

Acta Slavica Estonica V

Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика XVI: Антропоцентризм в языке и речи / Отв. редактор И. П. Кюльмоя. Тарту, 2014. 365 с.

Acta Slavica Estonica VI

Studia Russica Helsingiensa et Tartuensia XIV: Russian National Myth in Transition / Managing editor L. Kisseljo. Tartu, 2014. 300 p.

Acta Slavica Estonica VII

Блоковский сборник XIX: Александр Блок и русская литература Серебряного века / Редактор тома Л. Пильд. Тарту, 2015. 269 с.

Acta Slavica Estonica VIII

Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика XVII. Свое – чужое в языке и речи / Отв. редактор И. П. Кюльмоя. Тарту, 2016. 356 стр.

Acta Slavica Estonica IX

Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение, X. Стратегии перевода и государственный контроль. Translation Strategies and State Control / Отв. редактор Л. Пильд. Тарту, 2017. 395 с.

