

VII

*Acta Slavica Estonica*

АЛЕКСАНДР БЛОК  
И РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА  
СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА

---



UNIVERSITY OF TARTU  
PRESS

ACTA SLAVICA ESTONICA VII

*Блоковский сборник XIX.  
Александр Блок и русская литература Серебряного века.  
Тарту, 2015*



Тартуский университет  
Отделение славянской филологии  
Кафедра русской литературы

ACTA SLAVICA ESTONICA VII

Блоковский сборник  
XIX

Александр Блок  
и русская литература Серебряного века



UNIVERSITY OF TARTU  
Press

**Acta Slavica Estonica VII.** Блоковский сборник XIX. Александр Блок и русская литература Серебряного века. Редактор тома Л. Пильд. Тарту, 2015. 269 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 «Блоковских сборников»:

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  
Kõik kogumiku materjalid on läbinud eelretsenseerimise  
All manuscripts were peer reviewed

Редактор тома: Л. Пильд  
Технический редактор: С. Долгорукова

*Издание осуществлено при поддержке Эстонского культуркапитала  
и в рамках институционального гранта TFLLC150301*

© Статьи: авторы, 2015

© Составление: Кафедра русской литературы Тартуского университета, 2015

ISSN 2228-2335 (trükis)  
ISBN 978-9949-77-026-7 (trükis)

ISSN 2228-3404 (pdf)  
ISBN 978-9949-77-027-4 (pdf)

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

## ОГЛАВЛЕНИЕ

|   |     |
|---|-----|
| От составителей .....   | 7   |
| I. Творчество А. Блока в контексте литературы XIX–XX вв.  |     |
| О. Ханзен-Лёве. Статья А. Блока «Дитя Гоголя» .....   | 9   |
| Д. Магомедова. Ошибка профессора И. Шляпкина:<br>масленичный карнавал в «Балаганчике» А. Блока .....          | 36  |
| А. Лавров. Леонид Семенов — корреспондент<br>Александра Блока .....   | 44  |
| А. Блюмбаум. Поздний Блок и немецкий романтизм:<br>«спасение природы» .....                                   | 56  |
| С. Никитина. Какую «Кармен» слушал А. Блок? .....   | 86  |
| А. Шеля. О ядах и кометах: из комментария к стихотворению<br>А. Блока «Здесь в сумерки в конце зимы...» ..... | 96  |
| О. Лекманов. Блоковский след в поэтических книгах<br>1922 года: новые материалы и соображения .....           | 110 |
| А. Пильд. Лирика А. Блока в эстонских переводах:<br>общая стратегия и имплицитная поэтика переводчика .....   | 127 |
| II. Литература Серебряного века: творческие<br>и социальные стратегии   |     |
| Н. Богомолов. К истории одного спецкурса .....  | 142 |
| Р. Тименчик. Из Именного указателя<br>к «Записным книжкам» Ахматовой: левый фланг акмеизма .....              | 152 |
| И. Шевеленко. Русско-японская война в публицистике<br>модернистского круга .....                              | 175 |
| П. Успенский. Травма эмиграции: физическая ущербность<br>в «Европейской ночи» В. Ходасевича .....             | 192 |

|  |     |
|--|-----|
| Р. Войтехович. Тематический ритм в композиции книги<br>стихов К. Д. Бальмонта «Под северным небом» ..... | 211 |
| М. Боровикова. Марина Цветаева в переводах Леэло Тунгал .....  | 226 |
| Указатель имен .....   | 250 |
| Kokkuvõtted .....  | 259 |
| Сведения об авторах .....  | 265 |
| Summary and Contents .....   | 267 |

## ОТ СОСТАВИТЕЛЕЙ

Настоящий выпуск «Блоковского сборника» продолжает серию научных трудов, основанную в 1964 г. Зарой Григорьевной Минц. Большинство работ, составивших первый раздел книги — «Творчество А. Блока и литература XIX–XX вв.», посвящено исследованию произведений поэта, восприятию им текстов писателей-предшественников, его биографическим и творческим контактам с современниками. Тематика статей второго раздела — «Литература Серебряного века: творческие и социальные стратегии» — сосредоточена вокруг художественных и публицистических сочинений модернистских литераторов, живших в одно время с Блоком и в той или иной мере ориентировавшихся на его поэзию и эстетическую «картину мира».

Помещенная в первой части статья А. Лаврова «Александр Блок — корреспондент Леонида Семенова», включающая в себя письма поэта-символиста и университетского товарища Блока, является продолжением труда З. Минц по публикации «Записок» Л. Семенова<sup>1</sup>. Традиция тартуских публикаций продолжена и в основанной на архивном материале работе Н. Богомолова. В ней характеризуются замысел и планы спецкурса И. Н. Розанова по истории русского символизма.

Новые источники, проливающие свет на творческую историю некоторых широко известных произведений А. Блока, обнаружены Д. Магомедовой и С. Никитиной — авторами статей «Ошибка профессора И. Шляпкина: масленичный карнавал в “Балаганчике” А. Блока» и «Какую “Кармен” слушал А. Блок?». К названным трудам примыкают два исследования, ориентированные на жанр комментария: статья Р. Тименчика, восполняющая серьезные лакуны в изучении творческого наследия Анны Ахматовой, и работа А. Шели о мотивах «яда» и «кометы» в лирике Блока конца 1900–1910-х гг.

Исследование О. Ханзена-Лёве о трактовке «женской» темы у Гоголя и о восприятии ее Блоком (в статье «Дитя Гоголя»), а также работа П. Успенского об отражении травмы эмиграции в лирике В. Ходасевича объединяются во многом сходной методикой анализа — подходом к художественному тексту с точки зрения психопоэтики или психологии творчества.

---

<sup>1</sup> Минц З. Г., Шубин Э. «Записки» Л. Д. Семенова // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Литературоведение / Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1977. Вып. 414. С. 102–104.



Авторы ряда работ обращаются к восприятию модернистской поэзии. Так, О. Лекманов анализирует цитаты и реминисценции из Блока в стихах поэтов, испытавших воздействие его лирики, а Л. Пильд и М. Боровикова изучают эстонскую рецепцию Блока и Цветаевой, отразившуюся в эстонских стихотворных переводах XX в.

В статье А. Блюмбаума предлагается новое прочтение эссе Блока «О романтизме» в контексте всего творчества поэта. В исследовании Р. Войтеховича дан детальный анализ композиции книги стихов «Под северным небом» К. Бальмонта — автора, не пользующегося особым вниманием современных ученых. Наконец, в исследовании И. Шевеленко характеризуется влияние исхода русско-японской войны на формирование национального дискурса в модернистской публицистике.

Работа над томом проходила в рамках институционального гранта TFLLC15030I «Идеология перевода и перевод идеологии: культурные механизмы в Эстонии XIX–XX вв. в условиях российской и советской власти». В публикуемых статьях о поэтике перевода русской модернистской поэзии особое внимание обращено на соотношение между творческой автономностью переводчика и идеологической составляющей переводных текстов, которая обусловлена контекстом эпохи.

## СТАТЬЯ А. БЛОКА «ДИТЯ ГОГОЛЯ»

ОГЕ ХАНЗЕН-ЛЁВЕ

### Женщина Гоголя I: Белая красота

Эссеистика Гоголя тесно связана с немецкой эстетической мыслью. Следуя Винкельману и развивая мистико-эротическую концепцию любви<sup>1</sup>, восходящую как к католическому Средневековью, так и к восточно-христианской софиологии [Hansen-Löve 2014: 215–313; Минц 172–225; 1964; Минц 1979: 193–248], Гоголь рисует возвышенный, идеальный образ женщины, максимально обобщенный и воплощающий в себе высшую степень эстетического совершенства, почти тождественный идее искусства как такового. «Красавица» в смысле софиологии есть носительница воплощенной красоты, феминизированная идея прекрасного, которая в каждом из видов искусства проявляется на свой лад.

Если в XX в. творчество Гоголя рассматривалось преимущественно в свете карнавализованной поэтики гротескного тела, разработанной Бахтиным [Бахтин] на основе влияний, идущих от символизма, формализма и структурализма, то постструктуралистское видение Гоголя вновь переносит акцент на гоголевский дискурс об идеальном и возвышенном, который явственно присутствует как в получающих все более высокую оценку исследователей философско-эстетических сочинениях писателя (в первую очередь в статье «Женщина» [Гоголь 1952: 143–147; Drubek]), так и в качестве особой дискурсивной формации, играющей заметную роль в его художественных произведениях.

Философскую релевантность этого дискурса не следует переоценивать, как не следует и недооценивать его литературную функцию — и то, и другое легко вводит в заблуждение. «Платонизм», о котором свидетельствует упомянутая статья «Женщина», восходит не столько к самому Платону,

---

<sup>1</sup> См.: [Вайскопф: 64 и сл.; 593]. О «гностицизме» Гоголя см.: [Там же: 232 и сл.; Ransouf-Laferriere].

сколько к тривиальному его пониманию, присущему русской эстетике 1830-х гг. Для нее важна была не философская концепция как таковая, а лишь некий общий настрой души, некая общая интонация, из этой концепции проистекающая и явственно узнаваемая как один из «голосов» в том сложном «концерте» дискурсов и сказовых форм, которые образуют повествование у Гоголя. Главную роль играет при этом риторика «возвышенного» [Ханзен-Лёве 1993: 29–53; Frank: 151], тогда как поэтическая функция этого голоса или этого патетико-мелодраматического «сказа», замеченная Эйхенбаумом и, в особенности, — Тыняновым<sup>2</sup>, имеет, как нам представляется, значение второстепенное.

В статье «Женщина» женский образ приобретает характер возвышенного видения, достигающего крайней степени «идеальности», софийной одухотворенности. Его «чистое сияние» противопоставлено плотскому «горению» юноши. Если женственность выступает как высшая форма творения, сублимированного и словно испарившегося в искусстве, то мужчине отводится та роль, которую культура обычно отводила женщине как воплощению начала земного и чувственного. В «гротесковом мире Гоголя» мужчина вытеснен, как правило, в сферу дьяволическую, ущербную и греховную.

Что женщина? — Язык богов! мы дивимся кроткому, светлому челу мужа; но не подобие богов созерцаем в нем: мы видим в нем же и н щ и н у, мы дивимся в нем женщине и в ней только дивимся уже богам. Она поэзия! она мысль, а мы только воплощение ее в действительности. <...> Пока картина еще в голове художника и бесплотно округляется и создается — она же и н щ и н а; когда она переходит в вещество и облачается в осязаемость — она мужчина [Гоголь 1952: 145]<sup>3</sup>.

Перемена традиционных ролей как нельзя более радикальна: когда художник стремится к тому, чтобы воплотить чистую (= женственную) идею в грубой материи, он тем самым идею «маскулинизирует» и отчуждает ее от ее (женских) истоков. Для того, чтобы к этим истокам вернуться, необходим акт дематериализации и соответственно демаскулинизации, более того: цель художника именно в том и состоит, чтобы «воплотить в мужчине женщину» [Там же: 146]. Женщина-идеал равнозначна душе художника («безграничная, бесконечная, бесплотная идея художника» [Там же]). У К. Г. Юнга такая идеальная женщина или такой идеал женщины

<sup>2</sup> О «поэтике» философских текстов Гоголя см.: [Тынянов: 214 и сл.].

<sup>3</sup> Разрядка в цитатах здесь и далее моя. — О. Х.-Л.

обозначается понятием «анима» [Jung 1995: 496 ff]<sup>4</sup>. Родить, воплотить в себе этот идеал — вот в чем состоит мужской подвиг самопреодоления и избавления, требуемый всякой сотериологией гностического и герметического толка и представленный у Гоголя в его эстетическом изводе<sup>5</sup>. Без женщины и спасения, от нее исходящего, мужчина и весь мир был бы мрачным айдом. Вполне логично, что этот идеал женственности переносится в сферу «невыразимого», представляя тем самым как цель и начало («эфирное лоно души женщины») всякой (в том числе эстетической) апофатики:

Что такое любовь? — Отчизна души, прекрасное стремление человека к мивнушему, где совершалось беспорочное начало его жизни, где на всем остался н е в ы р а з ы м ы й, неизгладимый след невинного младенчества, где всё р о д и н а. И когда душа потонет в э ф и р н о м л о н е д у ш и ж е н щ и н ы, когда отыщет в ней своего отца — вечного бога, своих братьев — дотоле невыразимые землю чувства и явления — что тогда с нею? Тогда она повторяет в себе прежние звуки, прежнюю райскую в груди бога жизнь, раздвигая ее до бесконечности... [Гоголь 1952: 146].

Дьяволическая женщина представляет собой полярную противоположность небесной Софии и ее «эфирному лону», которому противостоит грозная, всепоглощающая глубина лона земного и морского — то самое «темное лоно» Днепра («Страшная месть»), в котором тонет и погибает женщина, обреченная смерти и смерти несущая [Белый: 294 и сл.].

Идеальная женщина Гоголя, его женский и эстетический идеал обладает всеми атрибутами, которыми он почти неизменно наделяет возвышенные женские образы в своих повестях: прозрачность тела или кожи, утонченность, «ослепительный блеск» обнаженных ног <sic!>, эфирный свет, излучаемый всем существом, и невербальная, музыкальная природа этой души мира:

М р а м о р н а я рука, сквозь которую светились голубые жилы, полные небесной амвросии, свободно удерживалась в воздухе; стройная, перевитая алыми лентами поножия нога, в обнаженном, ослепительном блеске, сбросив ревнивую обувь, выступила вперед и, казалось, не трогала презренной земли; <...> Казалось, тонкий, светлый эфир, в котором купаются небожители, по которому стремится розовое и голубое пламя, разливаясь и переливаясь в бесчисленных лучах, коим и и м е н и н е т на земле, в коих дрожит благовонное море н е и з ь я с н и м о й м у з ы к и, — казалось, этот эфир облекся в видимость и стоял перед ними, освятив и обоготворив прекрасную форму

<sup>4</sup> О концепции «анима» у Юнга и Иванова см.: [Hansen-Löve 2014: 385–412].

<sup>5</sup> Об источниках гностической темы у Гоголя см.: [Вайскопф: 390].

человека. <...> Нет! Никогда сама царица любви не была так прекрасна, даже в то мгновение, когда так чудно возродилась из пены девственных волн!.. В изумлении, в благоговении повергнулся юноша к ногам гордой красавицы, и жаркая слеза склонившейся над ним полубогини канула на его пылающие щеки [Гоголь 1952: 147].

Различие состоит лишь в том, что в философско-эстетическом дискурсе мы сталкиваемся лишь с одной, сублимированной, сверхличной «половиной» женщины, тогда как в текстах повествовательных возвышенная потусторонность (апофатический «мир иной») переплетена с бессознательным, с областью сновидений и демонического, даже дьявольского и гротескового. В чистом дискурсе о возвышенном царит асептическая, холодная и недоступная идеальность, которая, в конечном счете, становится причиной художественной неудачи литературного воплощения этой аффирмативной эстетики. Ведь согласно идеалу высокой любви Средневековья, он, этот идеал, бесплотен, представляет собою чистую, абстрактную, именно апофатически вербализуемую и воображаемую беспредметность:

<...> мир, где вся религия заключилась в красоте, в красоте человеческой, в богородной красоте женщины, — этот мир весь остался в ней, в этой нежной скульптуре; <...> Белая, млечная, дышащая в прозрачном мраморе красотой, негой и сладострастием, она сохранила одну идею, одну мысль: красоту, гордую красоту человека [Там же: 9–10].

Утонченный женский образ всецело растворяется в «белизне» недостижимо возвышенного идеала, оказывается прозрачным, почти бесплотным, становится аполлинически иллюзорным видением, застывшим в зените — и в то же время ему всегда угрожает опасность сорваться в область безвкусицы, кича, или в сферу демонически-дьявольскую, как это показано у Юнга [Jung 1968: 194–195; Hansen-Löve 2014: 225], в его рассуждениях о сверхутонченности «анимы», чья сверхценность всегда находится под угрозой обесценивания, так же, как мы видим это в гностических учениях о «падении» Софии, о нисхождении ее в глубины земного, греховного, материального бытия, которому соответствует гротескный мир Гоголя. «Снижению» светлого образа (мистическое “descensus”, согласно учению гностиков) противопоставлено «возвышение», “ascensus”, обесцениванию и обесцениванию — спасение и возрождение в сфере влияния Афродиты, представляющей женское соответствие аполлиническому началу [Иванов: 633 и сл.]:

<...> где из пены волн стыдливо выходит богиня красоты, тритоны несутся, ударяя в ладони, Посейдон выходит из глубины своей прекрасной стихии се-

ребряный и б е л ы й; мир, где вся религия заключилась в к р а с о т е, в красоте человеческой, в богоподобной красоте женщины, — этот мир весь остался в ней, в этой нежной скульптуре; ничто кроме ее не могло так живо выразить его светлое существование. Б е л а я, млечная, дышащая в прозрачном мраморе к р а с о т о й, негой и сладострастием, она сохранила одну идею, одну мысль: к р а с о т у, гордую красоту человека [Гоголь 1952: 9–10].

Этот идеал прекрасного (или эта идеальная красота) интересны не сами по себе — как таковые, они нежизнеспособны ни в реальности, ни в литературе, — интересно то, что они в высшей степени подвержены разрушению. Позитивно-катафатический, аффирмативный дискурс Гоголя о возвышенном, бледный, бесстрастный, лишенный экспрессивности, изобилует заимствованными формулировками, в которых неприятно удивляет некая примитивная наивность и узкая добродетельность. Указать на это следует уже потому, что в последние годы соответствующие статьи и пассажи Гоголя получают в литературе, посвященной этому вопросу, неадекватно высокую оценку, им придается философско-эстетическое значение, которым они, как представляется, отнюдь не обладают.

Женский идеал Гоголя следовало бы, пожалуй, оценивать в связи с понятием «неоклассицизма», поскольку речь у него идет о сублимации всех «страстей» в «красоте» и «чувственности», о достижении способности к «спокойному наслаждению» благородной гармонией. Облагораживающими предикатами такой неоклассицистической эстетики выступают недостижимость и «невыразимое». В особенности, это относится к религиозной живописи, которая должна изображать то, для чего «нет слов». Формы искусства (скульптура, живопись, музыка) вообще характеризуются как «царицы мира» [Там же: 12], что и в этом случае указывает на софиологическое тождество идеального, эстетически прекрасного и женственного.

В повествовательных текстах Гоголя этот позитивно-катафатический идеал Вечной Женственности выступает как совершенство нереальное и в реальной жизни недостижимое, или же он оборачивается разочарованием, тем более мучительным, даже заключающем в себе угрозу безумия, когда образ женщины колеблется между идеальностью и демонизмом (ср., например, «Невский проспект»). Если в повести «Нос» фантастически-жуткое подвергается депсихологизации, де-демонизации и становится полностью литературным, то в «Портрете», где самостоятельным существованием наделяется не нос, а глаза или взгляд, господство таинственного-жуткого сохраняет свой романтический смысл [Hansen-Löve 1997: 183–303].

Тождество образа Небесной Жены с понятием эстетически прекрасного, даже с самим понятием искусства ведет к тому, что последнее — подобно сверхутонченной аниме — также претерпевает снижение, подвергается деструкции в сфере иллюзии. Это касается, прежде всего, искусства, стремящегося к успеху у публики, т. е. псевдо-искусства, которое рассматривается как перверсия искусства идеального (эстетики космоса, каковой она, согласно Гансу Урсу Бальтазару, предстает в его «Теологической эстетике» [Balthasar]).

Спасением от подобной перверсии может быть лишь радикальный разрыв с искусством и культурой, «уход» из них, к которому Гоголь — следуя модели монашеского отречения (ср., напр., аскезу Эфраима Сирийского)<sup>6</sup>, — стремился все вновь и вновь, вплоть до полного отрицания искусства и саморазрушения. Возвышенная эстетика сублимации с ее абстрактной женственностью «кастрирует» витальное, плотское искусство подобно тому, как плотская любовь вызывает панический ужас у мужчины-женофоба. В статье Гоголя «Женщина» всецело господствует аспект одухотворения, возведения к высшему и усвоение его мужчиной, что приводит к «истерону» (to hysterion), к мужской истерии [Bronfen].

В повести «Портрет» формула «если бы взглядом можно было убить» получает развитие в сложном взаимодействии псевдо-художественных и мета-художественных акций. Иллюзорный образ «психеи» (т. е. души-анимы), который пытается создать Чартков, подвергается дьявольской тривиализации и снижению, подобно тому, как образ дьявола (сам портрет), уничтожает или повергает в безумие того, кто на него смотрит [Гоголь 1938: 128 и далее]: «Это было личико, ловко написанное, но совершенно и д е а л ь н о е, холодное, состоящее из одних общих черт, не принявшее живого тела» [Там же: 104].

Известное анаграмматическое отношение морфем «черт» – «чорт» – «Чартков» — «о-чар-ование» — «чар-одействовать» [Koschmal: 207–218; Вайскопф: 103 и сл.] в буквальном смысле вербализирует то дьявольское начало, во власти которого оказывается псевдохудожник, утративший эстетический идеал. Сверхчувственное волшебство искусства Чартков подменяет в своих картинах эффектными приемами («сюрпризами», [Гоголь 1938: 105]) и модными масками [Там же: 106]. Обращает на себя внимание тот факт, что молодой русский художник, еще не испорченный и обучившийся в Риме религиозному искусству [Там же: 110–111], обна-

<sup>6</sup> Св. Ефрем Сирин (306–373 гг. н. э.).

руживает в восприятии Чарткова женственные черты и является ему как «невеста» [Гоголь 1938: 111].

Здесь также сказывается феминизирующее воздействие идеальной женственности, которая не выносит мужчину как представителя своего пола и художника как инкарнацию творческой силы. Невеста предстает в апофатической перспективе женственности всегда еще и как «незнакомка» (в негативном варианте — как симулякр), воплощающая, с точки зрения мужчины, абсолютно другое, незнакомое, чуждое: в контексте сублимированной женственности «невеста» принадлежит к небесной сфере сверх-сознательного, к сфере Сверх-Я; в перспективе женственности образ «невесты» несет в себе стихию бессознательного:

Чистое, непорочное, прекрасное, как невеста, стояло пред ним произведение художника. Скромно, божественно, невинно и просто, как гений, вознеслось оно над всем. Казалось, небесные фигуры, изумленные столькими устремленными на них взорами, стыдливо опустили прекрасные ресницы [Там же: 111–112].

В этом чистом образе соединились Рафаэль и Корреджо. Совершенство укоренилось и в душе самого художника. Также и гармоничная «округлость» линий, удавшаяся этому женственному художнику, характеризует образ женщины и репрезентирует позитивную нулевидность и совершенство, присущие архетипу круга: «эта плавучая округлость линий, заключенная в природе, которую видит только один глаз художника-создателя и которая выходит углами у копииста» [Там же: 112].

Псевдо-художнику не остается ничего иного, как возненавидеть подлинное идеальное искусство в лице девственного художника и в образах его творений, возненавидеть и попытаться уничтожить их также физически [Там же: 115 и далее], ибо сущность дьявола и демиурга-разрушителя и состоит именно в его неспособности, порождать бытие из себя самого; он способен лишь на то, чтобы «казаться» и паразитически сопresentствовать в подлинном бытии и в сущностном содержании человеческого творчества: «Казалось, как будто разгневанное небо нарочно послало в мир этот ужасный бич, желая отнять у него всю его гармонию» [Там же].

Подобно тому, как псевдо-художник способен лишь к партиципации, но не к подлинной креативности, ибо ему недостает оригинальности и у него нет ничего своего, что и заставляет его предаться уничтожению, разрушению искусства, ростовщик (оригинал, прототип образа на портрете) нуждается в этом портрете для поддержания своих иссякающих жизненных сил, которые, однако, не обретают способности к конструктивно-



му, творческому росту, а возрастают деструктивно, высасывая жизненные соки из созерцателя [Гоголь 1938: 151–162]. По существу, ростовщик (который уже в силу своей профессии живет за счет чужих денег) продлевает свою жизнь благодаря тому, что взгляд его глаз отбирает у созерцателя портрета его жизнь, отравляя его существование. Художник-портретист (отец нашего идеального художника) рисует под наваждением чорта те «необыкновенные черты» [Там же: 128], которые, возникая на полотне, продлевают существование чорта в реальности. Ростовщик говорит, что не хочет «умереть совершенно», что он хочет «жить» [Там же]. Но, вместе с тем, у покупателей портрета он вызывает лишь «тоску» и жажду убивать [Там же: 129–133].

#### *Дитя Гоголя* Александра Блока I: автор как мать своих порождений

В своем небольшом сочинении «Дитя Гоголя» (1909) А. Блок дословно повторяет ключевые места из гоголевской статьи «Женщина», концентрируясь при этом именно на аналогии рождения и ребенка с творчеством и творением<sup>7</sup>. Распространенное в русском языке выражение «муки творчества» находит прямое соответствие в жизне- и словотворчестве символизма.

На первый взгляд миниатюра Блока в точности повторяет ключевые места мотивного комплекса Гоголя «Родина – Россия – Мать – Дитя – Роман», так что возникает впечатление, что для него речь шла о том, чтобы использовать Гоголя как главного свидетеля своей темы «Музыка-Россия», которая должна была затем вылиться в тему «Музыка-Революция».

Если, однако, мы рассмотрим сочинение Гоголя более обстоятельно, мы обнаружим у Блока существенные отклонения от пратекста Гоголя — равно как и новый образ России и Рождения, новый мир и новое время. Блок в прямом смысле продолжил текст Гоголя о «России-Рождении» — подобно тому, как и другие символисты создавали свои «зеркальные тексты» — наиболее искусно Иннокентий Анненский в «Книгах отражений» (1906; 1909). Не случайно для своего сборника поэтологических сочинений Анненский выбрал именно такое наименование. Оставим в стороне вопрос о том, насколько адекватным было определение творческого метода Анненского — «импрессионистическая критика». Скорее, речь здесь идет в постмодернистском смысле о попытке избежать метатекстового повествования посредством продолжения художественного текста как объекта критики. Один поэт продолжает «претекст» другого: претекст

<sup>7</sup> Подробнее об этом см.: [Hansen-Löve 2013: 195–224].

выступает как «эмбрион текста» в духе «эмбрионов» Василия Розанова [Розанов].

Блок открывает свою статью формулой, которая тематизирует именно этот мотив «пересаживания» творческой личности Гоголя в современность (Блока), намекая при этом на появление Иисуса Христа в «Легенде о Великом инквизиторе» Достоевского: «Если бы сейчас среди нас жил Гоголь...» [Блок: 376]. Блок отвечает на вопрос в пользу обоих временных ступеней: если бы Гоголь появился сегодня среди нас, с ним бы обошлись не лучше, чем его современники, занимающие по отношению к этому мрачному чудаку позицию отклонения, если не враждебности. Гоголь выступает как «угрюмый, востроносый, с пронзительными глазами, больной и мнительный» [Там же], наделяясь при этом именно теми гротескными чертами, имеющимися в его распоряжении для его диаболических фигур, к примеру, ростовщика в «Портрете». Ведь именно на него Блок ссылается в своих цитатах.

Уже в первом абзаце бросается в глаза формулировка «единственный в своем роде человек», направляющая наше внимание как на центральный генеративный морфем (род), как и на парадокс, заключающийся в том, что Гоголь в одно и то же время выступает как представитель вида (рода) и как индивид («единственный»). Индивид и вид или род в нем совпадают. В рамках идеологического реализма гоголевского времени этот парадокс связывался с понятием «типа»: отдельный человек выступает в качестве типа, т. е. он соединяет в своей личности свойства вида (ремесленник, учитель, поп, прачка, принцесса) в такой степени, что действует неким образом парадигматично: образцово для своего вида / в своем роде.

В случае блоковского парадокса это понятие типа, культивируемого в русском реализме, сводится к генеративному моменту, т. е. отдельная личность — к тому же еще мужского рода — занимает место (всего) рода, становясь при этом и представителем женского пола, делающего его способным к рождению — своего произведения, своей *род-ины*. В духе Кьеркегора Гоголь является «единственным» (“*der Einzelne*”) в своем роде, парадоксальным образом именно в качестве единственного оказываясь в состоянии представлять вид либо же производить его творчески. Он способен рождать и быть рожденным, неслучайно ведь ему приходилось испытывать муки творчества в такой мере, что он был не в состоянии создать произведение. Во втором абзаце именно эта творческая мука приравнивается к творческой жизни писателя, «которой была жизнь Гоголя». И это — несмотря на то, или как раз потому, что Гоголь держался вдали от земных благ, по крайней мере, вдали от «женской любви». Именно по той при-

чине, что «человек этот сам, как женщина, носил под сердцем плод» [Блок: 376], но при этом никак не мог произвести его на свет, в то время как в собственном сочинении Гоголя «Женщина» именно мужчина является тем, кто при помощи женщины обретает жизнь. Гоголь в глазах Блока обречен на то, чтобы жить как «обнаженный слух» (в двойном смысле этого слова) — способный лишь к тому, «чтобы слышать медленные движения, потягивания ребенка» [Там же]). Гоголь, таким образом, ничего не производит на свет, а лишь прислушивается в своем собственном (материнском) теле к движениям ребенка. Он является чистым, обнаженным слухом, воспринимающим эти движения еще не рожденного ребенка в себе самом. Он слушает — однако не разговаривает. Говорить означало бы именно — производить, творить произведение, которое ведь не может быть ничем иным, как та самая «Рос-ссия», которая поглощает сама себя в своем «ро-ждении», предвосхищая лишь свое собственное будущее, апокалиптическим образом стирая его, однако, никогда не принося ему избавления. Если у Гоголя Россия является той женской сущностью, которая производит на свет Гоголя, то у Блока Гоголь сам является тем, кто должен произвести на свет Россию. Однако он в состоянии сделать это только путем самопожертвования, а не в силу своего поэтического дарования.

В третьем абзаце образ Гоголя еще раз «отемняется» и переносится в сферу отталкивающего: он не может быть чьим-либо другом, но скорее неким «старым врагом», душа которого «мутными очами старого мира» гляделась в другую душу. Но что подразумевается здесь под «старым миром», ведь далее Блок прославляет Гоголя как одного из немногих, «заглянувших в новый мир»? Темный Гоголь, гротескный, остроносый, угрюмый, смотрит своими мутными старыми глазами на старый мир, изображением которого он ужасал своих современников, и им по этой причине «отшатнуться от него было легко» [Там же].

Только лишь «способный к восприятию нового в высшей мере» человек может распознать «новый, нерожденный мир», который Гоголь хотел раскрыть людям: такой видящий человек должен быть в состоянии под поверхностью старого человека, старого Гоголя — увидеть внутреннего нового человека и его новый мир, новую Россию. Для такого видения нужно обладать тем, что описывается формулой «имеющий очи да увидит, имеющий уши, да услышит», т. е. способностью, которой обладает гностик, пророк, провидец, видящий в силу того, что его собственный глаз солнечен. Он должен носить в своем зрачке образ нерожденного — России, нового ми-

ра, чтобы узнать его в беременном теле поэта, носящего в себе этот образ, но не способного явить его другим людям.

### Женщина Гоголя II: черное пятно в белом

В соответствии с общим дуализмом гностической картины мира [Jonas: 35 ff; Rudolph: 68 ff; Hansen-Löve 1995: 171–294; Ханзен-Лёве 1997: 153–226], образ Софии раздваивается на Софию возвышенную, божественную и Софию земную, утратившую свое достоинство. В то время как ортодоксальные катафатические учения<sup>8</sup> развертывают целый мир изменений и метаморфоз софийного образа, еретические системы гнозиса закрепляют образ двуединства, сохраняя возможность внезапного перехода от одной его ипостаси к противоположной. Нисхождение Софии-Энойи или Елены-Селены в мир демонстрирует эту двуликость со всей определенностью — с горних высот София спускается до самых мрачных подземелий: она — всеобщая мать мира и блудница в одном лице. Тем самым она воплощает фигуру вертикального обращения, где верх и низ (так же, как левая и правая стороны) подвержены перманентной ротации (нечто подобное присуще и гротескному телу у Бахтина).

Половая сфера занимает в еретических учениях центральное место — как в форме бурного отрицания женского начала (женофобия), так и в форме его возвеличивания, присущего софиологии в ее гностико-еретическом варианте.

При всех различиях между еретическими доктринами, всех еретиков объединяет тот факт, что женщина играет в их союзах и общинах весьма важную роль, более значительную, чем в ортодоксальных системах. Высокое, в ряде случаев равноправное, положение женщины у гностиков и во многих еретических сообществах — в этом также сказывается связь с архаическим мифом о “hieros gamos”, контрастирующим с еретической женофобией, которая существенным образом отличается от таковой у ортодоксов. С одной стороны, женщины могут выступать у гностиков и еретиков в роли прорицательниц или даже жриц, фигурируя наряду с новыми воплощениями Иисуса Христа в качестве равноправных новых воплощений Девы Марии. С другой стороны, они подвергаются половой нейтрализации в качестве «сестер», связанных с «братьями» не отношением дополнительности, но параллелизма. Смешивание полов в состоянии экстаза

---

<sup>8</sup> Катафатика / апофатика соответствует позитивной и негативной телеологии у Дионисия Ареопагита [Ареопагит].

и в коллективных оргиях, как это принято в некоторых сектах, есть лишь выражение этого принципиального равенства, предполагающего акт трансцендирования. Первостепенное значение имеет при этом бездетность, а не воздержание, что указывает на апокалипсическую (пост-этическую) концепцию сексуальных отношений.

Демиург, являясь деструктивным конструктором подлунного мира, вступает с Софией в конкурентные и родственные отношения. В некоторых гностических системах он рассматривается как сын Софии [Rudolph: 89], который знает ее одну, не зная потустороннего Бога или «плеромы» (“pleroma”)<sup>9</sup>. Бог же, напротив, испытывает по отношению к демиургу зависть и ненависть, так что демиург даже может интерпретироваться как инкарнация известного комплекса неполноценности, поскольку зависть и ревность означают признание того, что другой обладает той полнотой качеств, которая у меня самого отсутствует.

Явление женщины в виде «белой фигуры», в виде «белоснежной девицы», которая является Чичикову на балу у губернатора, отсылает, с одной стороны, в позитивно-катафатическом смысле, к сфере идеальной женственности, которая означает — подобно белоснежному Христу, сияющему божественным светом в момент Преображения Господня на горе Фавор, — высшую степень сублимации; с другой же стороны, оно указывает на невыразимость и недоступность образа-видения, чья «белизна» выступает как знак апофатической нулевидности, которая способна также обернуться деструктивностью и демонизмом, как мы видим это у Гоголя в «Страшной мести»:

Звуки стали сильнее и гуще, тонкий розовый свет становился ярче, и что-то б е л о е, как будто облако, веяло посреди хаты; и чудится пану Даниле, что облако то не облако, что то стоит ж е н щ и н а; только из чего она: из воздуха, что-ли, выткана? Отчего же она стоит и земли не трогает, и не опершись ни на что, и сквозь нее просвечивает розовый свет, и мелькают на стене з н а к и? [Гоголь 1940: 258].

Прозрачно-неземная б е л и з н а женского тела напоминает у Гоголя — именно в повестях с фольклорным колоритом — о цветовой символике женственности в сказках и легендах или в мире тривиального «готического романа», или в так называемом «страшном жанре» романтических историй о привидениях. Подчеркивая эту белизну (напр., в образе женщины или девушки, отмеченном признаками «молоко и кровь»), Гоголь сочетает

<sup>9</sup> Πλήρωμα = полнота (Бога) в гностицизме [Jonas: 263 ff; 332 ff].

ее с педально-эротической символикой «ножки», представляющей своего рода демонизацию *idée fixe* Пушкина в гоголевском мире: красавица, сбрасывающая туфли или поправляющая чулок встречается у Гоголя в самых разнообразных контекстах:

Румяна и бела собою была молодая жена; <...> Настала ночь: ушел сотник с молодою женой в свою опочивальню; заперлась и белая панночка в своей светлице <...> Глядит: страшная черная кошка крадется к ней <...> («Майская ночь» [Гоголь 1940: 157]).

Погляди на белую шею мою: они не смываются! <...> они ни за что не смоятся, эти синие пятна от железных когтей ее. Погляди на б е л ы е н о г и м о и: они много ходили <...> («Майская ночь» [Там же: 175]).

Лунарный образ демонической женщины является в белом свете месяца, но эта белизна заключает в себе нечто темное, на ней — черное пятно:

Тут Левко стал замечать, что тело ее не так светилось, как у прочих: внутри его виделось ч т о - т о ч е р н о е. Вдруг раздался крик: ворон бросился на одну из вереницы и схватил ее <...> («Майская ночь» [Там же: 176]).

Черное выглядит как печать дьявола, как клеймо на невинной плоти девственности; одновременно оно намекает на невыразимость женских половых органов (темное пятно лобковых волос), которые не поддаются никакому изображению. Мужчина, когда он становится зрителем этого черно-белого образа, неизбежно испытывает страх перед опасностью сгореть в огне распаленного до белого каления эроса, превратиться в кучку пепла, как писали об этом символисты Брюсов и Анненский в связи с влечением Гоголя к аутодафе [Брюсов], к самосожжению, жертвой которого становился текст его жизни и его искусства. В известном письме к Данилевскому Гоголь и сам признавался в своем страхе, что его «испепелит» любовная страсть.

Демоническая женщина является под знаком л у н ы (ср. лунную сцену в «Портрете» или эпизод из «Майской ночи» с девушками, танцующими в лунном свете); женственная луна оказывается не только родиной «носов» («Записки сумасшедшего»), их лоном («лоно» – «луна»), она и сама есть символ женственности (благодаря своей «изменчивости», которую мужчина воспринимает как «измену»). В сочинениях аскетов месяц нередко отождествляется с дьяволом, что дает основания рассматривать фольклорный и гоголевский мотив «украденной луны» в связи с мотивом «кражи носа». В катафатическом плане кража луны (например, в положении пасхального эклипсиса) означает победу (Христа) над адом и спасение от матриархально-лунарных сил; согласно апофатической тра-

диции, затмение луны<sup>10</sup> символизирует фазу исчезновения, перехода в то состояние космического ничто, которое допустимо толковать как погружение в сферу бессознательного (подземный мир) и как оптическую смену положения Земли относительно Солнца и Луны.

Майор Ковалев, после разговора со своим двойником в Казанском соборе, болезненно осознает свое половое бессилие, когда видит, как приближается красивая женщина во всем блеске своей «белизны»: правда, в сознании эротомана Ковалева утонченная женственность ассоциируется с сугубо плотским наслаждением, — вкусной едой («пирожное»):

Подошла пожилая дама, вся убранная кружевами, и с нею тоненькая, в белом платье, очень мило рисовавшемся на ее стройной талии, в палевой шляпке легкой как пирожное. За ними остановился и открыл табакерку высокий гайдук с большими бакенбардами и целой дюжиной воротников <...> <Ковалев> обратил внимание на легонькую даму, которая как весенний цветочек, слегка наклонялась и подносила ко лбу свою беленькую ручку с полупрозрачными пальцами. <...> когда он увидел из-под шляпки ее кругленький, яркой белизны подбородок и часть щеки, осененной цветом первой весенней розы. Но вдруг он отскочил, как будто бы обжегшись. Он вспомнил, что у него вместо носа совершенно нет ничего. Он оборотился с тем, чтобы напрямик сказать господину в мундире <...> что он больше ничего, как только его собственный нос... Но носа уже не было <...> («Нос» [Гоголь 1938: 56–57]).

При виде прелестного образа Ковалев вздрагивает, будто «обжегшись» (и в этом случае женофобия ассоциируется со страхом перед сжигающим огнем), т. к. он осознает, что ему нечего противопоставить этой угрожающей и одновременно соблазнительной «белизне», кроме пробела на месте своего отсутствующего носа. Анаграмматическая инверсия «хЛЕБ» – «БЕЛ-изна» выступает как мотивировка их связи на уровне языкового мышления: «и, к удивлению своему, увидел что-то белее в себе» («Нос» [Там же: 50]).

Эротическое изображение соблазнительницы, примеряющей башмаки, которое Акакий Акакиевич с изумлением рассматривает в витрине магазина на Невском проспекте, отсылает к этимологии его фамилии (башмак – Башмачкин) [Вайскопф: 429, 474]), конституируя, таким образом, сочетание между вуайеризмом и педальной эротикой и намекая одновременно на связь между женской обувью как эпизодическим *pars-pro-toto* женственности и шинелью как центральным ее символом. Подчеркнутая фрагментар-

<sup>10</sup> О символике «луны» в раннем символизме см.: [Ханзен-Лёве 1999: 199].

ность речи героя, его асинтаксический, косноязычный «сказ»-лепет [Ханзен-Лёве: 157 и сл.; 264 и сл.] выражает на уровне дискурса тот же страх кастрации, который воплощен и в мотивной структуре повести:

<Акакий Акакиевич> остановился с любопытством перед освещенным окошком магазина посмотреть на картину, где изображена была какая-то красивая женщина, которая скидала с себя б а ш м а к, о б н а ж и в ш и й, таким образом, всю ногу, очень недурную; а за спиной ее, из дверей другой комнаты, выставил голову какой-то мужчина с бакенбардами и красивой испаньолкой под губой. <...> «Ну, уж эти французы! Что и говорить, уж ежели захотят что-нибудь того, так уж точно того...» <...> («Шинель» [Гоголь 1938: 158–159]).

Женщина, надевающая туфельку и выставляющая напоказ ногу, встречается и в повести «Нос», где образ также перемещен в сниженную сферу вторичного (литографического) воспроизведения — прием нарративной функционализации репродукций, которым в совершенстве владел и Пушкин («Выстрел», «Станционный смотритель»; см. об этом: [Шмид]). «Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости» [Benjamin] соответствует тому состоянию мира, в котором образ женщины полностью утрачивает свою ауру:

...но к большому негодованию своему, увидел в окне магазина вместо носа обыкновенную шерстяную ф у ф а й к у и литографированную картинку с изображением д е в у ш к и, поправляющей ч у л о к, <...> к а р т и н к у, уже более десяти лет висевшую все на одном м е с т е («Нос» [Гоголь 1938: 72]).

С одной стороны, в возвышенной белизне образа Анимы-Софии проглядывает нечто «темное», с другой, — София брошена (в соответствии с древней гностической «Жемчужной песнью»), как драгоценная (белая) ж е м ч у ж и н а в материальный мир, в его (черный) мрак; этот образ содержится уже в библейской формуле о «бисере, который мечут перед свиньями». Ранее, в повести «Вий» можно было найти пока еще возвышенное сравнение воды с бисером, осыпающим белое тело купающейся красавицы:

<...> мелькала спина и н о г а, выпуклая, упругая, вся созданная из блеска и трепета. <...> и вот она опрокинулась на спину, и облачные перси ее, матовые, как фарфор, не покрытый глазурью, просвечивали пред солнцем по краям своей б е л о й, эластически-нежной окружности. Вода в виде маленьких пузырьков, как б и с е р, обсыпала их. Она вся дрожит и смеется в воде <...> («Вий» [Гоголь 1937: 186]).



*Дитя Гоголя* Александра Блока II: Черное пятно в душе автора

В шестом абзаце своей статьи Блок ссылается на рассказ Гоголя «Портрет» и раскрытый в нем идеал художника, либо же художественный идеал, достигший в области искусства наивысшего познания и осуществляющий в своем творчестве прямо-таки апофатический парадокс: тот идеал «нерукотворного» образа Христа, который олицетворяет собой идеальная икона и который должен являться парадигмой всякого идеального искусства: «он уже похищает несоздаваемое трудом человека, вырывает что-то живое из жизни» [Блок: 377]. Таковы слова Гоголя в «Портрете». Подобный идеальный художник производит на свет свое творение не естественным образом, а в результате труда, состоящего в том, чтобы «вырывать нечто живое из жизни» [Там же]. Как и в «Венецианском купце» Шекспира, на которого Гоголь во многом ссылается, награда состоит в том, чтобы вырвать кусок плоти из живого тела. Гоголь превосходит эту работу, не только жертвуя куском плоти своей жизни либо же тела, но и посягая на родовые боли творчества. Однако без успеха — «бессильный создать желаемое» [Там же]. Он не в силах завершить роман или спасти «мертвые души», но он беспощадно уничтожает уже написанное, даже если это было гениальным. Гоголь прислушивался только к тем сигналам, которые и в сочинении Блока многократно возвращались как лейтмотивы: музыка души своей — бубенец тройки и вопли скрипок на фоне «однообразно звенящей струны» [Там же], о чем он пишет в «Портрете», «Сорочинской ярмарке», «Записках сумасшедшего» и в «Мертвых душах».

Блок подчеркивает здесь противоречие между явностью вербального, которое никак не удастся, и властью музыки, которую он, однако, истолковывает в духе символизма Белого и Иванова как «музыкальность». Совершенно в духе романтической поэтики или эстетики именно та самая беспредметная природа абсолютной музыки остается невыразимой в словах. Меньшим Гоголь довольствоваться не хотел. Это внутреннее восприятие музыки вызывает чувство наивысшей радости, в то время как ее невыразимость в слове и образе — муки творчества (абзац шестой).

И здесь вновь вступает в игру женский принцип рождения: «Так женщина знает с неизбежностью, что ребенок родится, но что она будет кричать от боли, дорогой ценой платя за радость рождения нового существа» [Там же] (абзац седьмой). Именно от этих родовых болей или же «мук творчества» содрогался Гоголь: «Как у русалки, чернела в его душе “черная точка”». Он знал, что он сам ничто в сравнении со своим творением». Русалка, которая предстает взорам героя Гоголя в лунном свете

и пугает его до смерти своим «черным пятном», выступает в демонической роли, что будет показано ниже. Черное пятно является ничем иным, как тем бермудским треугольником на белом теле женщины, который грозит поглотить мужчину. В представлении Блока это «черное пятно» русалки наличествует в самой душе Гоголя (абзац восьмой). Иными словами, Гоголь сам входит в роль манящей и таящей угрозу русалки, избирая при этом трансгрессию в Женское, однако, не эрос, а танатос.

### Женщина у Гоголя III: черная дыра

Во вступлении к «Вечерам» Гоголь устанавливает связь между упомянутой библейской формулой о бисере и гротесковой сферой телесности, маркированной словами «табакерка», «карман», «кучка» и «нос» — жемчужная София, действительно, сброшена в мир человеческого свинства:

Не говоря ни слова, встал он с места, <...> вытащил круглую под лаком т а б а к е р к у, щелкнул пальцем по намалеванной роже какого-то бусурманского генерала и, захвативши немалую порцию т а б а к у, растертого с золою и листьями любистка, поднес ее коромыслом к носу и вытянул носом на лету всю кучку, не дотронувшись даже до большого пальца, — и все ни слова; да как полез в другой к а р м а н, и вынул синий в клетках бумажный платок, тогда только проворчал про себя чуть ли еще не поговорку: «Не мечите бисер перед свиньями» ... «Быть же теперь ссоре», — подумал я, заметив, что пальцы у Фомы Григорьевича так и складывались дать дулю. <...> Рука Фомы Григорьевича, вместо того, чтоб показать шиш, протянулась к кнышу, и как всегда водится, начали прихваливать мастерицу хозяйку [Гоголь 1940: 105–106].

Так и чернота всегда запрятана в женщине, как табак в табакерке, а табакерка или носовой платок в глубине кармана: «зато на лице почти всегда бывало какое-нибудь украшение в виде риторического т р о п а; <...> Философы целою октавою брали ниже; в карманах их, кроме крепких табачных корешков ничего не было» («Вий» [Гоголь 1937: 177]). Бессознательное и отталкивающий образ-проекция прячется в сверхсознательном так же, как слово «нос» в слове «сон»:

Глянул в лицо — и лицо стало переменяться: н о с вытянулся и повиснул над губами; рот в минуту раздался до ушей; зуб выглянул изо рта, нагнулся на сторону, и стал перед ним тот самый колдун, который показался на свадьбе у есаула. «Правдив с о н твой, Катерина!» <...> «Нет, мне не с н и л о с ь, чтобы отец убил мать мою. <...> Ах, как страшен отец мой!» <...> «Ты не знаешь и десятой доли того, что знает душа. Знаешь ли, что отец твой антихрист? <...>

Если бы я знал, что у тебя такой отец, я бы не женился на тебе <...> («Страшная месть» [Гоголь 1940: 260]).

Дьявольская женственность образует в мире «дыру» — как указывает на это черное пятно демонизированного пола на обычно «белом» облике женщины. Фигура анимы не знает своей собственной «души», того подпольного, подсознательного тайного пятна, каким является она мужчине:

Бедная Катерина! Она многого не знает из того, что знает душа ее. «Это Катеринина душа», подумал пан Данило, но всё еще не смел пошевелиться. <...> ВозДУШная Катерина задрожала [Там же: 259];

Ты не знаешь и десятой доли того, что знает душа. Знаешь ли, что отец твой антихрист? <...> что антихрист имеет власть вызывать душу каждого человека; а душа гуляет по своей воле, когда заснет он, и летает вместе с архангелами около божией светлицы [Там же: 260].

Днепр, в котором Данило утопил бы Катерину, если бы она не была его женой [Там же: 264], — это одновременно женское лоно и могила: «лоно» и «дыра». При этом «луна» и «лоно» соотносятся так же, как — по инверсии — «ЛОНО» и «НОЛЬ», то, что рождает и то, что поглощает, обращая в ничто: «... Всех их держит Днепр в темном лоне своем. Ни одна не убежит от него: разве погаснет на небе. <...> Нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Днепр» [Там же: 268–269].

Иллюзорный мир демиурга («все обман, все мечта, все не то, чем кажется»), как о нем говорится в связи с городским пространством «Невского проспекта», отмечен тотальной извращенностью перевернутого мира, где «все происходит наоборот» [Гоголь 1938: 45]. Весь мир предстает как «фантазмагория» и «обман», а за красивой видимостью (женского = урбанического) разверзается дьявольское Ничто: «все не то, чем кажется» [Там же]. Зеркало мира разбилось на осколки, целое распалось на фрагменты, на несвязанные между собой «куски» и «мелочи». Они образуют то гротескную «кучу Плюшкина», (ее можно представить себе и в виде барочного “hear of broken images”) [Elliot], то арабески мира, который весь вышел на поверхность, застыл в узорчатой поверхности. Это напоминает ледяные узоры в «Снежной королеве» Андерсена или «расколотые зеркала» Гофмана [Йенсен: 68–107].

«Черты» мертвой красавицы в «Вие» обнаруживают анаграмматическую связь с дьявольской сферой («черт»), которая маркирована очертания-

ми магического круга: «В страхе оЧЕРтил он около себя круг» («Вий» [Гоголь 1937: 208])<sup>11</sup>.

<...> перед ним лежала красавица, <...> Казалось, никогда еще черты лица не были образованы в такой резкой и вместе гармонической красоте. Она лежала как живая. Чело прекрасное, нежное как снег, как серебро, казалось, мыслило; брови — ночь среди солнечного дня, <...> Но в них же, в тех же самых чертах, он видел что-то страшно-пронзительное [Там же: 199];

Посередине стоял гроб. <...> Такая страшная, сверкающая красота! [Там же: 206];

Над ним держалось в воздухе что-то в виде огромного пузыря, с тысячами протянутых из середины клещей и скорпионных жал. Черная земля висела на них клоками [Там же: 217].

Для Поприщина женская красота есть красота дьявольская, женщина влюблена в черта и чертом одержима:

О, это коварное существо — женщины! Я теперь только постигнул, что такое женщина. До сих пор никто еще не узнал, в кого она влюблена: я первый открыл это. Женщина влюблена в чорта [Гоголь 1938: 209].

Видно, правду говорят люди, что у девушек сидит чорт, подстрекающий их любопытство («Майская ночь» [Гоголь 1940: 156]).

В аскетической традиции мир предстает как «Госпожа Вселенная»; у Исаака Сирина Вселенная — это «женщина дурного поведения, которая притягивает к себе всех мужчин». Все женщины — ведьмы и имеют, подобно черту, хвост; так и в «Вие» читаем: «плюнуть на самый хвост ей, то и ничего не будет» [Гоголь 1937: 218]. Как женское воплощение черта, или «чертовы бабы» женщины символизирует невыразимое (в высоком значении это соответствует софиологической апофатике) и не подлежащее выражению, почти ничего не говорящее, относящееся к области «пошлого»:

«Нет!» — сказал сам в себе Чичиков: «женщины, это такой предмет...». Здесь он и рукой махнул: «просто и говорить нечего! Поди-ка попробуй рассказать или передать всё то, что бегаёт на их лицах, все те излучинки, намеки, а вот, просто, ничего не передашь. Одни глаза их такое бесконечное государство, в которое заехал человек — и поминай как звали! Уж его оттуда ни крючком, ничем не вытащишь. <...> Нет, просто не приберешь слова: галантёрная половина человеческого рода, да и ничего больше!» («Мертвые души» [Гоголь 1951: 164]).

<sup>11</sup> О подземном Боге у Гоголя см.: [Вайскопф: 168 и сл.].

Эта классическая форма апофатического высказывания о невыразимом приводит на память целый ряд других риторических фигур Гоголя, как, например, в конце «Носа», где рассказчик также прибегает к риторике неизъяснимого. В том и в другом случае безъязыкость, тотальная очевидность по ту сторону знаков присуща, прежде всего, самому объекту речи, тогда как субъекту дискурса (или человеку в тексте) поручено реализовать парадокс «говорящего не-говорения» и «не говорящего говорения» (косноязычного «сказа»- лепета).

«Ничто» находится у Гоголя не в начале вещей (напр., как в концепции “*creatio ex nihilo*”) и не в их конце (как при финальном трансцендировании постороннего в потустороннее и пост-временное), но в с е р е д и н е, в “*media in vita*” [Hansen-Löve 1997], как это хорошо известно из литературы барокко, где часто встречается тема смерти, вторгающейся в самую середину жизни. Танатос как и эрос застают человека посреди его жизни, чтобы опустошить ее изнутри. Такая средняя позиция «ничто» в мире Гоголя (и в нигилистической философии Даниила Хармса и обэриутов) связана с идеей о том, что «ничто» как и «зло» обнаруживает себя не в моменты эксцессов, великих событий и трагических катастроф, а в мелочах повседневной жизни, в банальностях быта. Серединная позиция «ничто» связывает эту категорию с усредненностью и посредственностью «пошлости»: нос, расположенный в середине лица, выступает и как знак пошлости, т. е. чего-то плоского, к чему сводится норма, той усредненности сознания, которая определяет дьяволиаду «быта».

Сама природа, выступающая в свете фольклорно-архаической концепции гетерогенной реальности, обнаруживает д ы р ы, которые подобно бермудскому треугольнику поглощают людей и предметы: В «Страшной мести» таков Днепр, о котором сказано, что он «глотает людей», когда они достигают его с е р е д и н ы. Птицы также могут долететь только до середины Днепра. Мироздание, каким предстает оно у Гоголя, отличается многосоставностью и тяготеет к центру, представляющему собой дьявольскую плоскую бездну, которая объединяет в себе посредственность и пошлость [Nabokov: 71 и сл.]. Возвышенной одухотворенности сверхчувственного мира и идеализированного Сверх-Я противопоставляется на метафизической вертикали не г л у б и н а бытия, но абсолютно плоский земной круг, который находится во власти опустошенного, нерождающего, а поглощающего (женского) пола и образует, а соответственно и имеет своим центром именно д ы р у (мужскую могилу).

Античный, аристотелевский, идеал середины, будь то архаическое среднее царство (каким мыслилась Византия и другие воплощения Царства

Божия на земле), будь то этическое и космическое представление о мере (*mesótes*) и идеальной гармонии, отвечающий требованию «ни мало, ни много» (*ou meden agan!*) (см.: [Hansen-Löve 1997]) — этот античный идеал подвергается у Гоголя дьявольскому искажению. Гоголевский черт сведен к посредственности, ему отведено положение посередине — на равном удалении от Люцифера наверху, и от Сатаны в преисподней: черт означает у Гоголя область нормального, банального, нулевого.

Воплощая банальную середину бытия, черт Гоголя есть отрицание Бога и бесконечности, вообще всякой крайности, экстремальности: «<...> черт есть начатое и неоконченное, которое выдает себя за безначальное и бесконечное; черт — нуменная середина сущего, отрицание всех глубин и вершин — вечная плоскость, вечная *пошлость*» [Мережковский: 3–4]. Именно такой дьявол господствует над пустой могилой мира: он — великий иллюзионист, ибо раскидывает над землей покрывало мира явлений, с помощью которого соблазняет и лжет. Тем самым, Гоголь демонизирует эстетическую категорию возвышенного, а вместе с нею и понятие женственного, между тем, как само дьявольское подвергается тривиализации. Дьявол деформирует творение Божие, превращает образ Божий в «безобразие»: оно есть «другое, чуждое, жуткое и необъяснимое» мира как такового. Набоков переиначивает гоголевское слово «пошлость» в слово “*poshlust*” и намечает следующую генеалогию «пошляка»:

В пошлости (*poshlust*) есть какой-то лоск, какая-то пухлость, и ее глянец, ее плавные очертания привлекали Гоголя как художника. <...> Но пошляк даже такого гигантского калибра, как Чичиков, непременно имеет какой-то изъян, дыру, через которую виден червяк, мизарный, ссохшийся дурачок, который лежит, скорчившись, в глубине пропитанного пошлостью вакуума [Nabokov: 71–72];

Да и сам Чичиков всего лишь низко оплачиваемый агент дьявола, адский коммивояжер, “our Mr. Chichikov”, как могли бы его называть в фирме “Satan & Co”. ... Пошлость, которую олицетворяет Чичиков, — одно из главных отличительных свойств дьявола, в чье существование, надо добавить, Гоголь верил куда больше, чем в существование Бога [Там же: 73–74].

Таким образом, дьяволу отводится роль демиурга, творца мира материального, преданного злу и обреченного смерти. Здесь — сфера универсальной лжи и призрачности, которая апокалипсически перекрывает истинную реальность, не позволяя понять, кто Христос, а кто — Антихрист, кто Жена Небесная, а кто — Сатанинская. Согласно дуалистическим представлениям, господствующим в русском религиозном сознании — как ортодок-

сальном, так и, прежде всего, сектантском, — злое начало (а тем самым и «ничто») имманентно наличному бытию, и дьявол как «князь мира сего» занимает именно то место, которое в гностическом космосе принадлежит (деструктивному) демиургу. Когда художник берет на себя его роль, симулируя демиургическое авторство, его перемалывает и поглощает механизм мировой лжи. Паразитическая природа зла зияет пропастью, дырой в бытии, и этот образ соотносится с тем ненасытным обжорством, которое характеризует многих персонажей Гоголя.

Так и Чичиков непрерывно паразитирует на чужом бытии, т. к. своим собственным он не обладает. Не умея заполнить лакуну женственности, даже становясь ею сам, герой вынужден непрестанно обжираться вместо того, чтобы порождать; он регрессирует на стадию преэдипального каннибализма, чтобы избежать той дыры, которая — порождая постоянный голод — разверзается в сердцевине героя как его собственная сердцевина и которую устранить не может никакая, даже нулевая диета.

### *Дитя Гоголя* Александра Блока III: Черное пятно в душе Гоголя

Черное пятно обнаруживается в собственной душе Гоголя, в той самой, в которой возрастает как эмбрион и не может родиться самое чистое — родина, идеал России. Гоголь осознал, что он «ничто сравнительно со своим творением» [Блок: 377]. Это значит, что мрачный, никчемный сумасшедший носит в себе самое высокое, то величие, которое может ему казаться только сном или является ему только во сне. Но вслед за этим следуют знаменитые вопли сумасшедшего Поприщина «спасите меня», чьи муки приравниваются к мукам беременного поэта, его творческим мукам (абзац девятый).

Сумасшедшие вопли параноика и родовые крики поэта демонстрируют их отчаяние, их покинутость и их тоску по материнству и по родине — а не рождение нового мира и идеальной России. К этому относится и знаменитая «ария» сумасшедшего из «Записок сумасшедшего»: «Дайте мне тройку...» [Гоголь 1938: 214], сочетая риторический полет автора с мотивом движения в пустоту Ничего: «Далее, далее чтобы не видно было ничего, ничего!» (абзац девятый) [Блок: 377]. Риторический полет неизбежно оборачивается падением в Ничто, в абсолютную покинутость: покинутость Богом и в тоску по родному очагу и, прежде всего, по матери: «Мать ли моя сидит перед окном? Матушка, спаси твоего бедного сына!» [Гоголь 1938: 214]. Зов сына обращен не к отцу, который защитил бы его,

а к материнскому началу, в которое сын стремится регредировать, чтобы утолить свою огромную тоску по родине.

Этот отчаянный крик по матери и Родине Блок, однако, не связывает с трагедией вступающего в абсолютное помешательство Поприщина, но видит в нем выражение той идеальной «новой родины», развертывающей свою собственную семантику (рода) — «в бреду рождения спящая Россия» (абзац 9) [Блок: 378].

И здесь позиции вновь переставлены: не Гоголь порождает на свет либо же носит под сердцем Родину и Россию, но Россия «влечет к себе Гоголя», лежащая в предродовых схватках Россия манит и магически пленяет самого Гоголя. Тем самым «Россия» превращается из *Patiens(a)* в *Agens(a)*, в то время как Гоголь из *Agens(a)* становится *Patiens(ом)*: Русь рождает его! Именно потому эта неизбежная цитата: «Русь! Русь! Какая непостижимая тайная сила влечет к тебе! <...> Русь! Чего ж ты хочешь от меня? Какая непостижимая связь таится между нами?» (абзац 11) [Там же]. И если «Россия» и «Гоголь» представляют из себя два силовых поля, то, в результате полной иррациональности и неисчерпаемости их связи, полярность их меняется местами. Этот момент Блок оставляет без комментариев и, с некоторым сарказмом лаконично замечая в ответ на вопрошение Гоголя, что же Россия так сильно хочет от него: «Чего она хочет? — *Родиться, быть* [курсив Блока]. *Какая связь между ним и ею? — Связь творца с творением, матери с ребенком*» (абзац 12) [Там же]. Но кто есть здесь «творец» и кто «творение», кто является «матерью» и кто «ребенком»?

Ответ на этот вопрос лишь отчасти проясняется в следующем, 13-м, абзаце. Сначала Блок выступает против России славянофилов, «заглушая крики матери бога; она-то сверкнула Гоголю, как ослепительное видение, в кратком творческом сне» (абзац 13) [Там же]. Ложная Россия славянофилов является чистым вымыслом, в то время как истинная Россия рождена Матерью Божьей либо же сама приравнивается к Божьей Матери. Именно эта рождающая мать явилась Гоголю в коротком творческом сне. Сон этот сопровождался музыкальными сигналами, а точнее: не Гоголь или Поприщин движутся на тройке в направлении России, Родины, Рожаящей, Рождению. Россия сама летит и мчится — только в обратном направлении: «Русь! Куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа» [Там же], обратясь в демоническое (чудным звоном заливається колокольчик) воздух, в котором мчится эта Россия, раздробляется на тысячи кусков — являя собой вполне сюрреальную картину мерцающего движения, которое ста-



новясь чем-то абсолютно хрупким, затем растворяется: «гремит и становится ветром разорванный в куски воздух» [Блок: 378].

Что, однако, так радикально изменило видение России Гоголя в повседневной жизни? Очевидно, совсем ничего. Вновь и вновь постулируемый Блоком раскол на посюсторонний и потусторонний миры, овладел и Гоголем: в потустороннем мире преобладает негативный образ России, там Россия сияет как «чудесное видение» (абзац 14), одетая в весенние облака и в новорожденные звезды, в известном смысле олицетворяя Богородицу, которая как Царица Небесная является в одеянии из звезд. Так разрывается пред Гоголем «непроницаемая завеса дней его мученической жизни» [Там же]. «Муки слова» Гоголя христианизируются здесь к одной из частей его мученической жизни.

Сочетание «звезда» – «завеса» – «весна» – «бездна» в пределах одного единственного предложения указывает на высококонцентрированное словесное искусство блоковского сочинения. Его мифическо-мистический образ «незнакомки» возвращается в той «незнаком(ой) земле дал(и)», в которой видение России улетучивается и в которой она сама превращается в «даль» = «будущая Россия» (абзац 15) [Там же]. Именно это демонически-мистическое превращение видения реализуется, по мнению Блока, в рассказе Гоголя «Страшная месть», в котором после «Записок сумасшедшего» и «Мертвых душ» представлен очередной полет-видение: географическое дальновидение с высоты птичьего полета за пределы России оборачивается в растяжение исторического времени в провидческое будущее России.

Эта провидческая Россия или видение России зрима, однако, лишь «духовными очами», созерцающими их как «красот(у), как в сказке» [Там же: 379]. «Вслед за Гоголем» это видение России является и нам, как во сне или как сон. Гоголю одному из первых удалось приподнять эту завесу. Поплатиться за это он должен был, пройдя через все унижения «сер(ой) всероссийск(ой) мраз(и)» (абзац 16) [Там же]. И именно эта серость русской жизни Гоголя сломила. Та лестница, о которой Гоголь кричал перед своей смертью, должна была преодолеть пропасть между Россией-Здесь и Россией-Там. Она является одновременно и лестницей Иакова, и спасательной лестницей, с помощью которой «в творческом сне» можно из здешнего мира подняться в те провидческие высоты, с которых видна будущая и дальняя Россия. Провидческий полет находит свою кульминацию в целостном переживании «воссоединения с целым», в «музыке мирового оркестра», издаваемой инструментами («скрипка» и «бубенцы») и природой («свист ветра»). Именно в этом флюидууме «родилось» дитя

Гоголя. Этого ребенка назвал он Россией» (абзац 16) [Блок: 379]. Это та Россия, которая устремляет свой взор из «синей дали» не только лишь на Гоголя «Мертвых душ», но и на нас — и зовет туда. Во что она вырастет, — не знаем; как назовем ее, — не знаем» [Там же].

В то время как апофатика Гоголя возникает из невыразимости притяжения России, вызывающего безымянную тоску по родине, у Блока Россия становится «дитем Гоголя», которого он окрестил Россией. Дитя — более не произведение искусства, вторая часть романа, а видение России, которое, сделавшись самостоятельным, устремляет свой взор на Блока и на его современников: «зовет туда. <...> как назовем ее, — не знаем» [Там же].

То, что смотрит на нас и зовет нас, не имеет для нас имени, которое мы могли бы знать: «зов» — «название» — «знание» нейтрализуются в апофатической триаде “*doctrina ignorantia*”, которое переходит у Блока в жизнетворчество человека-поэта.

Последний абзац представляет собой не столько растворение наставленной друг на друга символической смены позиций и парадоксальных оборотов между Россией и поэзией, Богородицей (“*Theotokos*”) и создателем творения, женщиной и мужчиной, матерью и ребенком, рождающим — рожденным видением — Россией и т. д. «Все кончается, только музыка не умирает». Гоголь как «украинский соловей» — также является воплощением музыки», и ее автор уверяет: «музыка нас не покинет» [Там же].

К концу повествования Блока видение России постепенно улетучивается, остается лишь сама музыка, точнее: принцип музыкальности, чистый медиум: “*The medium is the message*”, “*the poetry is the message*” [McLuhan, Fiore]. В то время как Гоголь реализует поэтику побега вплоть до сжигания произведения, Блок делает ставку на поэтику «улетучивания», испаряющего фактические и исторические объекты — Любимую, Мать, Родину, Россию в энергетику беспредметной плотности. При этом остается открытым вопрос, представляет ли собой остаточное «Ничто» нечто полное, белое (кучку белого пепла) — или пустую, черную дыру в Бытии? В первом случае полное бытие сводится к нулю, во втором — ноль возводится в состояние бытия. Но чем же является дитя Гоголя, которое никак не хочет появиться на свет: Россией, романом либо же им самим?

Именно эту проблему затрагивает Маяковский, когда в поэме «Облако в штанах» изображает тщетную попытку поэта выпрыгнуть из собственного тела, из собственной души, как из горящего дома: «не выскочишь из сердца...» [Маяковский].

## Литература

Ареопагит: *Дионисий Ареопагит*. О божественных именах. О мистическом богословии. СПб., 1994.

Бахтин: *Бахтин М. М.* Рабле и Гоголь // Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М., 2010. Т. 4 (2). Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. Рабле и Гоголь (Искусство слова и народная смеховая культура).

Блок: *Блок А.* Дитя Гоголя // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1962. Т. 5.

Белый: *Белый А.* Гоголь и Блок // Белый А. Мастерство Гоголя. Л., 1934.

Брюсов: *Брюсов В.* Испепеленный (К характеристике Гоголя) // Весы. 1909. № 4.

Вайскопф: *Вайскопф М.* Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст. М., 2002.

Гоголь 1937: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1937. Т. II.

Гоголь 1938: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1938. Т. III.

Гоголь 1940: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1940. Т. I.

Гоголь 1951: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1951. Т. VI.

Гоголь 1952: *Гоголь Н. В.* Полн. собр. соч.: В 14 т. [М.; Л.], 1952. Т. VIII.

Иванов: *Иванов В. И.* О границах искусства // Иванов В. И. Собр. соч.: В 4 т. Брюссель, 1974. Т. 2. С. 633.

Йенсен: *Йенсен П. А.* Стрельников и Кай. Снежная королева в Докторе Живаго // Scando-Slavica. Copenhagen, 1997. Т. 43.

Маяковский: *Маяковский В.* Облако в штанах // Маяковский В. В. Полн. собр. соч.: В 13 т. М., 1956. Т. 1.

Мережковский: *Мережковский Д.* Гоголь. Творчество, жизнь и религия. СПб., 1909.

Минц 1964: *Минц З. Г.* Поэтический идеал молодого Блока // Блоковский сборник, I. Тарту, 1964.

Минц 1979: *Минц З. Г.* Символ у А. Блока // Russian Literature. № VII. Amsterdam, 1979.

Розанов: *Розанов В.* Эмбрионы // Гражданин. 1900. № 3, 5, 9.

Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Достоевский и Гоголь // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Ханзен-Лёве 1993: *Ханзен-Лёве О.* К типологии возвышенного в русском символизме // Блоковский сборник. XII. Тарту, 1993.

Ханзен-Лёве 1997: *Ханзен-Лёве О.* Русское сектантство и его отражение в литературе русского модернизма // Русская литература и религия: Сб. науч. трудов. Новосибирск, 1997.

Ханзен-Лёве 1999: *Ханзен-Лёве О.* Русский символизм. Система поэтических мотивов: Ранний символизм. СПб., 1999.

- Ханзен-Лёве 2001: *Ханзен-Лёве О.* Русский формализм. М., 2001.
- Шмид: *Шмид В.* Проза как поэзия: Пушкин – Достоевский – Чехов – авангард. СПб., 1998.
- Balthasar: *Balthasar H.-U. von.* Herrlichkeit. Eine theologische Ästhetik. Einsiedeln, 1962.
- Benjamin: *Benjamin V.* Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Paris, 1936.
- Bronfen: *Bronfen E.* Das verknotete Sybjekt. Hysterie in der Moderne. Berlin, 1998.
- Drubek: *Drubek N.* Gogol's eloquentia corporis. Einverleibung, Identität und die Grenzen der Figuration. München, 1998.
- Elliot: *Elliot T. S.* The Waste Land. London, 1922.
- Frank: *Frank S.* Der Diskurs des Erhabenen bei Gogol' und die longinische Tradition. München, 1999.
- Hansen-Löve 1995: *Hansen-Löve A.* Allgemeine Häretik, russische Sekten und ihre Literarisierung in der Moderne // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1995. Sonderband 41.
- Hansen-Löve 1997: *Hansen-Löve A.* "Gogol". Zur Poetik der Null- und Leerstelle // Wiener Slawistischer Almanach. Wien, 1997. Bd. 39.
- Hansen-Löve 2013: *Hansen-Löve A.* "Geschaffen — nicht gezeugt...". Antigenerisches Erzeugen vs. genetisches Zeugen // Natalität. Geburt als Anfangsfigur in Literatur und Kunst. München, 2013.
- Hansen-Löve 2014: *Hansen-Löve A.* Der russische Symbolismus. System und Entfaltung der poetischen Motiv. III. Band: Mythopoetischer Symbolismus. 2. Lebensmotive. Wien, 2014.
- Jonas: *Jonas H.* Die mythologische Gnosis. Göttingen, 1934.
- Jung 1968: *Jung C. G.* Mysterium Coniunctionis // Jung C. G. Gesammelte Werke. Zürich, 1968. Bd. 14, Halbband 1.
- Jung 1995: *Jung C. G.* Gesammelte Werke. Düsseldorf, 1995. Bd. 6: Psychologische Typen.
- Koschmal: *Koschmal W.* Gogol's, Portret' als Legende von der Teufelsikone // Wiener Slawistischer Almanach. München, 1984. Bd. 14.
- McLuhan, Fiore: *McLuhan M., Fiore Q.* The Medium is the Massage: An Inventory of Effects. N. Y., 1967.
- Nabokov: *Nabokov V.* Nikolai Gogol. Norfolk, 1944.
- Rancour-Laferriere: *Rancour-Laferriere D.* Out From Under Gogol's Overcoat: A Psychoanalytic Study. Ann Arbor, Michigan, 1982.
- Rudolph: *Rudolph K.* Die Gnosis. Wesen und Geschichte einer spätantiken Religion, Göttingen, 1980.

## ОШИБКА ПРОФЕССОРА И. ШЛЯПКИНА: МАСЛЕНИЧНЫЙ КАРНАВАЛ В «БАЛАГАНЧИКЕ» А. БЛОКА<sup>1</sup>

ДИНА МАГОМЕДОВА

Масленичные мотивы в лирической драме Блока «Балаганчик» кажутся настолько очевидными, что парадоксальным образом не получают должного внимания ни в специальных работах о пьесе, ни в комментарии, даже и в последнем научном издании (см.: [Блок 1997: 633–635; Блок 2013: 441–469]). Перечислим наиболее важные мотивы и образы, отсылающие к масленичной семантике.

Прежде всего — само название пьесы. Балаганы появлялись в русских городах дважды в год: на Масленицу и на Пасху (см.: [Конечный: 5–21]). Как явствует из письма Блока Белому от 24 января 1906 г., постановку первоначально и собирались к Масленице приурочить: «Написал Балаган для Факелов, кажется, его будут играть на масленице» [Переписка: 273]. Пьеро, Арлекин и Коломбина — персонажи *commedia dell'arte* — как будто пришли из другой культурной традиции, однако, как показывают современные исследования, в первую очередь, работы А. М. Конечного, они были неотъемлемой частью балаганного театра начиная с 1830-х гг. и до второй половины XIX в. Жанр, который Блок именует «балаганом», более известен под названием «арлекинады». Приведем описание этого жанра, сделанное автором, режиссером и участником балаганных пьес А. Я. Алексеевым-Яковлевым: «Арлекина преследуют за любовь к Коломбине. Арлекину его недоброжелатели придумывают разные наказания, но он успевает ловко избавиться от них. Под конец <...> влюбленные Арлекин и Коломбина соединяются и празднуют свою свадьбу» [Алексеев-Яковлев: 82]. Исследователь истории балаганного театра А. П. Кулиш справедливо утвер-

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709).

ждает, что «арлекинада явилась своего рода драматургической моделью, на которую ориентировался балаганский театр. Именно арлекинада, с ее стремительно развивающимся сюжетом, многообразными превращениями героев, метаморфозами мест действия, сочетанием акробатических трюков с приемами фокусников-иллюзионистов, танцевальными номерами, панорамической, движущейся декорацией, вбирая в себя многоликие зрелищные формы, разбросанные по разным концам праздничной площадки, диктовала законы драматургической конструкции» [Кулиш: 142]. Нетрудно увидеть ряд соответствий между этим описанием и поэтикой блоковской пьесы.

К масленичным мотивам, несомненно, следует отнести мотив катания в санях (самый важный масленичный ритуал): Арлекин, перехвативший у Пьеро Коломбину, немедленно сажает ее в сани:

Ах, тогда в извозчичы сани  
Он подругу мою усадил!  
Я бродил в морозном тумане,  
Издали за ними следил.

Ах, сетями ее он опутал  
И, смеясь, звенел бубенцом.  
Но когда он ее закутал, —  
Ах, подруга свалилась ничком! [Блок 2013: 15]

Превращение Коломбины в картонную куклу и ее омертвление на снегу отсылает к обряду катания соломенной куклы-масленицы и ее похорон в финале праздника — к обряду похорон зимы. С этим мотивом связана и настойчивая тема весны в монологе Арлекина в финале пьесы — «Здесь никто понять не смеет, / Что весна плывет в вышине. <...> Здравствуй, мир! Ты вновь со мною! Твоя душа близка мне давно! / Иду дышать твоей весною / В твое золотое окно!» [Там же: 19]: масленица — это еще и пря зимы и весны с неперменной весенней победой.

Все перечисленные мотивы в «Балаганчике» восходят прежде всего к реалиям петербургских масленичных гуляний. Но чтобы судить о роли непосредственных впечатлений от масленичных балаганов в творческой истории «Балаганчика», необходимо учесть, что арлекинады к последней трети XIX в. были вытеснены на периферию балаганного репертуара пьесами, эксплуатирующими сюжеты русской истории и даже классической русской литературы, а сами гуляния в 1898 г. были выселены из центра Петербурга (с Марсова поля и Адмиралтейской набережной) ближе к окраине, на Семеновский плац, что заметно снизило его популярность у массовой публики. Сын А. Я. Алексеева в своих воспоминаниях горестно замечал, что

«перенесенное на грязный захоластный Семеновский плац масленичное гулянье зачахло в первый же год новоселья» [Алексеев: 98].

Если ограничиться только тем, что Блок мог непосредственно видеть в праздничные дни, начиная с детских лет, то, как явствует из перечня пьес, ставившихся в конце XIX в. в петербургских балаганах, в 1893 г. в балаганном театре В. М. Малафеева была поставлена пьеса «Волшебные блины, или Проказы Арлекина на масленице», а в 1895 г. — «Чудеса забытой арлекинады» (см. перечень пьес, поставленных между 1880–1898 гг. на Масленицу и на Пасху в Петербурге [Лейферт: 51–58]). Все мемуаристы и исследователи пишут о неперемных катаниях на «вейках» (санях с финскими возницами, наводнявших Петербург в праздничные дни) [Там же: 108]: «В программу масленичного праздника входило обязательное пользование ими, хоть прогулка на их низких санках представляла и некоторый риск. С мрачным юмором чухонец норовил подкатить под самые колеса огромных тогдашних четырехместных карет, и нередко бывало, что санки перекувыркивались на крутом повороте со скатом» [Бенуа: 290].

Однако все приведенные описания масленичных гуляний показывают, что катания и балаганные постановки — это два параллельных, не пересекающихся компонента масленичных гуляний. Персонажи *commedia dell'arte* обитают в балаганных шатрах и не участвуют в катаниях. В блоковской же пьесе в извозчицьи сани садится Арлекин, а масленичной куклой становится Коломбина. Такого совмещения и метаморфозы оригинальные балаганные пьесы не содержали.

Конечно, можно предположить, что Блок внес произвольные изменения в привычные масленичные сюжеты и ритуалы. Действительно, в любовном треугольнике блоковской арлекинады грустный Пьеро, оплакивающий смерть «картонной» невесты, едва ли не важнее торжествующего Арлекина, который тоже в финале оказывается во власти иллюзии (весенняя даль за окном, куда Арлекин выпрыгивает, нарисована на бумаге). Такая трактовка любовного треугольника впоследствии оказала влияние на сюжет балета И. Стравинского «Петрушка».

Однако столь же вероятным выглядит предположение, что Блок при написании «Балаганчика» опирался не только на непосредственные впечатления от масленичных гуляний в Петербурге, но и на круг источников, естественный для студента историко-филологического факультета: на университетские курсы и рекомендованные в них академические источники по фольклору. Прежде всего необходимо назвать курс лекций по истории русской литературы профессора Ильи Александровича Шляпкина. Блок

не только слушал у Шляпкина этот курс, но и писал у него кандидатское сочинение «Болотов и Новиков».

В 1903–1904 гг. был издан литографированный курс лекций И. А. Шляпкина «Лекции по истории русской литературы» [Шляпкин], читавшийся в С.-Петербургском университете. Масленичные празднества в разделе «Фольклор» описаны подробно, при этом И. А. Шляпкин в качестве источника сведений привлекает известную в то время лекцию Вс. Ф. Миллера «Русская масляница и западно-европейский карнавал», изданную в 1884 г. отдельной брошюрой. Вслед за Вс. Миллером он отмечает общие древние корни западноевропейского карнавала и русской масляницы:

В обоих видно световое начало, остатки солнечного культа в виде круговых катаний взад и вперед, т. е. в виде растянутого круга: колесо, укрепленное на высокой палке — солнце на небе с его лучами, по традиции уцелевшее в лубочных картинках; блины с легендой о печении их на плечи старика переодетого солнца, с другой стороны замечен и культ умерших. Масляница — марена в виде соломенной куклы, которую сжигают, напоминает смерть на соломе, обрядовое употребление соломы при мытье умершего, сжигание трупа; блины как поминальное кушанье и их разбрасыванье птицам душам умерших, возвращение умерших переодетыми — их не узнают — обычай переряживания [Шляпкин: 210].

При этом в изложении И. А. Шляпкина масленичные катания объединены с западноевропейскими карнавальными обычаями, и к ним присоединяются образы Арлекина и даже Пьеро без всякого разграничения русских и западноевропейских ритуалов:

Обычай катанья, обрядовые кони параллельно итальянскому *corso* — бегу лошадей в карнавале, это остатки эквирий (*equus*), посвященных богу Марсу, превратились в потехи. Но это превращение серьезного в потешное обычно при смене старых верований. Души умерших, первоначально изображавшиеся посредством черных одежд, заменились пестрым костюмом арлекина, у которого, однако, лицо в черной полумаске, саван принял шутовской характер у пьерро; торжественное шествие превратилось в беготню и вся таинственность призраков — в комические превращения и провалы [Там же: 11].

Картина масленичных катаний в изложении Шляпкина неожиданно оказывается прообразом ситуации в блоковском «Балаганчике». Мотив «культа умерших» в сниженном виде проходит через всю пьесу: сначала мистики принимают Коломбину за явившуюся в их собрание Смерть, затем Коломбина оказывается мертвой картонной куклой, потом появляется перед Пьеро в образе Смерти «в длинных белых пеленах, с матовым женским



лицом и с косою на плече», а с восходом солнца вновь превращается в живую Коломбину, — ср. у Шляпкина о возвращении мертвых переодетыми! — перед тем, как все декорации и участники маскарада «взвиваются и улетают вверх» [Блок 2013: 20]. Упоминание Масляницы-Марены как мертвой и как соломенной куклы вполне соответствует превращению Коломбины в картонную куклу во время катания в санях и ее возвращению сначала в виде Смерти с косою. Фраза же в лекции Шляпкина о «превращении серьезного в потешное при смене старых верований» соответствует концепции всей пьесы, и не случайно она подверглась жесткой критике и обвинениям в «кощунстве» со стороны «соловьевцев», недавних единомышленников Блока<sup>2</sup>, прежде всего — Андрея Белого.

Можно с достаточной уверенностью утверждать, что картина масленичных карнавальных празднеств, нарисованная в лекциях И. А. Шляпкина, где персонажи *commedia dell'arte* оказываются участниками катаний, как и общее осмысление события смерти-воскресения не только в контексте мифологических представлений о смене времен года, но и в контексте метафизическом, оказалась для Блока одним из важных источников «Балаганчика».

Однако в лекции И. А. Шляпкина упоминания о работе Вс. Ф. Миллера не сопровождаются ссылками на определенные ее страницы, нет у Шляпкина и точных цитат. Можно предположить, что в лекции он пользовался лишь конспектом этой брошюры или излагал ее по памяти.

Предположение кажется весьма вероятным, потому что у Вс. Ф. Миллера участие Арлекина в масленичных катаниях привязано к одному-единственному событию: празднование Масленицы в Москве при Петре I в 1722 г. после заключения Ништадского мира:

...Сухопутный флот, на полозьях и колесах, потянулся длинной вереницей от Всехсвятского к Тверским Триумфальным воротам. Шествие открывал арлекин, ехавший на больших санях, в которые впряжены были гуськом шесть лошадей, украшенных бубенчиками и побрякушками. <...> Наконец, появилась громада, 88-пушечный корабль, построенный совершенно по образцу корабля Фридемкера <...> На этом корабле, везенном 16 лошадьми, сидел сам государь в одежде флотского капитана [Миллер: 29].

О Пьере в связи с русской Масленицей и обычаями катаний не упоминается вообще, а о соломенной кукле Маслянице-Марене говорится в другом разделе брошюры.

<sup>2</sup> См. обзор критических откликов о пьесе и ее постановке в театре В. Ф. Коммиссаржевской: [Блок 2014: 445–462].

Приходится признать, что факты, приведенные в брошюре Вс. Миллера, изложены в лекции Шляпкина некорректно. То, что было единичным казусом в масленичных празднествах, обрело в его лекции статус типового ритуала, европейские и русские ритуалы оказались не только генетически родственны, но и почти неотличимы в реальном бытовании. Однако это некорректное, ошибочное описание масленичных празднеств оказалось для Блока одним из творческих импульсов при написании «Балаганчика». В порядке юмористического допущения можно сказать, что основное событие драмы — катание Арлекина на саних, омертвление невесты и превращение высокого сюжета в карнавалыно сниженный — происходит в лекции Шляпкина.

Напомню, что весна и осень 1905 – зима 1906 гг. у Блока были временем интенсивных занятий в университете и подготовки к государственным экзаменам. В письмах к родным он упоминает о своей зачетной работе у Шляпкина (письмо отцу 25 марта 1905 г.), затем о курсовом экзамене у него (письмо к матери 3 сентября 1905 г.), о беседе с ним («Был у Шляпкина, и слышал от него много интересного, он только что из-за границы, расскажу. Говорил ему о Достоевском, Иване-Царевиче и пр. Он соглашался» [Письма: 145]), о неудачно сданном экзамене (письмо к отцу 25 апреля 1906 г.: «Проф. Шляпкин удивлялся, что я, написав хорошее сочинение, отвечаю плохо — и хотел приписать это дождливой погоде, но я не подтвердил его предположений» [Там же: 153–154]). Параллельно с занятиями, экзаменами, неформальным общением с проф. Шляпкиным Блок именно в этот период задумывает и пишет «Балаганчик».

И здесь мы неизбежно подходим к вопросу о тех обязательных областях фоновых знаний человека рубежа XIX–XX вв., из которых вырастают образы и сюжеты, формирующие художественный мир литературы и культуры русского модернизма. Помимо детского чтения, гимназической программы по русской словесности, латинских и греческих авторов, учебников истории, необходимо учитывать, что многие писатели-модернисты, среди которых был и Блок, получили университетское филологическое образование. Университетский период в жизни каждого из поэтов-символистов требует внимательного изучения. Пока эта работа ведется только в отношении Вяч. Иванова и Александра Блока (работы М. Вахтеля, К. А. Кумпан и А. М. Конечного, Н. В. Скворцовой, И. В. Душечкиной, М. Альшуллера, Л. А. Иезуитовой, а также автора настоящей статьи).

Последняя треть XIX – начало XX вв. — начало подлинного расцвета русских научных филологических школ. Имена А. Н. Веселовского и его учеников, А. А. Потебни, А. Н. Афанасьева, С. А. Венгерова, Вс. Миллера,

И. А. Шляпкина, филологов-классиков, прежде всего — Ф. Ф. Зелинского — это научная среда для всех, кто учился в Петербургском и Московском университетах, будь то живые лекции или труды, рекомендованные в программах университетских курсов.

Взаимодействие филологической науки и творчества писателей-символистов прослеживается на разных уровнях. Первым делом речь может пойти об учебных филологических работах, начиная со студенческих рефератов и заканчивая кандидатскими сочинениями.

Теории символа и мифа, развиваемые в работах Андрея Белого, Вяч. Иванова, Д. С. Мережковского, также имеют не только философские, но и филологические корни, и не случайно символистская теория дает начало как формальной школе в лице В. М. Жирмунского, Ю. Н. Тынянова, Б. Эйхенбаума, так и бахтинской эстетике словесного творчества. Однако наиболее сложный и интересный аспект этой проблемы — непосредственное влияние филологической науки на художественное творчество писателей-символистов.

Проведенный анализ филологических источников драмы «Балаганчик» демонстрирует необходимость тщательного изучения университетских курсов, прослушанных Блоком — Зелинского, Шляпкина, Варнеке, Придика и др. Эти курсы — потенциальный источник образов и сюжетов, текст-посредник, благодаря которому мифопоэтический комментарий к блоковским текстам обретает надежную верифицированность.

## Литература

Алексеев: *Алексеев А. А. Воспоминания // Петербургские балаганы. СПб., 2000.*

Алексеев-Яковлев: *Русские народные гуляния по рассказам А. Я. Алексеева-Яковлева в записи и обработке Е. Кузнецова. Л.; М., 1948.*

Бенуа: *Бенуа А. Мои воспоминания. М., 1980. Т. 1.*

Блок 1997: *Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2.*

Блок 2013: *Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2013. Т. 6 (1).*

Блок 2014: *Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2014. Т. 6.*

Конечный: *Конечный А. М. Петербургские балаганщики // Петербургские балаганы. СПб., 2000.*

Кулиш: *Кулиш А. П. Избранные пьесы А. Я. Алексеева // Петербургские балаганы. СПб., 2000.*

Лейферт: *Лейферт А. Балаганы // Петербургские балаганы. СПб., 2000.*

Миллер: *Миллер Вс. Ф.* Русская масляница и западно-европейский карнавал. М., 1884.

Переписка: Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903–1919. М., 2001.

Письма: Письма Александра Блока к родным. Л., 1927.

Шляпкин: *Шляпкин И. А.* Лекции по истории русской литературы пр. Шляпкина. СПб., 1903–1904.

## ЛЕОНИД СЕМЕНОВ — КОРРЕСПОНДЕНТ АЛЕКСАНДРА БЛОКА

АЛЕКСАНДР ЛАВРОВ

О внуке прославленного путешественника П. П. Семенова-Тян-Шанского, поэте, революционном пропагандисте и религиозном искателе-«жизне-строителе» Леониде Дмитриевиче Семенове (1880–1917) в писаниях историков русской литературы начала XX в. говорилось многократно, его литературное наследие на сегодняшний день представлено тщательно составленным — хотя и не исчерпывающе полным — изданием, включающим фундаментальную статью В. С. Баевского о жизни и творчестве одного из представителей «младшего» поколения русских символистов [Семенов 2007]. И тем не менее, далеко не все аспекты его биографии, творчества и «жизнетворчества» освещены надлежащим образом — в том числе и линия взаимоотношений с Александром Блоком. Вкратце эти отношения затрагивались в трудах Ю. К. Герасимова [Герасимов: 541–543] и З. Г. Минц [Минц: 102–104], в общих чертах охарактеризованы Ю. М. Гельпериным [ЛН: III, 123–124], оказывались они в поле зрения и других исследователей [Бураго: 79–84], но предметом досконального изучения и осмысления не становились. Причиной этого не в последнюю очередь являлось то, что документальных материалов, способных создать прочную основу для такой работы, имеется крайне мало; в частности, переписка между поэтами не была регулярной и представлена чрезвычайно скудно: письма Блока к Семенову, видимо, погибли вместе с их владельцем и со всем имуществом при бандитском разгроме его дома; писем Семенова в архиве Блока — всего пять, из них три — краткие записки<sup>1</sup>. Цитаты из них неодно-

---

<sup>1</sup> Одна из записок (от 30 декабря 1904 г.) опубликована в [Блок 1979: 413]. В архиве Блока сохранились также автографы пяти стихотворений Семенова: «В мае», «На перекрестке», «Жених», «Свеча», «А. А. Блоку» («Не спи, но спящих не буди...») [Семенов]; все они вошли в его «Собрание стихотворений» (СПб.: издание «Содружества», 1905), послед-

кратно приводились в различных статьях (впервые — в упомянутой работе Ю. К. Герасимова), однако публикация этих писем в полном объеме значима для того подробного аналитического рассмотрения взаимоотношений поэтов, которое, надо надеяться, не будет обойдено исследовательским вниманием.

С самых первых шагов литературной жизни в биографиях Блока и Семенова прослеживается четкий параллелизм. Ровесники, они оба поступили в Петербургский университет и в 1901 г. перевелись на историко-филологический факультет (Блок — с юридического факультета, Семенов — с физико-математического), где и познакомились; оба стали участниками поэтического кружка Б. В. Никольского (возможно, что Блок вошел в него по рекомендации Семенова — см.: [Иванова: 198–212; Иезуитова, Скворцова: 66–67]) и опубликовали свои стихотворения в «Литературно-художественном сборнике» (СПб., 1903) под редакцией Никольского, составленном из стихотворений студентов Петербургского университета [Блок 1972: 325–332]. Эта публикация Блока последовала за появлением цикла его стихов в мартовском номере «Нового Пути» за 1903 г., которым он дебютировал в литературе, у Семенова же первая стихотворная публикация состоялась еще в 1900 г.<sup>2</sup> Как молодые и «подающие надежды» поэты Блок и Семенов стали сотрудниками журнала «Новый Путь», вошли в литературное окружение Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус. Наконец, с разницей в полгода увидели свет первая книга Блока «Стихи о Прекрасной Даме» (М.: Гриф, 1905) — в конце октября 1904 г. — и единственная книга Семенова «Собрание стихотворений» (СПб.: издание «Содружества», 1905) — в середине мая 1905 г.

Годы и месяцы, предшествовавшие выходу этих книг, — время регулярного дружеского общения Блока и Семенова. В письме к матери от 5 сентября 1904 г. Блок признается: «Семенов очень хорош — и так и стихи его» [Блок 1927: 129]. Тогда товарищескую компанию составили, наряду с ними, начинающие поэты А. А. Кондратьев, выпускник юридического факультета Петербургского университета, и А. А. Смирнов, студент историко-филологического факультета, впоследствии видный филолог и исто-

---

нее — без посвящения Блоку (по автографу из архива Блока — с датировкой: 15. XII. 03 — опубликовано Ю. М. Гельпериным [АН: III, 547]).

<sup>2</sup> Его стихотворение «Мне снилось: с тобою по саду вдвоем...» было напечатано в «Литературном сборнике произведений студентов имп. С.-Петербургского университета в пользу раненых буров» под ред. И. Н. Жданова (СПб., 1900); за ним последовали публикации стихов в периодике (не учтенные в указанной выше книге Семенова «Стихотворения. Проза»): «Раб», «Молитва» (Ежемесячные литературные приложения к журналу «Нива» на 1902 г. № 12. Стб. 719–722), «Данте» (Русский Вестник. 1902. № 12. С. 564).

рик западноевропейских литератур, — «петербургские мистики», как определил их Блок [ЛН: I, 532]. О поездке вместе с руководителем модернистского издательства «Гриф» С. А. Соколовым «к нескольким студентам-декадентам» он оповестил С. М. Соловьева в письме от 10 ноября 1903 г. [Там же: 348], а в стихотворном экспромте, отправленном Андрею Белому, перечисляя этих «декадентов»: «Мы Семенова с Смирновым // И с Кондратьевым найдем!» [Блок 1960: I, 553]. В январе 1904 г. Блок написал стихотворение «Жду я смерти близ денницы...», которое посвятил Семенову. В критических отзывах было подмечено сходство их творческих индивидуальностей; при этом указывалось на подверженность стихотворений Семенова, еще не выработавшего своего ярко оригинального стиля, сторонним влияниям, в том числе влиянию Блока. В Брюсов в рецензии на «Альманах к-ва “Гриф”» (1905) утверждал: «Блок <...> создал свою манеру письма, у которой нашлись даже свои подражатели (в иных вещах Леонид Семенов)» [Брюсов: 135]; еще более уверенно он проводил ту же мысль в отзыве о «Собрании стихотворений» Семенова: «...иные стихотворения — просто подражания своеобразной манере А. Блока: та же отрывочность, та же недоговоренность» [Там же: 150]. Брюсову вторили и другие рецензенты «Собрания стихотворений»: «Наиболее часто <...> упоминаются “Стихи о Прекрасной Даме” Александра Блока, с которым у Л. Семенова пока очень много общего» (Виктор Гофман) [Гофман: 662]; «Стихи Леонида Семенова еще не свободны от влияний, которые порою слишком заметны. Возьмем стихотворение “Шарманка”: ведь это — прямо Блок» (В. Линденбаум) [Линденбаум: 167].

«Собрание стихотворений» было издано «Содружеством» — существовавшим непродолжительное время (1905–1906) в Петербурге литературным объединением, которым руководил С. К. Маковский (см.: [ЛН: IV, 394–395; Шруба: 220; Дымов: 482–484, 689–692]). Высылая Блоку в первой половине мая 1905 г. свою только что вышедшую книгу, Семенов в сопроводительном письме попытался пробудить интерес своего корреспондента и к недавно сформировавшемуся «Содружеству» [Семенов]<sup>3</sup>:

<sup>3</sup> На отправленном Блоку экземпляре «Собрания стихотворений» — дарительная надпись: «Дорогому Александру Александровичу Блоку от любящего автора. 12. V. 1905» [Библиотека: 231]. Ср. надпись Блока на его «Стихах о Прекрасной Даме» (М.: Гриф, 1905): «Милому Леониду Дмитриевичу Семенову на память и в знак любви. Александр Блок. 2. XI. 1904. С-П-Б» [ЛН: III, 123, 275].

Невский 104, кв. 244.

Дорогой Александр Александрович.

Очень рад был получить от Вас письмо<sup>4</sup>, а то уж совсем было потерял Вас из виду. Я все лето остаюсь в городе, ищу, но пока без успеха, какой-нибудь работы, потому что надо жить. Были уроки, да к весне сплыли, ехать на кондиции не хочу и по разным соображениям не могу и потому в очень — веселом расположении. Всегда приятно чувствовать эту жуть и борьбу, борьбу с равнодушным людей, которых просишь о работе, борьбу с своим самолюбием и т. д.

Посылаю Вам мой сборник и вот о чем прошу. О моем сборнике Вы напишите — мне *письмом*, очень ценю Ваше мнение. Рецензию о стихах пишите Вы или попросите Чулкова<sup>5</sup>. Это Ваше дело. Не стесняйтесь и ругать. Но о Маковском предоставьте писать Чулкову<sup>6</sup> — если считаете нужным ругать. Я сам почти согласен с Вами в оценке его стихов<sup>7</sup>, но как человека его ценю, и не хотел бы огорчать, не хотел бы, чтобы руготня шла от Вас, потому что питаю замыслы Вас увидеть в нашем содружестве. Пока многое мне в нем не нравится — но погодите, и из него кое-что выйдет. Маковский же в высшей степени дельный, деятельный, образованный, воспитанный и неглупый человек, без которого бы — как человека, а не поэта, конечно, наше содружество никогда бы и не вышло. Очень талантливыми кажутся мне Дымов и Габрилович<sup>8</sup>, вот все, что пока могу сообщить о нас. Думаю же (*сие величайший секрет*), что произойдет раскол — кое-что удалится, тогда, может быть, Вы сделаетесь более чем возможными для нас. Деньги будут. Будут альманахи<sup>9</sup>. Наши члены Озаровский и Мусина<sup>10</sup> (баба, впрочем, препротивная) совершили постом турнэ по России, читали стихи, между прочим и Ваши. Вас все любят. Может быть, и Вы напишете в «Вопросы Жизни» рецензию о нас, напишите ее обо мне и упомяните хоть вскользь о Маковском как о поэте консервативном, одним словом хоть как-нибудь не слишком *обидно*. Слышал Ваш отзыв о Вячеславе Иванове,

<sup>4</sup> Это несохранившееся письмо было отправлено в Петербург из Шахматова, куда Блок приехал 27 апреля (см.: [Блок 1927: 136, 329]).

<sup>5</sup> Поэт, прозаик, критик Георгий Иванович Чулков (1879–1939) руководил в 1905 г. литературно-критическим отделом петербургского ежемесячного журнала «Вопросы Жизни».

<sup>6</sup> Имеется в виду «Собрание стихов» (Кн. 1. СПб.: издание «Содружества», 1905) поэта и художественного критика Сергея Константиновича Маковского (1877–1962). Книга вышла в свет весной 1905 г. Рецензия на нее в «Вопросах Жизни» не появилась.

<sup>7</sup> Блок выразил, по всей видимости, неприятие «Собрания стихов» Маковского в несохранившемся письме или при личной встрече с Семеновым.

<sup>8</sup> В 1905 г. в издании «Содружества» вышли в свет сборник рассказов «Солнцевоорот» прозаика, драматурга и журналиста Осипа Дымова (псевдоним Иосифа Исидоровича Перельмана; 1878–1959) и брошюра «Новейшие русские метафизики (идеализм П. Струве)» критика и публициста Леонида Евгеньевича Габриловича (псевдоним — Л. Галич; 1878–1953).

<sup>9</sup> Замысел альманахов «Содружества» остался нереализованным.

<sup>10</sup> Юрий Эрастович Озаровский (1869–1924) — режиссер Александринского театра, драматический актер, и его жена Дарья Михайловна Озаровская (по сцене Мусина, урожд. Мусина-Пушкина; 1873–1947) — актриса Александринского театра.



совершенно не согласен с Вами<sup>11</sup>. Читаю много <?>, «Что делать?» Чернышевского<sup>12</sup>. Поразительная вещь, мало понятая, нецененная, единственная в своем роде, переживет не только Тургенева, но, боюсь, и Достоевского. Сие смело сказано. Но по силе мысли и вере она равняется разве что явлению *Сократа* в древности. Говорю это объективно — ибо ведь и в учении Сократа была *основная* ошибка, но это не помешало ему сделаться вечным.

Поклон сердечный Λ<юбови> Д<митриевне>.

Любящий Вас Леонид Семенов.

Блок выполнил просьбу Семенова и 19 мая обратился к Чулкову: «Можно мне написать “литературную заметку” об изданиях “Содружества”, если она еще не написана Вами? При этом мне хотелось бы упомянуть только вскользь Маковского (не хочется начинать с брани) и остановиться особенно на Л. Семенове и Дьмове (то и другое Семенов прислал мне). <...> Впрочем, может быть, Вы найдете более удобным написать отдельные рецензии обо всех» [Блок 1925: 123–124]. В ответном письме (22 мая) Чулков предложил Блоку представить рецензии «о Л. Семенове и других из “Содружества”» для июльского или августовского номера «Вопросов Жизни», добавив: «Л. Семенов — талантлив, но мне совсем чужой. Если будете о нем писать — умоляю — не называйте его гением, право...» [ЛН: IV, 394]<sup>13</sup>. Блок решил ограничиться рецензией на книгу Семенова. Его отзыв о «Собрании стихотворений» был опубликован в августовском номере «Вопросов Жизни», другие издания «Содружества» в нем не упоминались [Блок: VII, 174–176]. Лишенная прямых оценочных характеристик, рецензия, выдержанная в присущем прозаическим опытам Блока той поры лирическом ключе, подчинена стремлению постичь поэтический мир Семенова изнутри, очертить его мифологические контуры<sup>14</sup>. Высокий цен-

<sup>11</sup> Видимо, подразумевается статья Блока «Творчество Вячеслава Иванова» (Вопросы Жизни. 1905. № 4/5. С. 194–206). См.: [Блок: VII, 7–14].

<sup>12</sup> Роман Н. Г. Чернышевского «Что делать?» (1863) Семенов читал, видимо, по отдельному изданию, вышедшему в свет в марте 1905 г. Он мог пользоваться также одним из пяти зарубежных изданий. См.: [Рейсер: 788–789].

<sup>13</sup> Блок отвечал Чулкову в недатированном письме: «Л. Семенова я не буду называть гением, но его стихи мне нравятся, как и Вам <...> Некоторую “чуждость” стихов Семенова понимаю» [Блок 1925: 125].

<sup>14</sup> В рецензии Блок процитировал заключительное стихотворение книги «Священные кони несутся...», подчеркнув, что в нем «ядро поэзии Леонида Семенова» [Блок: VII, 176]. Отмечено, что это стихотворение, наряду с другими первоисточниками, является составной частью того полигенетического образа, который представлен в финальной фразе статьи Блока «Народ и интеллигенция» (1908): «...над нами повисла косматая грудь коренника, и готовы опуститься тяжелые копыта» [Бурого: 166; Блок: VIII, 76, 357] — комментарии Д. М. Магомедовой; ср. у Семенова: «Все ближе, все ближе их топот <...> свят, кто в пути устоит: // Он алою кровью омочит // Священную пыль от копыт!» [Семенов 2007: 53–54].

ностный статус этого поэтического мира сам собою подразумевался, и в этом рецензия Блока вполне гармонировала с большинством откликов на книгу Семенова, по преимуществу благожелательных<sup>15</sup>.

Примечательное суждение Семенова о романе Чернышевского, высказанное в письме к Блоку, — конкретное свидетельство того «перерождения убеждений», которое испытал поэт, ранее придерживавшийся охранительных и монархических взглядов, после вооруженного подавления мирных манифестантов 9 января 1905 г. В этот день Семенов проследовал вместе с толпой рабочих от Воскресенской набережной к Зимнему дворцу и оказался в самой гуще событий, сам едва не стал жертвой расправы<sup>16</sup>. Андрей Белый, часто встречавшийся с Семеновым в январе 1905 г., пишет о пережитом им «резком сдвиге сознания»: «... он шел вместе с рабочими к царю, надеясь, что царь выйдет к рабочим, и прямо попал под расстрел, — вокруг него валились люди, и он переживал бурный переворот от монархизма к эсерству. Одно время его мечтой было убить кого-нибудь из царской фамилии» [Белый: 306]. В жизни поэта-модерниста произошел великий перелом: он отказался от выпускных экзаменов в университете, стал убежденным революционером, в конце 1905 г. включился в агитационную работу среди крестьян Курской губернии.

Документальных свидетельств о встречах Семенова и Блока в 1905 г. сохранилось немного, однако, думается, имеются веские основания для заключения, к которому приходит З. Г. Минц: «Л. Семенов в это время — одна из нитей, связывающих Блока с революцией» [Минц: 103]. Безусловно, тема революционного подъема возникала в беседах Блока с Семеновым, побывавшим в августе в Шахматове. «Гостил два дня у Блока», —

---

<sup>15</sup> Сдержанную оценку «Собрания стихотворений» дал Брюсов: «...нет прямых недочетов, смешных промахов, но зато нет и настоящих достижений, нет истинного сияния. <...> Будем надеяться, что <...> в душу поэта низойдет “солнечность”, что его весеннее утро сменится буйно-томительным днем творчества» [Брюсов: 149–159]. «Несомненное поэтическое дарование» констатировал в книге В. Линденбаум [Линденбаум: 167], приветствовал появление сборника и Виктор Гофман, хотя, подобно Брюсову, обнаружил в нем много следов подражательности: «Книга стихотворений Леонида Семенова заметно и чутко восприняла и отразила в себе и все преобладающие настроения и переживания *новой* русской литературы, и все внешние достижения ее в смысле формы, техники стиха, утонченных, певуче-чутких размеров и т. д. <...> автор бесспорно талантлив, и стихи его красивы» [Гофман: 662]. Скептически, в целом, охарактеризовал книгу Н. Н. Вентцель [Вентцель: 11].

<sup>16</sup> Семенов подробно описал манифестацию в очерке «9-е января (Воспоминания студента). Идут!», опубликованном в журнале «Рабочий народ» (1906. № 1/2, февраль) с пометой под текстом «(Окончание следует)» [Семенов 1906: 6–9]. Издание журнала на вышедшем номере было прекращено цензурой, вторая половина очерка (в которой должна была идти речь о расстреле и разгоне демонстрантов), видимо, не сохранилась.

сообщал Семенов Андрею Белому 26 августа 1905 г. [Лавров: 242]<sup>17</sup>. В Петербург он возвратился в конце сентября [Баевский: 557], побывав после Шахматова в Москве и затем обосновавшись в Рязанской губернии в родовом имении Семеновых Гремячка. Оттуда он писал Блоку [Семенов]:

Дорогой Александр Александрович —

Вот уже две недели как я в деревне. В Москве Бугаева не застал и пробыл в ней всего 2 дня<sup>18</sup>. Получил от Вашей мамы письмо<sup>19</sup>. Здесь много работаю. Роман подвигается хорошо, правда, не очень скоро, но уверенно, упорно<sup>20</sup>. Есть и стихи. Много читаю. Набросился на Маркса, Энгельса, Каутского. Открытия для меня поразительные! Читаю Герцена, Успенского. Всё новые имена для меня! Спасибо за гостеприимство в Шахматове, за милые <?> часы прогулок, бесед спасибо и спасибо.

Поклон Любови Дмитриевне. Пришлите стихи свои, не поленитесь переписать. Пришлаю и я.

Ваш А. Семенов.

10. IX. 1905.

Мой фельетон в Р<усском> С<лове> появился давно, но в невозможно сокращенном виде<sup>21</sup>.

Очерченный в письме круг чтения наглядным образом свидетельствует о том, насколько радикальный поворот совершился в мировоззрении, а также жизненных и ценностных установках Семенова. Особого внимания заслуживает и упомянутая в письме статья — тем более и потому, что она осталась невыявленной при составлении тома сочинений Семенова в серии «Литературные памятники». В статье «Безодежные» подвергаются решительной переоценке идейные и моральные приоритеты, отстаивавшиеся Достоевским («Смирись, гордый человек!»), а также освященные его именем особенности и причуды национальной психологии, провозглашаемые, в частности, Мармеладовым в «Преступлении и наказании»:

<sup>17</sup> В своде «Блок в неизданной переписке и дневниках современников (1898–1921)» цитата из этого письма приведена с неверной датировкой: «26. IV. <19>05» [ЛН: III, 223].

<sup>18</sup> «Я в Москве. Страшно жалею, что Вас не застал», — писал Семенов Андрею Белому 26 августа 1905 г. [Лавров: 242]. Белый возвратился в Москву из Дедова в начале сентября.

<sup>19</sup> Письмо А. А. Кублицкой-Пиотух к Семенову не сохранилось.

<sup>20</sup> Ср. сообщение в письме Семенова к Белому (видимо, сентябрь 1905 г.): «Пишу роман, настоящий. Думаю, что *делаю дело*, нужное, важное, *тенденциозное*» [Лавров: 243]. О работе Семенова над романом «на современные события» 15 сентября 1905 г. информировали «Биржевые Ведомости» [Некрологи: 157]. Законченного прозаического художественного произведения крупной формы в творческом наследии Семенова не выявлено; возможно, этот замысел не был осуществлен.

<sup>21</sup> Имеется в виду статья Семенова «Безодежные» (Русское Слово. 1905. № 229. 24 августа. С. 3).

Я вот, пьяный, грязный, вшивый, с половым в трактире решал мировые вопросы — и жду, — Бог-то взыщет с этих чистых и гордых европейцев! У! У! Наша возьмет. На страшном суде нас Господь призовет:

— Выходите ко мне все пьяненькие, выходите ко мне все грязненькие! <...> Гнусавые слова Мармеладова — вот наша мораль, вот наши чаяния!

Актуальная задача, по Семенову, — в отказе от национальной апологетики, от успокоительных мифов о «русском особом вселенском призвании», без чего немислимо «самостоятельное строительство жизни»; в развенчании мнимых духовных постулатов:

Когда нет у нас, чего много у других, — на весь свет, еще неспрошенные, мы вперед кричим:

— Нам этого и не надо! Зато у нас есть наша серизна, наша грязь, которой нет там; есть босячество.

И мы щеголяем им! И это называем смирением. <...>

Вот и сами не замечаем того, как дороги нам строят бельгийцы, как одежды нам шьют французы, в аптеках у нас немцы, как заступаются за нас, когда нас бьют, американцы, как броненосцы нам, Бог даст, построят японцы, и правят нами варяги... Прольем слезу на всеми обиженную Русь!

При августовской встрече с Блоком в Шахматове Семенов, безусловно, говорил и о той переоценке, которой он подверг пройденный им короткий путь в литературе, и о разочаровании в символистской литературной среде — подобно тому как месяц спустя писал Андрею Белому: «Я ухожу от Вас все дальше и дальше, от Вас всех к толпе, уже многое не различаю за дальностью <...>» [Лавров: 243]. Эта внутренняя отчужденность не замедлила воплотиться во внешнем плане: по-видимому, в декабре 1905 г. или в самом начале 1906 г. Семенов был арестован, освобожден из тюрьмы в начале мая, но летом того же года арестован повторно, содержался в тюрьме в Рыльске и вышел на свободу в конце ноября. Нет сомнений, что известия о злоключениях Семенова своевременно доходили до Блока — хотя бы от его ближайшего друга Евг. Иванова, записавшего в дневнике 8 августа 1906 г.: «Ужасную новость сказа<л> Терна<вцев>. Л. Д. Семенов избит до полусмерти крестьян<ами> и сидит в тюрьме» [Блок 2011: 341]. Касааясь возвращения Семенова в Петербург, тетушка Блока, М. А. Бекетова, записала в дневнике 25 декабря 1906 г.: «Очень горд и надменен. Думает, что правы одни социал-демократы, и презирует поэтов» [ЛН: III, 620]. Запись сделана со слов матери Блока, которая, видимо, присутствовала при первой встрече сына с Семеновым после длительного перерыва. 28 декабря 1906 г. состоялась вторая генеральная репетиция пьесы Блока

«Балаганчик» в театре В. Ф. Коммиссаржевской. Побывавший на ней М. А. Кузмин в тот же день записал: «Там были Сологуб, Блок, Иванов, Леман, Волошин, Семенов, с которым я познакомился» [Кузмин: 293]<sup>22</sup>. Вероятно, с этим днем можно соотнести недатированную записку Семенова к Блоку [Семенов]:

Дорогой Александр Александрович,  
напрасно Вы меня дичитесь... Если можете, пришлите мне билет на Ваш спектакль или сообщите, где и как его можно достать. Я пойду.

Кланяюсь Любви Дмитриевне.

Леонид Семенов.

Еще одна недатированная записка, с упоминанием собраний на «башне» Вяч. Иванова<sup>23</sup>, более или менее приблизительной датировке не поддается; безусловно, что она может относиться ко времени пребывания Семенова в Петербурге: осенью 1905 г., в мае 1906 г. или зимой 1906–1907 гг. Содержащийся в записке намек на предстоящий отъезд (видимо, в Курскую губернию для революционной работы) говорит в пользу первой или второй датировки [Там же]:

Очень мне жаль, что не застал Вас. Мой адрес: Морская 27, кв. 11<sup>24</sup>. Теперь не скоро попаду в эти края. Будет ли в эту среду что-нибудь у Вяч. Иванова? Хотел бы познакомиться со всеми вами. Напишите или зайдите как-нибудь ко мне.

Леонид Семенов.

1 февраля 1907 г. в Петербургском университете состоялся «Вечер искусства», организованный «Кружком молодых»; на нем, как свидетельствует Кузмин, «читали стихи: Блок — революционные <...>, Семенов» [Кузмин: 316]. Произведение «нового» Семенова — опубликованную в журнале «Трудовой Путь» (1907. № 3) повесть «Проклятие», построенную на документальном материале — хронике собственного тюремного заточения, — Блок высоко оценил в статье «О реалистах» (1907): «Рассказ <...> потрясает и отличается во многом от сотни подобных же описаний правительственных зверств», — но в то же время указал на ограниченные возможности той творческой модели, которую избрал былой поэт-символист:

<sup>22</sup> Встречу с Семеновым в этот день на репетиции описал в дневнике также Е. П. Иванов [Блок 2011: 349].

<sup>23</sup> С Вяч. Ивановым Семенов познакомился в апреле 1904 г. в Москве на приеме в честь Мережковских, устроенном в издательстве «Скорпион». См.: [Богомолов: 107].

<sup>24</sup> Тот же петербургский адрес Семенова указывает Е. П. Иванов в записи от 20 декабря 1906 г. [Блок 2011: 348].

«Так пишут те, кто не читал в звездных узорах, кто не может или не хочет видеть звезд. Это — “деловая” литература, в которой бунт революции иногда совсем покрывает бунт души и голос толпы покрывает голос одного» [Блок: VII, 52]. Впоследствии критические ноты в отношении Блока к новым произведениям Семенова усилятся; он избегал оценивать их в печати, но в частных суждениях был откровенен: «Л. Семенов дал в Шиповник дрянь»<sup>25</sup>. Аналогичным образом «Семенов Блока бранил творчество», как записал Евг. Иванов 3 марта 1907 г. [Блок 2011: 356].

Отношения поэтов перешли в заключительную стадию после того, как Семенов, во многом под влиянием учения Л. Н. Толстого и встреч с писателем, летом 1907 г. принял решение «уйти» — удалиться из привычного интеллигентского сообщества, войти в простонародную среду и добывать средства на жизнь физическим трудом. Тем самым Семенов последовал примеру Александра Добролюбова; около полугода (в 1908 г.) он жил в колонии сектантов-добролюбовцев в Самарской губернии [Баевский: 558]. Несколько раз Семенов появлялся в Петербурге, и Блок, как свидетельствует С. М. Городецкий, «при редких приходах в город Леонида Семенова <...> всегда с ним виделся» [Городецкий: 338]. Но значимы были для Блока не только эти эпизодические встречи. Избранный Семеновым жизненный путь, его разрыв с интеллигенцией и попытка обрести морально-религиозную правду вне воспитавшей его «культуры», в народной «стихии», будоражили сознание Блока, раскрывали перед ним перспективы, которые его манили и которыми, однако, он не мог соблазниться (см.: [Азадовский 1975: 96–102; Азадовский 2003: 19–26]). Образ и жизненный пример Леонида Семенова оказывались в эпицентре проблемы «народ и интеллигенция» — проблемы для Блока неразрешимой, но постоянно взывавшей к разрешению.

## Литература

Азадовский 1975: Азадовский К. М. Блок и А. М. Добролюбов // Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века». Тарту, 1975.

Азадовский 2003: Азадовский К. Стихия и культура // Клюев Николай. Письма к Александру Блоку. М., 2003.

<sup>25</sup> Письмо к матери от 10 апреля 1909 г. [Блок 1927: 255]. Речь идет о произведениях Семенова «У порога неизбежности» и «Листики», опубликованных в «Литературно-художественных альманахах издательства “Шиповник”» (Кн. 8. СПб., 1909).

Баевский: *Баевский В. С.* Леонид Семенов: хронологическая канва // Семенов Леонид. Стихотворения. Проза. М., 2007.

Белый: *Белый Андрей.* Воспоминания об Александре Александровиче Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1.

Библиотека: Библиотека А. А. Блока. Описание. Кн. 2 / Сост. О. В. Миллер, Н. А. Колобова, С. Я. Вовина. Под ред. К. П. Лукирской. Л., 1985.

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

Блок 1925: Письма Александра Блока. Л., 1925.

Блок 1927: Письма Александра Блока к родным / С предисл. и примеч. М. А. Бекетовой. Л., 1927.

Блок 1960: *Блок А.* Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 1.

Блок 1972: Блок — участник студенческого сборника / Публ. В. И. Беззубова и С. Г. Исакова // Блоковский сборник. II. Тарту, 1972. С. 325–332.

Блок 1979: Письма к Александру Блоку / Сост. Н. Т. Панченко, К. Н. Суворова, М. В. Чарушникова // Александр Блок. Переписка. Аннотированный каталог / Под ред. В. Н. Орлова. М., 1979. Вып. 2.

Блок 2011: Александр Блок в дневнике Е. П. Иванова (1903–1941) / Подгот. текста, вступ. статья и коммент. О. Л. Фетисенко // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., 2011.

Богомолов: *Богомолов Н. А.* Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М., 2009.

Брюсов: *Брюсов В.* Среди стихов. 1894–1924: Манифесты. Статьи. Рецензии. М., 1990.

Бураго: *Бураго С. Б.* Александр Блок. Очерк жизни и творчества. Киев, 1981.

Вентцель: <*Н. Н. Вентцель*> // Новое Время. Иллюстр. прилож. 1905. № 10560, 27 июля. С. 11. Подпись: Ю-н.

Герасимов: *Герасимов Ю. К.* Об окружении Александра Блока во время первой русской революции // Блоковский сборник. Тарту, 1964.

Городецкий: *Городецкий С.* Воспоминания об Александре Блоке // Александр Блок в воспоминаниях современников: В 2 т. М., 1980. Т. 1.

Гофман: *Гофман В.* <Рец.: Леонид Семенов. Собрание стихотворений. СПб.: издание «Содружества», 1905> // Журнал для всех. 1905. № 10.

Дымов: *Дымов О.* Вспомнилось, захотелось рассказать... Из мемуарного и эпистолярного наследия: В 2 т. Т. 1: То, что я помню / Пер. с идиша М. Лемстера. Общая ред., вступ. статья и коммент. В. Хазана. Jerusalem, 2011.

Иванова: *Иванова Е. В.* Блок в Кружке изящной словесности Б. В. Никольского // Александр Блок. Исследования и материалы. Л., 1991.

Иезуитова, Скворцова: *Иезуитова Л. А., Скворцова Н. В.* Александр Блок в Петербургском университете // Очерки по истории Ленинградского университета. IV. Л., 1982.

Кузмин: *Кузмин М.* Дневник 1905–1907 / Предисл., подгот. текста и коммент. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2000.

Лавров: *Лавров А. В.* Леонид Семенов — корреспондент Андрея Белого // Россия и Запад: Сб. статей в честь 70-летия К. М. Азадовского. М., 2011.

Линденбаум: *Линденбаум В.* <Рец.: Леонид Семенов. Собрание стихотворений. СПб.: издание «Содружества», 1905> // Искусство. 1905. № 5/7.

ЛН: Литературное наследство. Т. 92: Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., 1980–1987. Кн. 1–4.

Минц: «Записки» Л. Д. Семенова / Публ. З. Г. Минц и Э. Шубина / Вступ. статья З. Г. Минц // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Литературоведение (Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Вып. 414). Тарту, 1977.

Некрологи: Некрологи как источники для биографии Л. Семенова / Публ. Н. А. Сафроненковой // Русская филология. Ученые записки <Смоленского гос. ун-та>. Т. 10. Смоленск, 2006.

Рейсер: *Рейсер С. А.* Некоторые проблемы изучения романа «Что делать?» // Чернышевский Н. Г. Что делать? Из рассказов о новых людях / Изд. подгот. Т. И. Орнатская и С. А. Рейсер. Л., 1975 («Литературные памятники»).

Семенов: <Письма и стихотворения Л. Семенова в архиве А. А. Блока> // РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 397.

Семенов 1906: *Семенов Л.* «9-е января (Воспоминания студента). Идут!» // Рабочий народ. 1906. № ½. Февраль. С. 6–9.

Семенов 2007: *Семенов Л.* Стихотворения. Проза / Изд. подгот. В. С. Баевский. М., 2007 (серия «Литературные памятники»).

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



## ПОЗДНИЙ БЛОК И НЕМЕЦКИЙ РОМАНТИЗМ: «СПАСЕНИЕ ПРИРОДЫ»<sup>1</sup>

АРКАДИЙ БЛЮМБАУМ

Начиная с мистико-символических пейзажей «Стихов о Прекрасной Даме», на протяжении всего своего литературного пути Блок постоянно обращается к «природе», которая остается одним из центральных блоковских концептов вплоть до ключевых послереволюционных реплик поэта, где с «брედовым и ночным мотивом» «возвращения к природе» связывается идея революции («Крушение гуманизма») и где само поэтическое творчество подается как необходимый союз «культуры» и «стихий» («О назначении поэта»).

Если говорить о текстах Блока, написанных после 1917 г., необходимо отметить не только преемственность по отношению к его дореволюционному творчеству, но и некоторые новации — и прежде всего настойчиво апологетическое отношение к романтизму (прежде всего к йенскому), который в статьях 1919–1921 гг. приобретает статус воплощенных «искусства» и «культуры». Эта апологетика становится особенно заметной на фоне негативных высказываний Блока о романтизме в 1900-х гг., в частности, в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь».

Текстом, в котором теснейшим образом переплетены *природа* и *романтизм*, стала речь «О романтизме», произнесенная Блоком 9 октября 1919 г. перед артистами Большого драматического театра, где тогда служил поэт. Художественная программа БДТ эпохи 1919 г. была предложена М. Горьким и М. Ф. Андреевой и предполагала ориентацию на романтический театр [Иванова: 328–329]. В этом смысле тематика блоковского выступления не вызывает вопросов и представляется вполне мотивированной репертуарной стратегией БДТ. Тем не менее, речь «О романтизме», по-

---

<sup>1</sup> Мне хотелось бы поблагодарить Ансельма Бюлинга, Ксению Кумпан, Бориса Маслова, Никиту Охотина и Екатерину Петровскую за неоценимую помощь.

чти не привлекавшая внимания исследователей, содержит фрагменты, с нашей точки зрения, настоятельно требующие комментария и интерпретации.

Не пытаясь в полной мере истолковать связь *романтизма* и *природы* в поздних блоковских текстах, в настоящей статье мы попробуем прояснить некоторые фрагменты речи 1919 г., указав на актуальные для Блока источники. Тем не менее, решая вполне локальную задачу истолкования этого позднего блоковского текста, необходимо понять хотя бы в общих чертах динамику блоковских размышлений о «природе». Начинать в данном случае следует с высказываний поэта 1900-х гг.

\*\*\*\*\*

По-видимому, первой развернутой репликой Блока, посвященной «природе», стала небольшая статья «Краски и слова», написанная в 1905 г. В статье Блок противопоставляет «абстрактную» литературу и «конкретную» живопись. С его точки зрения, благодаря «конкретности» своего взгляда, живопись оказывается идеальным мимесисом природы, мимесисом, неотличимым от оригинала<sup>2</sup>, в то время как слова, используемые писателем, отмечены дистанцией по отношению к «краскам», предметности мира; литература, по мысли Блока, страдает «отвлеченностью», «абстрактной» понятийностью своего лексического инструментария. В качестве контрпримера негативно оцениваемой поэтом литературной «отвлеченности» Блок приводит пейзажное стихотворение Сергея Городецкого «Зной», которое кажется ему «совершенным по красочности и конкретности словаря» [Блок 2003: 16], идеальным воплощением «живописного» взгляда на мир.

Имплицитно Блок противопоставляет «абстрактную» «культуру» (которую в середине 1900-х гг. он еще не отграничивает от «цивилизации») и «конкретную» «природу», причем «живопись» с ее неотличимостью от «природы» оказывается или союзом «культурного» и «природного», или несколько парадоксальным «культурным», которое идентично «природному». Как бы то ни было, живопись демонстрирует саму возможность включения «природного» в сферу «искусства», близость «искусства» к «природе». Критика Блоком культурной «отвлеченности» имплицитно апологетизирует мировидения «детей»<sup>3</sup> и позитивную оценку «дикарей»,

<sup>2</sup> «Она [живопись] говорит: «Я — сама природа»» [Блок 2003: 17].

<sup>3</sup> Детский взгляд на мир является для Блока идентичным взгляду подлинного художника, причем топика художника как ребенка, представленная в блоковских текстах в частности

представителей архаических сообществ, непричастных «абстрактному» взгляду на мир, навязываемому «культурой».

Работая над статьей, Блок читает литографированное издание лекционного курса своего университетского профессора Фаддея Зелинского об “Ars poetica” Горация, фиксируя в сентябре 1905 г. в записной книжке сходство своего поэтического мышления с мышлением римского поэта: «То, что Зелинский называет “конкретным мышлением” Горация, — мое» [Блок 1965: 71]. В своих лекциях Зелинский отмечает

те особенности стиля Горациевой “Ars poetica”, которые бросаются в глаза с первых же строк <...>: 1) замена отвлеченных понятий конкретными символами, мышление конкретное, а не отвлеченное <...>. Действительно, вспомним, как поступает Гораций, желая выставить первый принцип поэтического творчества, принцип единства. Он вводит нас <...> в мастерскую художника и показывает на примере, какой нелепостью является произведение страдающее именно этим недостатком. Таким образом, вместо абстрактного правила он дает нам конкретный пример. Говоря о единстве, он не называет этого термина, а дает конкретный пример, страдающий отсутствием единства. <...> это — единственный стиль дидактической поэзии. Прозе свойственно абстрактное мышление, поэзии — конкретное [Зелинский: 16–17]<sup>4</sup>.

В данном случае показательно и едва ли случайно внимание Блока в разгар работы над статьей о взаимоотношениях литературы и живописи к поэтологической поэме Горация — с заданной “Ars poetica” традицией соотношения словесных и визуальных искусств, с ее прославленным сравнением *ut pictura poesis*, ставшим, как известно, предметом многочисленных интерпретаций европейскими теоретиками искусства. Учитывая в том числе горацианскую топику сельской жизни, Блок реинтерпретирует наблюдение Зелинского о «конкретности» поэтического мышления Горация и поэзии вообще, соотнося «конкретность» (имплицитную в статье близость к природе) прежде всего с проблематикой мимесиса природы, о которой нет ни слова в приведенном фрагменте лекций.

Цитируя «Зной», Блок сопровождает цитату программным примечанием: «Я думаю, что и во всей русской поэзии очень заметно стремление к разрыву с отвлеченным и к союзу с конкретным, воплощенным. Освежительнее духов запах живого цветка» [Блок 2003: 16]. Противопоставляя

---

реминисценциями детской литературы («Снежная королева»), отмечена именно *визуальностью*, ср. особое зрение Кая, с которым Блок сравнивает художническое видение Веры Комиссаржевской, см. [Блюмбаум 2011: 530–531].

<sup>4</sup> Блоквская запись в записной книжке уже комментировалась в связи с лекциями Зелинского, см. [Кумпан 1983: 166–167].

«природу» («запах живого цветка») и «культуру» («духи»), Блок формулирует свою «гораццианскую» литературно-критическую позицию, обоснованию которой он и посвящает «Краски и слова». Статья задает критерии, на основании которых Блок оценивает целый ряд современных ему поэтических явлений. Именно эта концепция поясняет соотношенность позитивных оценок, которые он дает в статье «О лирике» (1907) новым поэтическим книгам Бунина и Городецкого, с отмеченной им визуальностью и лексической конкретностью их текстов<sup>5</sup>, а также негативную оценку первого сборника стихов Сергея Соловьева, которого Блок упрекает в «пренебрежении к внешнему миру», «зрительной слепоте», «отвлеченности»<sup>6</sup> и «полному презрению ко всему миру явлений природы» [Блок 2003: 75, 76].

Конструкты «воплощенности» и «отвлеченности» в текстах Блока довольно быстро начинают выходить за пределы литературной теории, становясь своего рода идеологемами; пользуясь этим инструментарием, Блок переходит от критики конкретных поэтических текстов к описанию больших культурных явлений. Так, в статье «Девушка розовой калитки и муравьиный царь», опубликованной в 1907 году, он противопоставляет «легенду», «сказку» европейского (прежде всего немецкого) романтизма и «русскую легенду», используя полюса «идеальности», «мертвенности», «безжизненности», «отвлеченности» ставшего «прошлым» романтизма с его утратившей «плоть», «невоплощенной» *“ewig-weibliche”*<sup>7</sup> и «неотвлеченности» («неотвлеченное смирение»), «вещественности» русской народной культуры, творящей «жизнь». Отвлеченная поэзия

<sup>5</sup> Причем эта конкретность связана именно с обращенностью к деревне и природе. Так о стихах Бунина Блок пишет: «Но поэту еще милее, чем восток и юг, — **природа русской деревни**. Если в восточных его стихотворениях есть какое-то однообразие при всем разнообразии цветов и красок, то в стихах, посвященных русской природе, — наоборот: меньше внешнего разнообразия, но больше внутреннего богатства и раздумья. И язык его становится в этом цикле менее риторичным и более гибким: появляются такие **конкретные** и необходимые слова, как: застреха, омет, привада, шлях, верболозы, голубец, разлужье, извалы, ветряк, турман, сухмень <выделено мной. — А. Б.>» [Блок 2003: 69].

<sup>6</sup> «... почти ни одна строфа не говорит целиком о конкретном, а непременно восстанавливает и мысль, обыкновенно отвлеченную и ничуть не относящуюся к конкретному» [Блок 2003: 76].

<sup>7</sup> Попутно укажем найденный комментаторами академического собрания сочинений Блока источник загадочной поэтической цитаты, приведенной в «Девушке розовой калитки» рядом с упоминанием Тристана и легенды Гюго. Блок включает в свою статью фрагмент переложения «Саги о Фрифтофе», сделанного шведским поэтом Исайей Тегнером и переведенного на русский язык Яковом Гротом: *А дева, с песнью про героя, / Беспечно ткала — в свой узор / Переноса картину боя / И волны синие и бор* [Тегнер: 37], ср. [Блок 2003: 34]. Поэма Тегнера могла интересовать Блока также в связи с работой над «Ночной Фиалкой» с ее «скандинавскими владыками».

«Красок и слов» становится в «Девушке розовой калитки» «далеким» от «земли» («земля исчерпана»)<sup>8</sup> романтизмом, а предметность и «неотвлеченность» живописи превращается в параметры, характеризующие народную культуру с ее близостью к «земле», с ее архаической магией и религией.

Немецкий романтизм описан Блоком при помощи общих мест, как разрыв между идеальным и земным; невоплощенная, не могущая воплотиться романтическая «вечная сказка» предстает оторванной, дистанцированной от мира; романтическая красота оказывается бесплотной и абсолютно иномирной, прекрасно вписываясь в гносеологическую конструкцию «слепого» Канта<sup>9</sup>, выстроившего непроходимую границу между феноменальной действительностью и «далекими» «вещами в себе», столь же непознаваемыми, как и «совершенная красота», Елена, которую «искони искали на Западе». На фоне дуализма невоплощенной, «неземной» романтической «красоты» и посюстороннего «кабака современной европейской культуры», «расколдованного» (говоря словами Макса Вебера) европейского мира, оторванного от «ноуменального», религиозного и т. п., Блок подчеркивает «близость», «вещественность» и «воплощенность» русской народной религии, ее единство с «землей» и миром.

Возвращаясь хронологически несколько назад, следует отметить, что «неземной» романтизм в сознании Блока, по всей вероятности, контрастировал с той «неразлучностью с землей», которую он находил в творчестве Вячеслава Иванова. В статье об Иванове, опубликованной в 1905 г., Блок акцентирует эту близость к «земле», давая характеристику «Прозрачности»:

Здесь «порыв» <...> предчувствуется во всей полноте: его первое условие — *неразлучность с землей* — налицо. Это и есть — *предчувствие возврата к стихии народной*, свободно парящей, не отрываясь от земли. Философская

<sup>8</sup> Ср. в сцене *воплощения* героини «Незнакомки»: «Незнакомка. Падающая дева-звезда / Хочет **земных** речей <выделено мной. — А. Б.>» [Блок 2014: 75].

<sup>9</sup> «И сам сморщенный Кант, водрузивший свой маленький стульчик на холмике, с которого легко обозревать мир феноменов, гармонирующих друг с другом и по дальности расстояния, по слепоте слезящихся глазок тайного советника, — не имеющих в себе ничего ноуменального» [Блок 2003: 34]. О проблематике, связанной с блоковским отношением к Канту в 1900-х гг., см. [Круглов].

лирика Вяч. Иванова оправдывает его лирическую философию <курсив Блока. — А. Б.> (см. «Поэт и Чернь») [Блок 2003: 13]<sup>10</sup>.

Как известно, программа Иванова, изложенная им в частности в ключевой статье «Поэт и Чернь», предполагала снятие разрыва между «уединенным» поэтом и народом в рамках большого «всенародного» искусства. Для поэтической практики это возвращение к «народной стихии» означало «погружение в стихию фольклора» (см. в статье Блока [Там же: 9]). При этом переориентация поэзии с «уединенности» и пр. к своеобразно понятому почвенничеству и народной культуре вводила органическую метафорику *стихии, земли* и т. п.

Одним из результатов рецепции Блоком построений Вячеслава Иванова стал фольклористический этюд «Поэзия заговоров и заклинаний» (1906), к которому прозрачно отсылает «муравьиный царь» «Девушки розовой калитки». В очерке о народной магии мы находим целый ряд мотивов намеченной выше топики. Противопоставление «культуры» и «природы», столь существенное для статьи о живописи и литературе, становится в данном случае столкновением двух мировидений — архаического общества (ср. образ «дикарей» в «Красках и словах»), живущего в тесном союзе с природой, и «современного» человека, от природы дистанцированного:

Для нас — самая глубокая бездна лежит между человеком и природой; у них — согласие с природой исконно и безмолвно; и мысли о неравенстве быть не могло. Человек ощущал природу так, как теперь он ощущает лишь равных себе людей; он различал в ней добрые и злые влияния, пел, молился и говорил с нею, просил, требовал, укорял, любил и ненавидел ее, величался и унижался перед ней; словом, это было постоянное ощущение любовного единения с ней — без сомнения и без удивления, с простыми и естественными ответами на вопросы, которые природа задавала человеку. Она, так же как он, двигалась и жила, кормила его как мать-нянька, и за это он относился к ней как сын-повелитель. Он подчинялся ей, когда чувствовал свою слабость; она подчиняла его себе, когда чувствовала свою силу. Их отношения принимали формы ежедневного обихода. Она как бы играла перед ним в ясные дни и задумывалась в темные ночи; он жил с нею в тесном союзе, чувствуя душу этого близкого ему существа с ее постоянными таинственными изменениями и яркими красками [Блок 1962: 36–37].

---

<sup>10</sup> Формула «неразлучность с землей» восходит к стихотворению Иванова «Поэты духа», которым открывается «Прозрачность» (*Не мни: мы в небе тая, / С землей разлучены*), см. [Блок 2003].

Мышление архаического человека, с точки зрения следовавшего фольклористическим и этнографическим исследованиям Блока, описывается прежде всего в терминах анимизма. В рамках этого мировидения природа предстает живым существом<sup>11</sup>, «матерью-нянькой», возлюбленной («любовное единение») и т. п.; отношения между природой и архаическим человеком, отнюдь не лишённые конфликтности, подаются Блоком по большей части в терминах «союза», «родства», «любви» или «понимания» «души природы». Показательна образность, которую он использует для описания этих взаимоотношений:

Обряды, песни, хороводы, заговоры сближают людей с природой, заставляют понимать ее ночной язык, подражают ее движению. Тесная связь с природой становится новой религией, где нет границ вере в силу слова, в могущество песни, в очарование пляски. Эти силы повелевают природой, подчиняют ее себе, нарушают ее законы, своей волей сковывают ее волю [Блок 1962: 43].

Фольклорные тексты и ритуалы оказываются инструментами понимания «ночного языка природы»; «подражание» «движениям» природы, лежащее в основе архаических заговоров<sup>12</sup>, превращает их в своего рода мимесис природы, свидетельствующий — как и в случае с «конкретной» живописью в «Красках и словах» — о близости и родстве с ней<sup>13</sup>.

Описанные в «Поэзии заговоров и заклинаний» носители архаического мировосприятия, живущие в родстве с природой, предстают в статье «Стихия и культура» «стихийными людьми», которые «видят сны и соз-

<sup>11</sup> Ср. антитезу живой, *одушевленной* природы (предвосхищающей анимизм «Поэзии заговоров и заклинаний») и мертвой материи в «Красках и словах»: «Только часто прикасаясь взором к природе, отдаваясь свободно зримому и яркому простору, можно стряхивать с себя гнет боязни слов, расплывчатой и неуверенной мысли. Живопись не боится слов. Она говорит: "Я — сама природа". А писатель говорит кисло и вяло: "Я должен преобразить мертвую материю". Но это — неправда. Прежде всего, неправда в самой вялости и отвлеченности формулы; а главное, что живая и населенная многими породами существ природа мстит пренебрегающим ее далями и ее красками — не символическими и не мистическими, а изумительными в своей простоте. Кому еще неизвестны иные существа, населяющие леса, поля и болотца <...> — тот должен учиться смотреть» [Блок 2003: 17–18].

<sup>12</sup> Представление об архаической магии как «подражании» Блок вне всякого сомнения нашел в использовавшихся им работах, см., например, в учебнике А. Д. Галахова [Галахов: 154] или в том месте исследования Е. Аничкова, где автор рассуждает о «симпатической магии» Фрезера [Аничков: 167].

<sup>13</sup> Стремление архаической магии к тому, чтобы охватить все сферы жизни, подчеркивается Блоком на фоне «интеллигентского» романтизма: «Народная поэзия ничему в мире не чужда. Она — прямо противоположна романтической поэзии, потому что не знает качественных разделений прекрасного и безобразного, высокого и низкого. Она как бы все освящает своим прикосновением» [Блок 1962: 52].

дают легенды, не отделяющиеся от земли» [Блок 2010: 94]. Верным «земле» «стихийным людям», «народу» Блок противопоставляет интеллигентскую «демоническую культуру», чья позиция отмечена дистанцией и враждебностью по отношению к природе:

Всякий деятель культуры — демон, проклиная землю, измышляющий крылья, чтобы улететь от нее. Сердце сторонника прогресса дышит черною мезью на землю, на стихию, все еще не покрытую достаточно черствой корой; мезью за все ее трудные времена и бесконечные пространства, за ржавую, тягостную цепь причин и следствий, за несправедливую жизнь, за несправедливую смерть. Люди культуры, сторонники прогресса, отборные интеллигенты — с пеной у рта строят машины, двигают вперед науку, в тайной злобе, стараясь забыть и не слушать гул стихий земных и подземных, пробуждающийся то там, то здесь [Там же].

«Культура», включающая в тексте Блока искусство, науку, промышленность и технику, подается поэтом как воплощение «бесконечного» оптимистического прогресса. Перманентное состояние, в котором пребывает «культура» — «аполлинический сон»<sup>14</sup>, все происходящее в рамках которого построено на «неземных законах <выделено мной. — А. Б.>» [Там же: 92]. Взаимоотношения «культуры» и «природы» описаны Блоком через топику завоевания, порабощения стихий наукой и техникой:

Завоевана земля и недра земли, море и дно морское, завоеван воздух, который завтра весь будет исчерчен аэропланами [Там же]<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> Причем вопреки Ницше, который, как известно, разводит в «Рождении трагедии» сон и опьянение (Traum vs Rausch) в качестве антигетических состояний, характеризующих аполлиническое и дийонисийское, Блок объединяет «сон и хмель» как то «измененное», «нелюдское», «нездешнее», которое свойственно «неземному» взгляду «культуры», соотнесимой им с «аполлиническим». Соотнесение аполлинического с культурой и соответственно дийонисийского, воплощением которого имплицитно в статье Блока становятся «стихийные люди», с природой, вполне вписывается в ту картину, которую можно найти в исследованиях, посвященных русской рецепции книги Ницше (ср. аполлиническое/дийонисийское как "Kultur, Künstlichkeit — Natur, Organik" [Безродный: 227], см. также далее о Блоке [Там же: 230]).

<sup>15</sup> Ср. в футурологической пьесе Брюсова «Земля» (1904), которая произвела на Блока сильное впечатление и которая, по всей видимости, читалась им в контексте размышлений о «культуре» и «природе»: «Мудрец. <...> Человек поработил силу, скрытую в самых недрах его планеты, наложил ярмо на центральный жар Земли. Целые века назад приведены в движение эти дивные машины <...>. <...> О, мудрость наших предков, великих строителей Города, властителей стихийных сил» [Брюсов: 157]. Отметим попутно, что в рецензии на «Земную ось» Брюсова (куда была включена и драма «Земля»), Блок отмечает научную составляющую бруссовской прозы, цитируя «Приметы»: «Красной нитью сквозь всю литературу XIX века проходит эта полоса **пытаний естества** <выделено мной. —



Мотивы завоевания «земли», стремления приблизиться к тайнам природы насильственным путем приводит к появлению образности машинного «железного века»:

Человеческая культура становится все более железной, все более машинной; все более походит она на гигантскую лабораторию, в которой готовится месть стихии: растет наука, чтобы поработить землю; растет искусство — крылатая мечта — таинственный аэроплан, чтобы улететь от земли; растет промышленность, чтобы люди могли расстаться с землею [Блок 2010: 93].

При этом научный прогресс оказывается бессильным перед природным катаклизмом, будучи не в состоянии предсказать землетрясение, которое в тексте статьи приобретает символический статус «мести» природы культуре и вместе с тем грядущей исторической катастрофы. Эта дистанцированность людей культуры от природы подается Блоком в небольшой статье «Горький о Мессине» через мотив утраты ими инстинкта, который позволяет животным предчувствовать приближение стихийного бедствия<sup>16</sup>. Иными словами, разрыв с природой оборачивается для людей «культуры» *утратой исторического чутья*; этот метафорический ход позволяет Блоку использовать природные катастрофы в качестве символики исторических событий.

«Поэзия заговоров и заклинаний» и «Стихия и культура» являются тесно связанными друг с другом текстами, где Блок включается в критику Просвещения и «оптимистического», «бесконечного» прогресса, который оказывается едва ли не центральной составляющей его концепта «культуры». Блок сталкивает «культуру» и «природу» как своего рода идеологические альтернативы, описывая этот конфликт набором имплицитных и эксплицитных, соотносенных друг с другом антитез — механического / органического, исторического оптимизма / исторического катастрофизма, разума / инстинкта, науки («расколдованного» мира) / магии («народного суеверия», «чудес»)<sup>17</sup> и т. п.

---

А. Б.>» [Блок 2003: 208]; ср.: *Пока человек естества не пытал / Горнилом, весами и мерой* [Боратынский: 26]. Текст Баратынского с его мотивами любовных отношений архаического человека и природы, природного языка, доступного некогда человеку и пр., по всей вероятности, также истолковывался Блоком в рамках его магистральных идей 1900-х гг.

<sup>16</sup> «Ничем не заменимое чутье потерял человек, оторвавшись от природы, утратив животные инстинкты!» [Блок 2010: 109].

<sup>17</sup> Эти противопоставления отчетливо заметны в законченной в 1908 году «Песне Судьбы». В частности в третью картину пьесы, где важную роль играет всемирная промышленная выставка, Блок вводит героя, артикулирующего точку зрения стремящейся прочь от «земли» «демонической культуры», враждебного природе прогресса, покончившего с «чудесами»: «В этом главном здании всемирной выставки собраны все продукты новейшей промышлен-

Описанные выше мотивы блоковской прозы заметны и в поэтических текстах. Об этом красноречиво свидетельствуют, к примеру, черновики стихотворения «Россия» («Опять, как в годы золотые...»), писавшегося незадолго до «Стихий и культуры» и датированного октябрём 1908 года. В набросках, построенных на столкновении «природы» и «культуры», намечено несколько мотивных линий: с одной стороны, тютчевская «скудная природа», «нищая Россия» (с понятным религиозным подтекстом), а с другой — топика «подземного» богатства, изобилия природных ископаемых и будущего промышленного развития страны. Черновики строятся на образности мнимой нищеты, якобы «скудной природы», скрывающей подлинные сокровища; бедная деревенская Россия отчетливо противопоставлена Блоком насильственному индустриальному пути развития (ср. выше мотивы техники как насилия по отношению к природе): *Пускай скудеющие нивы / Устелят красным кирпичом / И остов фабрики спесивой / Твоим да будет палачом* [Блок 1997: 511]. Тем не менее, в окончательном тексте «России» возобладала тютчевская линия<sup>18</sup>, а промышленная образ-

---

ной техники. <...> Сегодня я произношу в семьдесят седьмой раз слово о торжестве человеческого прогресса. Мы ученые, можем смело сказать, что наука — единственный путь, на котором человечество преодолевает все преграды, поставленные ему природой. В недалеком будущем <...> люди перестанут тяготиться пространством, ибо — вот автомобиль системы Лаунса, пробегающий полтораста километров в час! <...> знание опередило веру в чудесное. Нет более чудес <...>. Перед вами летательный снаряд, обладающий чрезвычайной силой. Это последнее великое изобретение, сулящее нам в будущем возможность сообщения с планетами» [Блок 2014: 121–122].

<sup>18</sup> Уже отмечавшуюся исследователями замену в блоковских текстах России пейзажем «по принципу синекдохи» ([Левинтон, Смирнов: 78], см. также [Кумпан 1985: 43]) следует, по-видимому, связывать с тем, что Блок мыслит Россию как *природу*. Блоковское понимание России как природы уже отмечалось исследователями, см. в частности вторую главу второй части («Der Mythos vom elementaren Rußland») диссертации Р.-Д. Клюге [Kluge: 186–206]. В данном контексте обращение «Русь моя! Жена моя!» следует истолковывать, обратившись к анимистической образности «Поэзии заговоров и заклинаний», где взаимоотношения архаического человека и природы описываются в терминах родства и любви (см. выше), где природа предстает в том числе как «возлюбленная». В этом смысле можно считать показательным то, что Блок именует в «Народе и интеллигенции» любовь Горького к России «конкретной», то есть так, как он пишет о близости к природе, причем прибегая к реминисценциям того же тютчевского текста («Эти бедные селенья...»): «В “Исповеди” Горького <...> ценно то, что роднит Горького не с Луначарским, а с **Гоголем; не с духом современной “интеллигенции”, но с духом “народа”**. Это и есть любовь к России в целом, которую, может быть, и “обожествляет” разум Горького, попавший в тенета интеллигентских противоречий и высокопарных “боевых” фраз, свойственных Луначарскому; сердце же Горького тревожится и любит, не обожествляя, требовательно и сурово, по-народному, **как можно любить мать, сестру и жену в едином лице родины — России**. Это конкретная, если можно так выразиться, “ограниченная” любовь к родным лохмотьям, к тому, чего “не поймет и не заметит гордый взор иноплеменный” <выделено мной. — А. Б.>» [Блок 2010: 72].

ность, намеченная в черновиках, будет развернута Блоком позже в «Новой Америке» (см. также [Быстров: 211]).

После поездки в Италию в 1909 г. Блок начинает вводить новые различия в свою идеологическую конструкцию, прибегая к концепту «цивилизации». Он дифференцирует «культуру» и «цивилизацию», указывая на их антагонистические отношения. Своей принадлежностью к «культуре» отмечено искусство; по-видимому, к моменту создания «Новой Америки», возникшей под влиянием текстов Д. И. Менделеева, с «культурной» сферой сближалась и промышленность. Конструкт «цивилизации», который включает идею «прогресса»<sup>19</sup>, является семантически сложным, однако для проблематики настоящей статьи необходимо отметить, что едва ли не самым важным из воплощений оппозиции «культуры» и «цивилизации» в блоковских текстах становится конфликт «искусства» и «либерализма», интеллигентских традиций XIX века, прежде всего шестидесятилетнего извода (см., например, статью об Аполлоне Григорьеве), тех идейных течений, которые Блок считал проявлением «немузыкальности», «глухоты» и антихудожественности. Эти мысли подробно проговариваются Блоком в постреволюционной публицистике, прежде всего в «Крушении гуманизма» — важнейшей мыслью этого текста было предсказание неминуемой исторической гибели «либерализма»<sup>20</sup>. При этом «цивилизация», теперь играющая роль «культуры» блоковских текстов 1900-х гг., предстает дистанцированной от «природы», тогда как «культура» оказывается чуткой к движению «стихий».

Пытаясь описать в «Крушении гуманизма» исторический генезис «цивилизации», Блок постулирует рассогласованность, расхождение между «музыкой» и европейским обществом, которые в определенный момент времени пошли разными путями. «Дух музыки» воплощает для Блока ноуменального актора, действующего в мире, то сверхчувственное начало, которое гарантировало европейскому миру «целостность»<sup>21</sup> и агентом

Об истории идеологического освоения русской природы и возникновении символического «русского национального ландшафта» см. [Ely].

<sup>19</sup> Представление о «цивилизации» как «прогрессе» является широкораспространенным в истории концепта «цивилизации», см., например, [Bénéton: 45–47].

<sup>20</sup> Прочитав 25 марта 1919 г. во «Всемирной литературе» доклад о Гейне, из которого чуть позднее выросло «Крушение гуманизма», Блок сделал дневниковую запись, в которой обозначил основные мишени своего выступления: «Я прочел доклад о Гейне <...>, затронув в нем тему о крушении гуманизма и либерализма» [Блок 1963: 355–356].

<sup>21</sup> Постулат о «нецелостности», раздробленности и т. п. общества Нового времени является одним из основных для антимодернистских идеологических течений рубежа веков; авторы, разделяющие эти настроения, как правило, пишут о Просвещении / рационализме / либера-

которого является, например, искусство, *артистизм* — так, присутствие «духа музыки» в жизни общества именуется в «Крушении гуманизма» «культурой». Противопоставление открытого ноуменальному, «музыкального» артистизма и «обывательской», «либеральной», «нетворческой», «позитивистской»<sup>22</sup>, «беззвездной» (=глухой к «концам и началам», мистике) «цивилизации» второй половины XIX столетия (подробнее см. [Блумбаум]) является той смысловой матрицей, из которой вырастает текст Блока.

Расхождение «музыки» и европейской «жизни», возникновение «цивилизации», «расколдованного» мира соотносится Блоком (повторяющим в данном случае тезис «Девушки розовой калитки») с появлением гносеологии Канта, исключившего из сферы познания «ноуменальное», объявившего его «непознаваемым» и тем самым ставшего «провозвестником цивилизации», утраты контакта со сверхчувственным, забвения артистизма, превращения творческого человека в «обывателя». При этом описывая «цивилизацию» и «культуру», Блок постулирует существование двух времен и двух пространств:

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 1962а: 101–102].

---

лизме / капитализме / еврействе и т. п. (нужное подчеркнуть) как о разрушительной силе, стремящейся уничтожить традиционные религиозные основания, «духовные основы» и т. п. европейского общества, см., например, [Маяцкий: 249–251]. Причем критику Нового времени, понятого как «распад целостности», можно найти как справа (что вполне обычно), так и слева (например, в текстах Зигфрида Кракауэра 1920-х гг.).

<sup>22</sup> Проявлением «неартистичности» и «немузыкальности» науки XIX по мысли Блока стали в частности «материализм и позитивизм».

Исключительно посюсторонние, календарные, свойственные лишь феноменальному миру время и пространство нетворческой «цивилизации»<sup>23</sup> противопоставлены Блоком «музыкальным» пространству и времени. Именно с этой конструкцией двух времен-пространств Блок связывает теорию познания Канта, давая ему весьма странную, заостренно двойственную характеристику:

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 1962а: 101].

Ставя предел человеческому познанию, ограничивая его лишь феноменальной сферой, Кант оказывается духовным отцом «цивилизации»; в то же время он предстает «безумным артистом» и «чудовищным революционером», своего рода агентом музыкального, некалендарного, нефеноменального времени-пространства<sup>24</sup>. Безумие и революционность Канта, по всей видимости, заставляют вспомнить о безумном революционере Катилине:

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 [Там же: 69].

<sup>23</sup> Иными словами, времени-пространства «прогресса» и «материализма» — по-видимому, именно в этой связи Блок именуется работу цивилизации «строительством Вавилонской башни», используя образ, многократно употреблявшийся в знакомых ему текстах в качестве эмблемы материалистической цивилизации, позитивистского прогресса и т. п. — как, например, в «Братьях Карамазовых» («Великий Инквизитор»), у Мережковского [Мережковский: 41], В. Ф. Эрн [Эрн: 248] или С. Н. Булгакова [Булгаков: 30]. Отмечу также, что по мнению Е. В. Ивановой, статья Булгакова оказала влияние на ряд блоковских послереволюционных текстов, включая «Крушение гуманизма», см. [Иванова: 296–297].

<sup>24</sup> Мое понимание фигуры Канта в «Крушении гуманизма» перекликается с позицией, представленной в замечательной статье И. Ю. Светликовой [Светликова 2011]. Тем не менее, внимательный читатель заметит и некоторые точки расхождения между нашими интерпретациями.

Революционное безумие Катилины объясняется Блоком тем, что одержимый революционер живет в *других* времени, пространстве и причинности. В данном случае Блок использует важнейшие «лейтмотивы» кантовской гносеологии и описывает революционность как безумие, как разрыв с кантовскими феноменальными пространством и временем — то что в «Крушении гуманизма» будет представлено как различие календарного и музыкального пространств-времен. Парадоксальным образом Кант оказывается в трактовке Блока 1919 г. одновременно «провозвестником цивилизации» и ее безумным, артистичным ниспровергателем, подобным безумцу и чудовищу, «римскому большевику» Катилине.

Разрешить этот парадокс, по-видимому, позволяет обращение к книжке Пауля Дейссена «Веданта и Платон в свете кантовой философии», выпущенной «Мусагетом» в 1911 г. и с восторгом прочитанной Блоком (о книге Дейссена в связи с блоковским пониманием Канта см. [Светликова 2011: 522–523]). Описывая время, пространство и причинность в системе Канта как субъективные категории, присущие лишь человеческому разуму, но не объективной реальности, Дейссен приходит к выводу о том, что отграничив в своей гносеологии феноменальную сферу от области рационально непознаваемого, Кант постулирует тем самым возможность сверхчувственной реальности, см., например:

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

Иными словами, опираясь на интерпретацию Дейссена, Блок имел все основания полагать, что Кант является как «духовным отцом цивилизации», так и «безумным артистом», «революционером», «взрывающим цивилизацию изнутри». Выступая едва ли не инициатором «расколдовывания мира», Кант одновременно возвращает в него мистику («лукавейший и сумасшедший мистик») <sup>25</sup>.

Важнейшим эпизодом того исторического нарратива, который выстраивает Блок в «Крушении гуманизма», является выход на историко-политическую сцену «масс», «стихий», которая теперь предстает носителем

---

<sup>25</sup> О традиции понимания Канта как мистика см. [Светликова 2008: 82–83].

«духа музыки». Исторический поворот, глобальный исторический сдвиг описан Блоком как череда революций XIX века, которые связываются им с активным вторжением «стихий», причем этот сдвиг подается Блоком в терминах природы, как стихийное бедствие. «Поверившие» своему феноменальному, «календарному» времени цивилизованные «обыватели» остаются «глухими» к этой «музыкальной волне», к музыкальной «стихии», которая выходит на историческую арену, чтобы смести «позитивистскую», утратившую творческий дух, либеральную «цивилизацию». Блок отчетливо продолжает линию своих размышлений 1900-х гг.: то, что в статье «Горький о Мессине» подавалось как утрата «инстинкта», а в «Стихии и культуре» выступало как утрата исторического чутья, теперь описывается в терминах «немузыкальности», «глухоты» к катаклизмам природы-истории, исток которых находится в сверхчувственном, мистическом «музыкальном времени»<sup>26</sup>. Способность слышать надвигающиеся природные катаклизмы истории, иными словами прозрение *будущего*

---

<sup>26</sup> Эта топика возникает в текстах Блока несколько раньше революционной эпохи. Повидимому, именно в этом ключе можно истолковать некоторые пассажи статьи об Аполлоне Григорьеве: «Мне кажется общим местом то, что русская культура со смерти Пушкина была в загоне, что действительное внимание к ней пробудилось лишь в конце прошлого столетия, при первых лучах нового русского возрождения. Если в XIX столетии все внимание было обращено в одну сторону — на русскую общественность и государственность, — то лишь в XX веке положено начало пониманию русского зодчества, русской живописи, русской философии, русской музыки и русской поэзии. У нас еще не было времени дойти до таких сложных явлений нашей жизни, как явление Аполлона Григорьева. Зато теперь, когда твердыни косности и партийности начинают шататься под неустанным напором сил и событий, имеющих всемирный смысл, — приходится уделить внимание явлениям, не только стоящим под знаком “правости” и “левости”; на очереди — явления более сложные, соединения, труднее разложимые, люди, личная судьба которых связана не с одними “славными постами”, но и с “подземным ходом гад” и “прозябаньем дольней лозы”. В судьбе Григорьева, сколь она ни “человечна” (в дурном смысле слова), все-таки вздрагивают отсветы Мировой Души; душа Григорьева связана с “глубинами”, хоть и не столь прочно и не столь очевидно, как душа Достоевского и душа Владимира Соловьева» [Блок 1962: 487–488]. В основе блоковского текста лежит противопоставление западнической, «прогрессивной», «либеральной» интеллигенции с ее идеалами общественного служения («славные посты» из стихотворения Надсона, посвященного смерти «отца русского либерализма» западника Тургенева) и причастной Мировой Душе «культуры», творцы которой наделяются Блоком пророческим, религиозным статусом (стороны этого конфликта для Блока 1910-х гг. обозначались именами Белинского и Пушкина). Причем цитаты из (неверно приведенного) пушкинского текста имплицитно топикуют жизнь стихий, природы, доступной лишь пророческому слуху художника и недоступной для занятых «общественностью» и «государственностью» «либералов». О топике сверхъестественных перцептивных способностей художника в текстах Блока см. [Блюмбаум 2011].

доступно артистизму, причастному *другому*, «музыкальному времени»<sup>27</sup>, не совпадающему с «календарным временем».

Выстраивая историю расхождения «музыки» и «гуманизма», Блок обращается к романтизму. Так в частности, в черновых набросках статьи мы находим целый фрагмент, посвященный взаимоотношениям романтизма, «гуманизма» и «музыки»:

Это — были еще младенческие времена, отрочество социализма, когда гуманизм накинул личину романтизма, когда музыка еще медлила в стане гуманистов. Гейне был тем романтиком, который взрывал романтизм изнутри, именно потому, что он сознал глубокую пропасть, легшую отныне между музыкой и цивилизацией; он сам был артистом и музыкантом, он не мог взять фальшивую ноту в мировом оркестре [Блок 1962а: 460–461].

Романтизм подается Блоком как неприемлимый компромисс между «музыкой» и «гуманизмом» — поэтому бескомпромиссный «артист и музыкант» Гейне «взрывает» романтизм изнутри, осознавая «несовместимость» «музыкальности» и «цивилизации».

Однако в статье «Гейне в России» Блок дает иную оценку романтизма. В этом тексте романтизм стоит в одном ряду с «артистизмом» — с Гейне, «пушкинской культурой» и ее наследниками Аполлоном Григорьевым и Михаилом Михайловым. Наступивший «железный век» (=материалистическая, «либеральная» «цивилизация») предстает могильщиком романтизма: Блок явно отказывается от намеченого в черновиках «Крушения» понимания романтизма как компромисса с «гуманизмом». Вытеснение искусства из жизни описано Блоком как череда смертей, финалом которой станет уничтожение «железным веком» искусства. Начало этой череде положено смертью «великой культуры пушкинской эпохи»<sup>28</sup>:

---

<sup>27</sup> Двумерная структура исторического времени (календарное время, музыкальное время), которую выстраивает Блок в «Крушении гуманизма», напоминает в известной степени традиционную конструкцию теологии истории с ее двуслойностью профанной истории и священной истории. Можно предположить, что если под «календарным временем» следует понимать секуляризованное время оптимистического прогресса, то «музыкальное время» вводится Блоком для того, чтобы обозначить присутствие такого актора истории как Провидение (чье вторжение характеризуется чередой трагических исторических потрясений, революций, как бы не «предусмотренных» оптимистическим прогрессом) или, если говорить осторожнее, чтобы заполнить то место, которое в рамках иудео-христианской традиции отводилось Провидению. О секуляризации теологической идеи истории см. прежде всего классическое исследование [Löwith].

<sup>28</sup> Ср. в речи «О назначении поэта»: «С ним [Пушкиным] умирала его культура» [Блок 1962а: 167]. Контекст блоковских писаний 1919 г. указывает, по-видимому, на то, что эту фразу следует понимать как смерть собственно культуры и имплицитно как момент появления



Через десять лет умирает Гейне, через пятнадцать лет умирает Михайлов, измученный рудниками, умирает и Григорьев, измученный жизнью и либералами. Больше никаких «веяний», как выражался Григорьев, <...> или художественных взаимодействий уже быть не может в этом уплотненном воздухе 50-х и 60-х годов XIX века, когда этот век и становится собственно собою, становится железным веком, откидывая все иллюзии, расквитавшись окончательно с романтизмом, а к стати — и с искусством. Откинуть иллюзии нетрудно; загнать в подполье все, что носит в себе признак романтизма, утопии, нетрезвости духовной, — ничего не может быть легче этого. Но не так легко при этом сохранить некоторые благородные источники воздействия на человеческую душу — и прежде всего источники воздействия искусства [Блок 1962а: 118].

Доклад о Гейне для «Всемирной литературы» (25 марта 1919 г.) стал первым наброском тезисов «Крушения гуманизма» (завершенного 7 апреля), однако под окончательной редакцией статьи «Гейне в России» проставлена дата 17 июня. Можно предположить, что в эти месяцы происходит переоценка Блоком романтизма, итогом которой стала речь поэта, прочитанная перед актерами БДТ 9 октября того же 1919 г. На наш взгляд, важную роль в формировании блоковской интерпретации романтизма, предложенной в этой речи, сыграли ранние исследования В. М. Жирмунского, посвященные немецким романтикам<sup>29</sup>.

Блок начинает свою речь с расхожих представлений о романтизме, которые объявляет «обывательскими», свойственными «интеллигенции» и «гуманной» науке XIX века:

Под романтизмом в просторечии принято всегда понимать нечто, хотя и весьма возвышенное, но отвлеченное; хотя и поэтическое, но туманное и расплывчатое; а главное — далекое от жизни, оторванное от действительности... Человека отвлеченного, рассеянного, неуклюжего, непрактичного мы склонны называть романтиком [Там же: 359].

Причем одним из упреков, которые, по мысли Блока, обращают чаще всего к романтикам — это стремление «оторваться от земли» [Там же: 361], именно то, в чем Блок упрекает в середине 1900-х гг. в «Девушке розовой калитки» дистанцированный от «земли», «невоплотившийся» романтизм.

---

*цивилизации*, одним из отцов которой Блок считал могильщика «пушкинской культуры» Белинского.

<sup>29</sup> Влияние работ В. М. Жирмунского на послереволюционные реплики Блока и в частности на речь о романтизме уже отмечалось, впрочем достаточно бегло [Блок 1962а: 534; Дьёндёши: 56; Киршбаум: 149, 156–157].

Чуть далее Блок переходит к генезису романтизма, в частности к ситуации в немецкой литературе последней трети XVIII века, отчетливо опираясь на книгу Жирмунского «Немецкий романтизм и современная мистика»:

В самых общих чертах ход литературного развития Европы, развития, предшествующего романтизму в узком смысле, всегда изображается так: в середине XVIII столетия по всем странам цивилизованного мира прошла волна разочарования в разуме и предпочтения разуму чувства; разум преобладал над чувством в том течении, которое называется классицизмом в узком смысле, которое, утратив силу, превратилось в ложный классицизм; чувствительное, сентиментальное было реакцией против него [Блок 1962а: 362].

Тот глубокий переворот в духовной жизни Германии, который известен под именем бури и натиска, был подготовлен волной сентиментализма, прошедшей в середине XVIII века через все европейские культуры. Разочарование в разуме, как единственном руководителе на жизненном пути, и в рассудочной культурности нового времени привело людей к превознесению природы и непосредственного чувства, не прошедшего через рассудочные определения [Жирмунский 1914: 15]<sup>30</sup>.

Блок также затрагивает историографию изучения романтизма, на этот раз обращаясь, как кажется, к статье Жирмунского «Гейне и романтизм», опубликованной в том же 1914 году в «Русской мысли». В этом фрагменте своей речи Блок особо останавливается на роли Гейне в формировании неверного, с его точки зрения, взгляда на романтиков, согласно которому романтизм предстает «оторванным от жизни», устремленным исключительно к «иномирному», далеким от «земли». Причем в данном случае «артист и музыкант» Гейне попадает в один ряд с представителями неартистичной «цивилизации», в частности с Георгом Брандесом:

На самом рубеже XVIII–XIX столетия в течение пяти лет, с 1798 по 1802 год<sup>31</sup>, определилось в главных чертах то великое течение, которое было заподозрено и отодвинуто на второй план сначала — ближайшим поколением, изменившим романтизму — ярче всего — в лице одного из величайших поэтов Германии

Этому обстоятельству [влиянию текстов Гейне] мы обязаны общераспространенным представлением о романтическом дуализме, о презрении романтиков к жизни и стремлении их в миры иные, о том, что это движение носило исключительно литературный характер и имело целью замену жизни поэтиче-

<sup>30</sup> В своем экземпляре книги Жирмунского Блок подчеркнул слова «волной сентиментализма» и написал на полях: «Волна сентиментализма» и разочарования в разуме» [Библиотека Блока: 274].

<sup>31</sup> То есть период, который Жирмунский в своей книге 1914 г. считал наиболее репрезентативным для йенского романтизма, см. [Жирмунский 1914: 12].

Генриха Гейне, потом — критикой общественного направления, — один из самых авторитетных ее представителей популярный у нас Георг Брандес. Иначе отнеслась к этому течению новейшая, более беспристрастная и более пытливая наука в лице почти неизвестных у нас Гайма, Дильтея, Вальцеля и нашего молодого ученого В. М. Жирмунского. Особенно драгоценно то, что этим ученым удалось объективно и без переделок подтвердить тот внутренний опыт, который копился в аристократическом мире новой Европы. В настоящее время можно с определенностью утверждать, что все те признаки, которыми характеризуется романтизм у популяризаторов и у филологов, лишенных философского взгляда, или неверны, или поверхностны [Блок 1962а: 363].

ской мечтой, не похожей на действительность. Под влиянием этих определений Гейне находятся Геттнер и Брандес. Эти определения не умерли до сих пор даже в науке, а тем более в широких кругах «читающей публики». Только более новые немецкие исследования Гайма и Дильтея, Риккарды Гух и Оскара Вальцеля положили конец этой сказке о романтизме. Наше время так похоже на подлинный романтизм, наша мечта — это та же мечта о просветлении в Боге *всей жизни*, и всякой плоти, и каждого индивидуального пути <курсив Жирмунского. — А. Б.> [Жирмунский 1914а: 116].

Задавая в книге 1914 г. предмет своего исследования, Жирмунский особо оговаривает, что его будет интересовать не литературная специфика романтизма, но особое «чувство жизни» йенских романтиков. Этот уровень определяется Жирмунским в качестве базового по отношению к специфически литературному новаторству, основой которого он полагает возникновение нового «чувства жизни». «Чувство жизни» калькирует, по всей вероятности, *Lebensgefühl* и в этом случае сохраняет, как кажется, семантику определенного мировидения, мироощущения, присущего определенному человеку<sup>32</sup> или (социальной, политической, национальной и пр.) группе людей в ту или иную эпоху — иными словами, сочетая историческую (*Zeitgeist*) и (в широком смысле) психологическую (*Befindlichkeit*) семантику<sup>33</sup>. Именно новое «чувство жизни», новое мироощущение романтиков оказывается для Блока наиболее существенной чертой раннего немецкого ро-

<sup>32</sup> См., например, показательное название книги Отто Шмитца об апостоле Павле “*Das Lebensgefühl des Paulus*” (1922).

<sup>33</sup> Ср., например, расхожие выражения вроде “*unser gegenwärtiges Lebensgefühl*”, “*das Lebensgefühl der Renaissance*” и т. п. Следует отметить, что «чувство жизни» могло обозначать также определенное мировидение, лежащее в основе определенного культурного явления, см., в частности, название книги Г. Геффдинга “*Humor als Lebensgefühl*” (1918).

мантизма, предопределяющей по отношению к сдвигам в сфере собственно литературной эволюции:

Подлинный романтизм вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. Литературное новаторство есть лишь следствие глубокого перелома, совершившегося в душе [Блок 1962а: 363].

«Поскольку центр тяжести вопроса о романтизме переносится нами на описание чувства бесконечности <...>, мы не будем уже, изучая романтиков, иметь дело исключительно с вопросами исторической поэтики и литературной эволюции. Мы опускаемся в более глубокий и коренной слой явлений. Романтизм перестает быть только литературным фактом. Он становится прежде всего новой формой чувствования, новым способом переживания жизни»; «Литературное новаторство было только результатом глубокого перелома в душевных переживаниях» [Жирмунский 1914: 13, 14].

Романтическое «переживание жизни» заключается не в «уходе от жизни», как полагала враждебная романтикам «критика общественного направления»; напротив, романтики стремятся к тотальному жизнепринятию, к жизни во всей ее полноте, являясь наследниками «бурных гениев» и Гете в частности. Иными словами, с блоковской точки зрения 1919 года (и вразрез с его позицией середины 1900-х гг.), романтизм больше не выступает синонимом исключительно «иномирного» и «невоплощенного»:

...подлинный романтизм не был отрешением от жизни; он был, наоборот, преисполнен жадным стремлением к жизни, которая открылась ему в свете нового и глубокого чувства, столь же ясного, как остальные пять чувств, но не нашего для себя выражения в словах; это чувство было непосредственно унаследовано от бурных гениев, которые приняли в душу, как бы раздутую мехами, всю жизнь без разбора, без оценки. Это основная идея первой части гетевского «Фауста»; Фауст, в созерцании Духа Земли, «точно пьянеет от молодого вина, чувствует в себе отвагу кинуться наудачу в мир, нести всю земную скорбь и

...принятие всей жизни, как она есть, как она переживается нашим непосредственным чувством, составляет основу философии эпохи бури и натиска. Жизни, жизни! Всей полноты, всего разнообразия всех противоречий жизни! Таково главное требование, основная идея Гетевского Фауста, зародившегося в эту эпоху. И на пороге жизни, в созерцании духа земного, Фауст восклицает: «Я точно пьянею от молодого вина; я чувствую в себе отвагу кинуться наудачу в мир, нести на себе земную скорбь, земное счастье, биться с бурями и не робеть при треске кораблекрушения» [Жирмунский 1914: 15–16].

все земное счастье, биться с бурями и не робеть при треске кораблекрушения» [Блок 1962а: 363–364].

Тем не менее, существует важное различие между «бурными гениями» и йенскими романтиками в том, что касается соотношения «чувства», «разума» и «рассудка». Здесь Блок снова повторяет Жирмунского:

Если у бурных гениев, хотя бы в этом отрывке из «Фауста», мы наблюдаем полное отрицание разума и предпочтение ему чувства, то их преемники — романтики не отвергли и разума; они лишь отличили разум от рассудка и признали, что и в разуме заложена метафизическая потребность, сила стремления; таким образом, и признак «преобладания чувства и воображения над разумом» у романтиков оказывается неверным. Чувство преобладает над рассудком, но не над разумом [Блок 1962а: 364].

Бурные гении — скептики, они отрицают разум и отдаются, как Фауст, непосредственному переживанию природы и жизни. Романтики, как и Кант, отличают разум от рассудка (способности к умозаключениям): в самом разуме заложена метафизическая потребность; стремление к бесконечному есть коренное свойство человеческой природы [Жирмунский 1914: 148].

Текст Жирмунского несколько проясняет речь «О романтизме», указывая на то, что загадочные «метафизическую потребность, силу стремления» следует понимать как «стремление к бесконечному», в противоположность «рассудку», то есть простой «способности к умозаключениям». Романтическое «стремление к бесконечности», готовность видеть «бесконечное в конечном», *божественное в природном*, которое Жирмунский называет «мистическим чувством»<sup>34</sup>, и является одним из основных тезисов «Немецкого романтизма и современной мистики».

Если говорить об источниках блоковской речи, в данном случае необходимо, по всей видимости, упомянуть и другую книгу Жирмунского, «Религиозное отречение в истории романтизма», опубликованную в 1919 г. и подаренную автором Блоку в конце апреля (дарственная надпись датирована 25 числом [Библиотека Блока: 277]). Здесь Жирмунский почти дословно

<sup>34</sup> Этот термин использует и Блок, заимствуя его, вне всякого сомнения, у Жирмунского: «Что касается “христианской религии”, то поворот к ней совершился не в указанное пятилетие, а позже; он был вызван философским осознанием нового мистического чувства, а вовсе не политической реакцией, в приверженности которой упрекают романтиков их враги» [Блок 1962а: 364], ср.: «Только понимание романтизма как поэзии и философии мистического чувства дает нам нужное объяснение поворота к религии» [Жирмунский 1914: 146]. Под «поворотом к религии» Жирмунский и Блок имеют в виду интерес йенских романтиков к католицизму.

повторяет приведенный выше пассаж о разуме, рассудке и чувстве из книги 1914 г., добавляя при этом важный комментарий, который привлек внимание Блока, выделившего часть данного фрагмента [Библиотека Блока: 277]:

Если в эпоху бурных стремлений отрицались разум и рассудочная культура, во имя нераздельной полноты непосредственного чувства, проявляющегося в природной жизни, то для романтиков, как учеников Канта и Фихте, разум, в противоположность рассудку, становится источником метафизической деятельности — стремления к познанию бесконечного. Оправдать не только инстинктивное, стихийное содержание человеческой жизни, но также весь сознательный процесс культурного строительства, во имя божественного содержания, в нем воплощенного, такова более сложная задача йенских романтиков [Жирмунский 1919: 17].

В приведенной цитате Блок, по-видимому, обратил внимание на саму терминологию Жирмунского, где разум и «метафизическая деятельность» как «стремление к познанию бесконечного» сопрягаются с использованием концептов «культуры» и «стихии», столь существенных для блоковских текстов. Мистика природы, которую описывает Жирмунский в своей книге («мистическое чувство»), по всей вероятности, была воспринята Блоком в рамках построений «Крушения гуманизма». Поэтому в своей речи он называет романтизм «культурой» («Романтизм и есть культура»), а основную интенцию романтизма, стремящегося в самую гущу «жизни», определяет как

способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией. Человек от века связан с природой, со всеми ее стихиями; он борется с ними и любит их, он смотрит на них одновременно с любовью и с враждой. Эта связь со стихией есть связь романтическая [Блок 1962а: 365–366].

Однако «природа», о которой говорит Блок, понимается им несколько иначе, чем та «природа», о которой пишет Жирмунский. Как и в «Стихии и культуре» и «Крушении гуманизма», в своей речи Блок говорит прежде всего о народной «стихии», о «природе» в смысле появления в XIX веке нового актора на сцене европейского исторического процесса:

Знаменательно, что имя «романтизм» было произнесено именно тогда, когда стихия впервые в новой истории проявилась по-новому в духе народного мятежа; новая стихия дохнула со страшной силой во французской революции, наполнив Европу трепетом и чувством неблагополучия. Это была как бы пятая стихия; ответом на нее культуры было шестое чувство [Там же: 366].

Мистика природы йенского романтизма, которой в значительной степени посвящена книга Жирмунского, превращается в тексте Блока в историче-

скую мистику. В pendant «Крушению гуманизма», где Блок подчеркивает способность причастных «духу музыки» великих художников (в противоположность «глухим», живущим лишь в «календарном времени» «обывателям мира») распознавать совершающиеся в «музыкальном времени» исторические сдвиги, в речи «О романтизме» он вводит топику «шестого чувства», которым обладали романтики и которое сделало их чуткими к судьбоносному смыслу пробуждения «пятой стихии», «стихии» «народного мятежа», революций XIX столетия. Эта топка также восходит к книге Жирмунского 1914 г., где она используется прежде всего для описания «мистического чувства» йенцев, их видения божественного присутствия в мире, природе, бесконечного в конечном<sup>35</sup>:

«Романтизм — условное обозначение шестого чувства, если мы возьмем это слово в его незапыленном, чистом виде. Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией»; «Убывает и стремление культуры; вчера мы ясно жили каким-то новым, шестым чувством, а сегодня — мы опять в плену у наших пяти чувств, и наш творческий дух томится, изнемогает, испытывает ущерб. Но убыль опять сменится прибылью. За Великой французской революцией последуют 1830, 1848, 1870, 1917 года. В Европе вновь проснется ответно это новое, как бы шестое, чувство, без которого мы с зеленого гребня волны не увидим ничего, потому что захлебнемся в родимой зеленоватой воде; она скрутит нас и повлечет “туда, куда не хотим”, на дно» [Блок 1962а: 365, 366–367].

«Но весь мир является проявлением бесконечного, и мы чувствуем его во всем, подлинно чувствуем, так же ясно, близко, определено, как и другими пятью чувствами. И в свете этого нового чувства вся жизнь преобразается — и не в фантазии опять, а в подлинном чувстве»; «Божественность окружающего нас мира воспринимается не разумом, а чувством. “Когда же вы научитесь чувствовать? — говорит Новалис. Вы так же мало знаете еще это небесное и самое простое свойство души человеческой”. Здесь говорится не об обычных восприятиях, а о чувстве бесконечного, соединяющего наши отдельные чувства. Оно такое же яркое, как и другие пять чувств, как бы шестое чувство рядом с ними, которым мы непосредственно воспринимаем божественное, так как оно становится имманентным нашему сознанию»; «Романтизм есть мирозерцание реалистическое, во-пер-

<sup>35</sup> Вслед за Жирмунским это понимание романтизма Блок воспроизводит и в заметке «Об исторических картинах»: «Такое поэтическое чувство, которое стремится охватить весь мир в целом, почувствовать животную теплоту мира не только настоящего, но и бывшего, родственно нашей эпохе, как и всем переходным эпохам; и так как такое новое чувство природы и истории, чувство таинственной близости мира и присутствия бесконечного в конечном составляет сущность всякой подлинной романтики, то ясно, что и наше новое начинание рождается под знаком романтизма» [Блок 1962а: 425].

вых, поскольку лежащее в его основе мистическое чувство испытывается как реальное, а не как фантазия; “не предчувствие Бога, нет, а настоящее чувство”, говорит Тик. Это такое же чувство, как и все другие пять <курсив Жирмунского. — А. Б.>» [Жирмунский 1914: 25, 59, 140–141].

В своем тексте Блок описывает взаимоотношения романтизма-«культуры» и «стихии», прибегая к разным метафорическим ходам: то «стихия» подается как «возлюбленная» «культуры» (что могло напоминать о любовных отношениях архаического человека и природы в «Поэзии заговоров и заклинаний»), то культура предстает странным плавучим островом, омываемым волнами «стихии»<sup>36</sup>. Однако едва ли не наиболее семантически загадочной формулой этих взаимоотношений оказывается «выдвинутый романтиками», «странно звучащий для нашего уха лозунг “спасения природы”, лозунг, близкий одному из глубочайших наших романтиков, Вл. Соловьеву» [Блок 1962а: 366]<sup>37</sup>. Этот «лозунг», который Блок обнаружил в текстах Жирмунского, восходит к одному из фрагментов Новалиса:

<sup>36</sup> «Романтическое сознание должно было стать тем носящимся по волнам островом, на котором культура была бы одновременно предана стихии и защищена от ее бушующих волн; знаменательно то, что эти волны сами вовсе не посягали на остров культуры; они посягали и посягают лишь на изменивших ему; его старались подточить и разрушить лишь враги, лишь те, кто искал того, чтобы стихия разрушила эту культуру <курсив Блока. — А. Б.>» [Блок 1962а: 366]. С одной стороны, эта метафорика «носящегося по волнам острова» (напоминающего о жюльверновском «Плавучем острове», о Стандарт-Айленде, который впрочем в мышлении Блока должен был выступать символом «прогресса») могла по контрасту (пусть и несколько отдаленно) напоминать о судьбе уничтоженного «Океаном» «Титаника», воплощения «цивилизации», гибель которого осмыслялась Блоком как победа «стихии» над «цивилизацией» [Лавров: 193–201]. С другой, образность «острова» можно истолковывать как полемическую реплику, адресованную Горькому. 25 марта 1919 года после доклада о Гейне, где Блок изложил основную концепцию «крушения гуманизма», Горький, откликаясь на блоковское выступление, отметил абсолютную вражду города и деревни, образованного сословия и крестьянства: «... деревня и город должны непременно столкнуться, деревня питает животную ненависть к городу, **мы будем как на острове** <выделено мной. — А. Б.>» [Чуковский: 106]. Эта фраза Горького могла пониматься Блоком как утверждение о конфликте «культуры» и «стихии» — отсюда блоковская мысль о враждебности «стихии» лишь по отношению к тем, кто изменил «культуре», то есть к представителям «цивилизации».

<sup>37</sup> См. чуть далее: «Романтизм и есть культура, которая находится в непрерывной борьбе со стихией; в этой неустанной борьбе он твердит своему врагу: “Я ненавижу тебя, потому что слышу люблю тебя. Я борюсь с тобой, потому что тоскую о тебе, как ты тоскуешь обо мне, и хочу **спасти тебя**, и ты, возлюбленная, будешь моей” <выделено мной. — А. Б.>» [Блок 1962а: 368].



Если романтическое учение о бытии основывается на положительном чувстве бесконечного, то романтическая нравственность строится на стремлении человеческой души к бесконечному. Это: «приготовьте пути Господу!» звучит в особенности через все произведения Новалиса. Великая нравственная задача лежит на человеке. «Природа должна стать моральной». «Человек — спаситель (Мессия) природы». «Отдельная душа должна стать согласной с мировой душой» [Жирмунский 1914: 93–94].

В наброске, который является одним из подготовительных фрагментов к «Ученикам в Саисе», Новалис говорит не о поэте, а о человеке как искупителе природы, хотя, по-видимому, поэту отводилась в этом процессе ключевая роль<sup>38</sup>. В своей книге Жирмунский подчеркивает именно роль поэта как спасителя природы, причем поясняя, как следует понимать представление о «поэте как мессии природы, призванном одухотворить ее до конца» [Там же: 76], исследователь прибегает к орфическим мотивам:

Перед нами другой романтический образ — поэта творца и чародея. Великое дело освобождения природы лежит на его плечах. И вот он вдохновляется старинными сказаниями о певцах Золотого века, которые странным звоном забытых теперь инструментов вызывали тайную жизнь лесов, духов, скрытых в стволах деревьев, в пустынях пробуждали мертвые растительные семена и насаждали цветущие сады, укрощали диких зверей и научали одичалых людей порядку и мирным обычаям; и даже мертвые камни вовлекали в размеренные движения [Там же: 75–76].

«Божественное содержание культурного строительства», роль романтического «мага и чудодея»<sup>39</sup> заключается в религиозном одухотворении

<sup>38</sup> “Der Mensch hat immer symbolische Philosophie seines Wesens in seinen Werken und seinem Thun und Lassen ausgedrückt. Er verkündigt sich und sein Evangelium der Natur. Er ist der Messias der Natur” [Novalis: 44].

<sup>39</sup> «Для Новалиса поэт — это спаситель природы, маг и чудодей, подчиняющий весь мир своей мистической силе» [Жирмунский 1919: 9], Блок выделил это место [Библиотека Блока: 277]. Следует отметить контекст, в рамках которого Блок, по-видимому, читал данный фрагмент книги Жирмунского, а именно топику поэта-мага в блоковских текстах, начиная с 1900-х гг. Апеллируя в «Поэзии заговоров и заклинаний» к построениям Вячеслава Иванова, Блок implicitly снимает разрыв «поэта и черни», отождествляя мага из своего стихотворения «Ночь» («Маг простерт над миром брений...») с заклинателем народной традиции [Кумпан 1985: 37]. Несмотря на то, что в «Народе и интеллигенции» и «Стихии и культуре» Блок постулирует разрыв между образованным сословием и народом, а в «Девушке розовой калитки» отчетливо противопоставляет «невоплощенный» романтизм и русскую народную культуру, в статье «О современном состоянии русского символизма» он отождествляет «голубой цветок европейской романтической поэзии с цветком папоротника в Иванову ночь» [Левинтон: 173–174], то есть немецкий романтизм и фольклорную архаику. Отождествление голубого цветка из романа Новалиса и цветка народной традиции можно считать

и гармонизации природы. Мысль об орфической функции поэзии превращается в тексте Блока в представление о том, что задача, сформулированная романтизмом для культуры, заключается в «преображении природы» [Блок 1962а: 370]. Эта «преображающая» цель «культуры»<sup>40</sup> была сформулирована Блоком еще до статьи «О романтизме»; с этим представлением, как кажется, соотнесен в «Крушении гуманизма» образ Вагнера как «заклинателя хаоса» («Вагнер всегда возмущает ключи; он был вызывателем и заклинателем древнего хаоса» [Там же: 109]), который, по-видимому, восходит к орфической топике (ср.: «Орфей — начало строя в хаосе; заклинатель хаоса и его освободитель в строе» [Иванов: 63], см. [Блюмбаум 2015: 23]).

Представление об орфической роли поэзии остается актуальным для Блока до последних дней, о чем свидетельствует прежде всего речь «О назначении поэта» с ее мотивами гармонизации природы, тютчевского «родимого хаоса» поэтической речью (ср. там же о культуре как «устроенной гармонии»). Упоминание Жирмунским в контексте «спасения природы» «мировой души»<sup>41</sup>, того божественного начала, к согласию с которым мистическая поэзия романтизма должна привести природу, по всей вероятности, отзывается в статье «О романтизме» мыслью о «близости» романтизма к Душе Мира [Блок 1962а: 363], а также включением имени Владимира Соловьева в романтический контекст — это позволяет предположить, что превращение «стихий», природного «хаоса» в поэтическую гармонию и в пушкинской речи мыслились Блоком как

---

рефлексом чтения Иванова, иными словами, погружения поэта в стихию фольклора и как следствие его «неразлучаемость» с «землей».

<sup>40</sup> По-видимому, с этой задачей следует соотносить дневниковую запись Блока от 7 августа 1917 г., сделанную в связи с приглашением несколькими днями ранее вступить в «Лигу русской культуры» П. Б. Струве: «И вот задача русской культуры — направить этот огонь на то, что нужно сжечь; буйство Стеньки и Емельки превратить в волевую музыкальную волну; поставить разрушению такие преграды, которые не ослабят напора огня, но организуют этот напор; организовать буйную волю; ленивое тление, в котором тоже таится возможность вспышки буйства, направить в распутинские углы души и там раздуть его в костер до неба, чтобы сторела хитрая, ленивая, рабская похоть. — Один из способов организации — промышленность <курсив Блока. — А. Б.>» [Блок 1963: 297]. В этой записи «культура» приобретает преобразующий, «организующий» по отношению к «стихий» характер, причем эту роль, с точки зрения Блока, играет и промышленность, которая после «Новой Америки», по всей видимости, соотносилась Блоком с «культурой» и наделялась едва ли не религиозным смыслом («Черный уголь, подземный мессия»).

<sup>41</sup> О важной роли Мировой Души в немецком романтизме Жирмунский неоднократно говорит в своей книге.

«спасение природы» «культурой»<sup>42</sup>, как мистическая задача поэзии<sup>43</sup>, которую сформулировал его учитель. В концепции романтизма, обнаруженной поэтом в ранних работах Виктора Жирмунского, Блок, по всей видимости, опознавал «свою» точку зрения, где поэзии отводилась ключевая роль той «музыкальной» инстанции, которая воплощает пророческую открытость «ноуменальному» и которая «спасет природу», вернув мистическое начало в мир, «расколдованный» «обывательской» и «беззвездной» «цивилизацией» XIX века<sup>44</sup>.

<sup>42</sup> Сюжет гармонизации «стихий» возникает в небольшом тексте Блока «Тайный смысл трагедии “Отелло”», написанном 12 октября 1919 г. по случаю очередной постановки БДТ: «[Дездемона] и есть та несказанная сущность, которая снизошла на мавра. Дездемона — это гармония, Дездемона — это душа, а душа не может не спасать хаоса» [Блок 1962а: 388]. В этой заметке Отелло представлен как символ хаотической природы, которую «гармонизирует» Дездемона, причем блоковское словоупотребление («несказанное»), по-видимому, позволяет предположить, что Блок уподобляет Дездемону соловьевской Мировой Душе.

<sup>43</sup> Ср. у Жирмунского о религиозном характере романтической поэзии и «секуляризации» лирики, которую осуществляет борющийся с романтиками Гейне: «Романтизм снова усилил связь человека со всем миром, поставил его в зависимость от живых, повсюду действующих сил. В лирике Гейне поэтическое чувство опять сосредотачивается на самой индивидуальности поэта: происходит как бы *секуляризация поэзии*, освобождение ее от органической, религиозной связанности человека с Богом и миром в романтической поэзии <выделено Жирмунским. — А. Б.>» [Жирмунский 1914а: 101].

<sup>44</sup> По-видимому, восприятие романтиками природы, описанное в работах Жирмунского о натур-мистике йенского романтизма, соотносилось с контекстом расовых размышлений Блока об особой восприимчивости арийцев к природе и нечувствительности к ней семитов, в частности в статье «О иудаизме у Гейне» (об этом тексте см. [Блумбаум 2014: 264]). Йенская мистика природа, описанная в «Немецком романтизме» (где нет никаких апеллиций к расовым различиям), как кажется, включалась Блоком в традицию, согласно которой именно арийцы (в противоположность семитам) обладают особым «чувством природы», особым *Naturgefühl*, см. [Svetlikova: 172–173] (причем этот ход размышлений мог приобретать довольно радикальный характер — поскольку в XIX столетии традиционная мифология обычно истолковывалась как отражение природных явлений, в рамках подобных представлений семиты могли рассматриваться как народ, мифологии лишенный [Olender]). В статье «О иудаизме у Гейне» Блок отталкивается от утверждения Жирмунского о том, что Гейне, в противоположность йенцам, «природы совсем не чувствует» [Жирмунский 1914а: 99]. Это наблюдение Блок связывает с еврейством Гейне, специально останавливаясь на чувстве природы у евреев и арийцев и пытаясь в конечном итоге «арианизировать» отношение Гейне к природе, сблизить его с арийским *Naturgefühl*. При этом йенский романтизм характеризуется Блоком как специфически арийский «элемент» христианской традиции наряду с «Ведантай, Платоном, гностиками, платоновской традицией в итальянском Возрождении <...> и <...> русским символизмом на рубеже XX столетия» [Блок 1962а: 146]. Отметим попутно, что представление о несемитических истоках гностических учений Блок мог почерпнуть из соответствующей словарной статьи Владимира Соловьева, где гностицизм представлен как полемика с иудейской составляющей христианства [Соловьев: 323].

## Литература

Аничков: *Аничков Е. В.* Весенняя обрядовая песня на Западе и у славян. СПб.: Типография Императорской Академии наук, 1903. Ч. 1.

Безродный: *Безродный М.* К истории русской рецепции apollinisch/dionisisch // Исследования по истории русской мысли: Ежегодник за 2000 год. М., 2000.

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

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

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

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

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

Блок 1997: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1999. Т. 3.

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

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

Блок 2014: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 2010. Т. 6. Кн. 1.

Блюмбаум: *Блюмбаум А.* «Начала и концы»: к интерпретации «Возмездия» (в печати).

Блюмбаум 2011: *Блюмбаум А.* «Отрывок случайный» // LAUREA LORAE. Сборник памяти Л. Г. Степановой. СПб., 2011.

Блюмбаум 2014: *Блюмбаум А.* Loci communes еврейского вопроса в творчестве Блока: из комментария к «Искусству и газете» // Die Welt der Slaven. 2014. LIX.

Блюмбаум 2015: *Блюмбаум А.* К генезису и семантике «мирового оркестра» в творчестве Блока: несколько уточнений // Acta Slavica Japonica. 2015. Т. 36.

Боратынский: *Боратынский Е. А.* Полн. собр. соч. и писем. М., 2012. Т. 3. Ч. 1.

Брюсов: *Брюсов В.* Земная ось. Рассказы и драматические сцены. М., 1907.

Булгаков: *Булгаков С.* Человечность против человекобожия (Историческое оправдание англо-русского сближения) // Русская мысль. 1917. № 5–6.

Быстров: *Быстров В. Н. А.* Блок и Д. И. Менделеев // Русская литература. 2009. № 1.

Галахов: *Галахов А.* История русской словесности, древней и новой. СПб.: Печ. в типогр. Морского Министерства, в Главном Адмиралтействе, 1880. Т. 1.

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

Дьёндыёши: *Дьёндыёши М.* А Блок и немецкая культура. Новалис, Гейне, Ницше, Вагнер. Frankfurt am Mein, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien, 2004 (Vergleichende Studien zu den Slavischen Sprachen und Literaturen, Bd. 9).

Жирмунский 1914: *Жирмунский В.* Немецкий романтизм и современная мистика. СПб., 1914.

Жирмунский 1914а: *Жирмунский В.* Гейне и романтизм // Русская мысль. 1914. № 5.

Жирмунский 1919: *Жирмунский В.* Религиозное отречение в истории романтизма. Материалы для характеристики Клеменса Брентано и гейдельбергских романтиков. М.: Изд. С. И. Сахарова, 1919.

Зелинский: *Q. Horatii Flacci de arte poetica liber ad Pisones.* Лекции профессора Ф. Ф. Зелинского. СПб.: Типо-литография А. Якобсона, 1898/1899.

Иванов: *Иванов Вяч.* Орфей // Труды и дни. 1912. № 1.

Иванова: *Иванова Е.* Александр Блок: последние годы жизни. СПб.; М., 2012.

Киришбаум: *Киришбаум Г.* «Валгаллы белое вино...». Немецкая тема в поэзии О. Мандельштама. М., 2010.

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

Кумпан 1985: *Кумпан К. А.* Заметки об источниках «Поэзии заговоров и заклинаний» // Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1985. Вып. 657 (Блоковский сборник V).

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

Лавров: *Лавров А. В.* Этюды о Блоке. СПб., 2000.

Левинтон: *Левинтон Г. А.* Заметки о фольклоризме Блока // Миф – фольклор – литература. Л., 1978.

Левинтон, Смирнов: *Левинтон Г. А., Смирнов И. П.* «На поле Куликовом» Блока и памятники Куликовского цикла // ТОДРА. 1979. Т. XXXIV.

Маяцкий: *Маяцкий М.* Спор о Платоне. Круг Штефана Георге и немецкий университет. М., 2012.

Мережковский: *Мережковский Д.* В тихом омуте. СПб., 1908.

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

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

Соловьев: *Соловьев В. С.* Собр. соч. СПб.: Т-во «Просвещение», 1914. Т. 10.

Тегнер: Фритиоф скандинавский витязь. Поэма Тегнера / Пер. со швед. Я. Грот. СПб.: Типогр. Мин-ва путей сообщения, 1898.

Чуковский: *Чуковский К.* Дневник (1901–1929). М., 1991.

Эрн: *Эрн В.* Борьба за Логос. Опыт философии и критические. М.: Путь, 1911.

Bénéton: *Bénéton Ph.* Histoire de mots: culture et civilization. Paris, 1975.

Ely: *Ely Ch.* This Meager Nature. Landscape and National Identity in Imperial Russia. DeKalb: Northern Illinois University Press, 2002.

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

Löwith: *Löwith K.* Meaning in History. Chicago; London, 1949.

Novalis: *Novalis.* Schriften. Jena: E. Diderichs. 1907, Bd. 4.

Olender: *Olender M.* Les langues du Paradis. Aryens et Sémites: un couple providential. Paris: Seuil, 2002 ("Points-Essais").

Svetlikova: *Svetlikova I.* The Moscow Pythagoreans. Mathematics, Mysticism, and Anti-Semitism in Russian Symbolism. New York, 2013.

## КАКУЮ «КАРМЕН» СЛУШАЛ А. БЛОК?<sup>1</sup>

СВЕТЛАНА НИКИТИНА

В марте 1914 г. в Театре музыкальной драмы<sup>2</sup> Александр Блок слушает оперу «Кармен»<sup>3</sup>, в которой главную партию исполняет Любовь Александровна Дельмас. Именно это событие, как известно, становится импульсом к созданию лирического цикла «Кармен». В научной литературе, посвященной циклу, подробно реконструируется биографический контекст его создания, однако специфике постановки, которую видел А. Блок, не уделено достаточного внимания<sup>4</sup>.

Для анализа цикла «Кармен» традиционно привлекаются дневники, письма и записные книжки поэта, описываются подробности встреч Блока с Л. Дельмас. На основе материалов из архива певицы реконструируются биографические, бытовые детали ее контактов с Блоком; обнаруживаются отражения этих деталей в стихотворениях поэта [Горелов 1957; Горелов 1973]. Цикл последовательно осмысливается исследователями как переломная точка в творчестве А. Блока [Долгополов], однако большинство

---

<sup>1</sup> Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-18-02709).

<sup>2</sup> Театр Музыкальной Драмы — оперный театр в Санкт-Петербурге, который был основан И. М. Лапицким. Будучи последователем К. С. Станиславского, режиссер стремился реформировать музыкальный театр, восстановить в правах драматическую сторону оперы и подчеркнуть реалистичность действия. В Театре музыкальной драмы были поставлены такие оперы, как «Евгений Онегин», «Кармен», «Нюрнбергские мастерзингеры», «Борис Годунов», «Сорочинская ярмарка», «Пиковая дама», «Садко» и др. Первый показ состоялся в декабре 1912 г. (опера П. И. Чайковского «Евгений Онегин»). Впервые театр упоминается в дневниках А. Блока 9 февраля 1913 г. (заметка об опере «Садко»). См.: [Грохольская; Гозенпуд; Левик].

<sup>3</sup> Премьера оперы состоялась 9 октября 1913 г., главную партию исполняла М. С. Давыдова. См.: [Грохольская: 7].

<sup>4</sup> Наиболее подробно поэтика цикла «Кармен» анализируется в книге З. Г. Минц «Поэтика Александра Блока» [Минц: 201–421] и Е. Г. Эткинда «Там, внутри» [Эткинд: 60–81]. Историко-литературный контекст цикла рассмотрен в работах А. Е. Горелова [Горелов 1973], А. Пайман [Пайман], Т. В. Грохольской [Грохольская: 48] и Л. К. Долгополова [Долгополов].

из них не предпринимает попытки связать структуру и семантику лирического цикла с той постановкой, которую видел Блок в Театре музыкальной драмы, а также со спецификой перевода либретто М. В. Веселовской.

Необычность этого перевода отмечалась еще современниками: «Начну с самого положительного в постановке. Это — перевод, ясные слова, все — осмысленные, прекрасно характеризующие внутреннее состояние героев оперы. Исключены все бессмысленности. Каждое слово своей музыкальностью значительно облегчает задачу актера. Словом, перевод — этот цемент, которым оказались спаяны все участники музыкальной трагедии», — пишет один из рецензентов о постановке И. Лапицкого [Бродский: 62].

То, что переводу Веселовской было уделено значительное внимание в рамках концептуальной работы над постановкой, подчеркивает в книге «Записки оперного певца» и С. Левик: «Для “Кармен” М. Веселовской под наблюдением Лапицкого был сделан новый перевод. С точки зрения сегодняшних требований к соблюдению композиторской ритмики и эквивалентности стиха этот перевод был бы неприемлем. Но в ту пору в опере с переводным текстом, пожалуй, впервые со сцены стали доноситься простые и грамотно построенные фразы. По сравнению с “оперной поэзией” печатных клавиров этот текст был откровением. Сам характер его уже подчеркивал, что представление снято с оперных ходулей и в известной мере опрощено» [Левик: 690].

Единственное исследование, в котором *рассматривается* влияние оперной постановки на цикл А. Блока, — это книга Т. В. Грохольской «“Я сам такой...” Поэзия в плену у “Кармен”». Исследовательница обращается к рецензиям на постановку «Кармен» в Театре музыкальной драмы, к переписке А. Блока и певицы, а также к воспоминаниям М. Бекетовой (см.: [Грохольская: 48]). Т. В. Грохольская анализирует специфику постановки «Кармен» в Театре музыкальной драмы, связывая ее особенности с кризисом оперного театра. Она пишет, что к 1912 г. стало очевидно «несовершенство сценической интерпретации музыкальных произведений на фоне сильно возросших возможностей драматического театра» [Там же: 4]. Т. В. Грохольская последовательно реконструирует сценографию каждого действия<sup>5</sup>, анализируя творческую концепцию И. Лапицкого, режиссера театра, однако нигде детально не исследует текст либретто.

---

<sup>5</sup> В ходе исследования в коллекции И. М. Лапицкого в комплексном отделе иконографических материалов Российской государственной библиотеки искусств (РГБИ КОИМ) нам удалось найти фотографии постановки оперы «Кармен» Ж. Бизе в Театре музыкальной драмы, которые для анализа этого спектакля ранее не использовались и могут позволить сделать ряд уточнений к описаниям Т. В. Грохольской.



В книге упоминается, что в рамках оперной реформы в Театре музыкальной драмы делались новые переводы либретто для таких постановок, как «Риголетто» и «Севильский цирюльник» (М. В. Веселовская), «Чиоччо-Сан» (Т. А. Щепкина-Куперник), «Сказки Гофмана» (С. Ю. Левик) и др. В этом контексте специальный перевод либретто «Кармен» рассматривается Т. В. Грохольской как явление рядовое и, видимо, не заслуживающее специального изучения. Размышляя об этом уровне работы над постановкой, она ограничивается замечанием, что «на этот раз не было предпринято никаких серьезных вторжений ни в литературную, ни в музыкальную первооснову. Основная работа направлялась на “обытовление” и упрощение текста, на грамотность фраз <... >» [Грохольская: 11].

Текст либретто цитируется в цикле А. Блока, поэтому обращение к первоисточнику представляется нам особенно важным. До сих пор он выверялся по рукописной правке певицы, а представление обо всей опере строилось на отдельных фрагментах текста либретто и на анализе рецензий<sup>6</sup>.

В цензурном фонде Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки нами была обнаружена машинописная копия либретто со штампом на титульном листе: «Оперетка». «К представлению дозволено. С.-Петербург 11 сентября 1913», надписью и подписью: «Цензор(а) драматических сочинений Ребрин, 17 сентября 1912 г.» (№ 77181 98349). «Кармен»». Имя и фамилия переводчика обозначены инициалами «М. В.» [Бизе 1913: 1].

На то, что перед нами действительно именно тот перевод, который использовался в постановке 1913–1914 гг., указывает совпадение цитат, которые ранее выверялись по клавирам Дельмас [Блок: 872]. Кроме того, в книге С. Левика приводится фрагмент из первого действия:

*Цунига.* Это здесь знаменитое сборище сигарер, где всегда бывают скандалы?  
*Дон Хозе.* Так точно, лейтенант, имею доложить, таких распущенных баб видеть пришлось мне мало.

*Цунига.* Не беда, если красивы.

*Дон Хозе.* О лейтенант, я не знаток, не увлекаюсь я подобным сортом женщин [Левик: 690].

<sup>6</sup> Так, в комментариях к циклу в «Полном собрании сочинений и писем в 20 томах» А. А. Блока читаем: «Сохранились три клавира оперы “Кармен”, принадлежавших исполнительнице (один в Санкт-Петербургском государственном музее театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ), два — в собрании И. А. Фашевской). Клавиры в зеленом коленкоре — Carmen. Opera en 4 Actes. Poème du M. Meilhac et L. Halévy. Musique de G. Bizet. Моску (Дозволено цензурою. Москва 20 июня 1887 г.) содержит многочисленные надписи, вероятно, представляющие собой коррекцию текста в связи с новым переводом. Именно с текстом этого клавира совпадают выделенные Блоком курсивом стихотворные строки» [Блок: 872].

Этот фрагмент совпадает с текстом найденного нами либретто.

Таким образом, обнаруженный в цензурном фонде перевод является именно тем текстом, который использовался в постановке оперы «Кармен» в Театре музыкальной драмы в 1913–1914 гг. и который слышал А. Блок. Ранее при анализе цикла «Кармен» этот источник не учитывался.

В нашей статье мы хотели бы указать на основные особенности перевода М. В. Веселовской и проследить его влияние на цикл А. Блока.

Рассмотрим сначала ряд формальных изменений, осуществленных в обнаруженном нами переводе<sup>7</sup>. В тексте М. Веселовской пропущен ряд фрагментов, которые есть в переводе А. Горчаковой и в либретто А. Мельяка и Л. Галеви<sup>8</sup>. Например, во второй сцене первого действия нет хора мальчиков, а в переводе А. Горчаковой этот фрагмент представлен:

Вместе с сменой караула  
Бодро мы идем всегда.  
Ну, трубите веселее!  
Та-ра-та-та-та, ра-та-та! [Бизе 1953: 28]

Часть сцен объединена за счет незначительного сокращения реплик персонажей, иногда меняется разбивка на явления.

Некоторые фрагменты текста-источника в переводе М. Веселовской, наоборот, восстанавливаются. Например, в третьем действии появляется старик-проводник, который приводит Микаэлу к контрабандистам. Этот образ есть во французском тексте, у А. Горчаковой он опущен, Микаэла приходит к контрабандистам самостоятельно. В переводе М. Веселовской этот персонаж появляется, но ему принадлежит всего одна реплика («Здесь часто собираются контрабандисты» [Бизе 1913: 22])<sup>9</sup>, т. е. он нужен лишь для достоверности, иначе остается не ясным, каким образом Микаэла находит контрабандистов. Это изменение связано с установкой И. Лапицкого на реализм и с отказом от формальной театрализации оперы.

---

<sup>7</sup> Анализируя специфику найденного перевода, мы будем обращаться к тексту А. А. Горчаковой, который использовался для первой постановки «Кармен» в 1885 г. в Мариинском театре и который максимально приближен к французскому тексту А. Мельяка и Л. Галеви. Вопрос о том, какой именно перевод можно считать «хрестоматийным», то есть на фоне какого текста работа Веселовской воспринималась как новаторская, пока прояснить не удалось.

<sup>8</sup> Здесь и далее перевод Веселовской сравнивается с текстом либретто А. Мельяка и Л. Галеви (см.: [Meilhac, Halévy]). Французский текст в переизданиях либретто дается без изменений. Выявить, по какому именно изданию был осуществлен перевод, нам не удалось.

<sup>9</sup> В оригинальном тексте проводнику принадлежат несколько развернутых реплик.

В четвертое действие возвращается развернутый бытовой фрагмент из французского оригинала<sup>10</sup>, который А. Горчакова пропускает. Хор поет:

Пять сантимов, два реала, полпесеты, папиросы, сигареты, телеграммы о корридах два реала, веер дешевый за реал, апельсины и шоколад. Кто жаелет свежей воды. Вода, сигары, спички. Пять сантимов, полпесеты, пять сантимов, два реала, веер дешевый реал, сеньориты и кавалеры [Бизе 1913: 23].

Восстановление этого фрагмента также согласуется с установкой на реализм и на жизненность изображения<sup>11</sup>.

Обращает на себя внимание стиль перевода. Оперные клишированные реплики превращаются в речевые характеристики персонажей, в оперу вводятся стилистически сниженные слова. «Какая славная бабенка» [Там же: 3], — говорит Моралес о Микаэле. Ср. в оригинале: «Regardez donc cette petite / Qui semble vouloir nous parler» [Meilhac, Halévy: 396]. А. Горчакова делает почти дословный перевод: «На эту девушку взгляните, / Она что-то хочет сказать» [Бизе 1953: 25]. Выбирая слово «бабенка», М. Веселовская стремится передать пренебрежительно-грубоватый оттенок французского «petite» (малышка, девица), который полностью исчезает при выборе слова «девушка».

Рассмотрим еще одну сходную трансформацию. «Сигареры» (работницы) у М. Веселовской — «распущенные бабы» [Бизе 1913: 3], в то время как у А. Горчаковой они — «женщины такие задорные» [Бизе 1953: 30].

<sup>10</sup> Ср. в оригинале: "CHŒUR: À deux cuartos, / À deux cuartos, / Des éventails pour s'éventer, / Des oranges pour grignoter! / À deux cuartos, / À deux cuartos, / Señoras et caballeros! PREMIER OFFICIER: Des oranges, vite! PLUSIEURS MARCHANDS: En voici! / Prenez, prenez, mesdemoiselles. UN MARCHAND: Merci, mon officier, merci. LES AUTRES MARCHANDS: Celles-ci, señor, sont plus belles. TOUS LES MARCHANDS: À deux cuartos, / À deux cuartos, / Señoras et caballeros! MARCHAND DE PROGRAMME: Le programme avec les détails! MARCHANDS: Du vin! AUTRES MARCHANDS: De l'eau! AUTRES MARCHANDS: Des cigarettes!" [Meilhac, Halévy: 470–471] [ХОР: За два четвертака, / за два четвертака, / вееры, чтобы обмахиваться, / апельсины, чтобы грызть! / За два четвертака, / за два четвертака, / синьоры и кавалеры! ПЕРВЫЙ ОФИЦЕР: Апельсины, быстро! ТОРГОВЦЫ: Вот! / Берите, берите, дамы. ТОРГОВЕЦ: Спасибо, мой офицер, спасибо. ДРУГИЕ ТОРГОВЦЫ: Эти, сеньор, лучше. ВСЕ ТОРГОВЦЫ: За два четвертака, / за два четвертака, / сеньоры и кавалеры! ПРОДАВЕЦ ПРОГРАММОК: Программки с деталями! ДРУГИЕ ТОРГОВЦЫ: Вино! ДРУГИЕ ТОРГОВЦЫ: Вода! ДРУГИЕ ТОРГОВЦЫ: Сигареты!]. В переводе Веселовской разбивка на реплики не отмечается.

<sup>11</sup> Эта установка реализуется на всех уровнях постановки оперы. Так, Н. И. Шустов и К. А. Вещилов, авторы декораций к «Кармен», ездили в Испанию для создания максимально правдоподобной образности. В основу изображения на сцене был положен вид на одну из реально существующих в Севилье фабрик.

Интересно, что стилистически сниженные слова появляются не только в речи солдат. Например, Микаэла говорит Хозе: «В глазенки твои смотрю» [Бизе 1913: 6]. Последовательная установка на использование разговорного стиля в диалогах соотносится с описанной нами выше концепцией И. Лапицкого.

Еще одна особенность перевода М. Веселовской — это конкретизация и обытовление некоторых фрагментов текста путем введения деталей, которых нет во французском оригинале. Обратимся к самому началу оперы:

| Французский оригинал  | Перевод А. Горчаковой   |
|---|---|
| Sur la place<br>Chacun passe,<br>Chacun vient, chacun va;<br>Drôles de gens que ces gens-là!<br>[Meilhac, Halévy: 395]  | Оживленную толпою все снует и бежит.<br>Странный народ! Куда спешит?<br>Странный народ! Куда спешит?<br>[Бизе 1953: 25] |
| Перевод М. Веселовской  |   |
| В кордегардии очень мило можно время провести — задавиться от тоски и удачу принести милым друзьям, если им в карты не везет. Так веселей, время скорей пройдет [Бизе 1913: 2]. |   |

Перевод А. Горчаковой почти в точности соответствует оригиналу («На площади каждый проходит, каждый приходит и каждый уходит, странные эти люди»<sup>12</sup>), привносится только вопросно-ответная форма изложения. Перевод М. Веселовской реконструирует бытовые детали жизни солдат в карауле, погружая слушателя в атмосферу действия. Здесь на стратегию перевода влияет и литературный первоисточник — «Кармен» П. Мериме, в котором именно так («карты» и «скука») описывается жизнь стражников («На карауле испанцы играют в карты или спят» [Мериме: 351]).

Однако «обытовление» и разговорность появляются лишь в тех частях перевода, где это было действительно необходимо, с точки зрения И. Лапицкого и М. Веселовской.

Конкретизация текста может служить и для его поэтизации. Например, М. Веселовская переводит песню «сигарер» так:

Посмотри, как табачный дым улетает, расплываясь и в синеве небес исчезает; кружит голову аромат, опьяняет и как вино, нас на время сладко дурманит. Если тебе песнь поют про любовь — это сказки. И если кто закружит голову нам, как вино, — все это скоро пройдет, точно дым, и время любовь как дым развеет. Посмотри, как табачный дым в синеву улетает, расплываясь, летит, и в ла-

<sup>12</sup> Здесь и далее подстрочные переводы мои. — С. Н.

зурных высотах среди облаков исчезает навек... Так пройдет и любовь [Бизе 1913: 4].

“La fumée”<sup>13</sup> в переводе А. Горчаковой становится «струей дымка»<sup>14</sup>, у М. Веселовской это «табачный дым». Во французском либретто не находим никаких указаний на цвет, в то время как у Веселовской появляются поэтические «синева» и «лазурные облака».

Один из центральных фрагментов оперы — известная «Хабанера» (“L’amour est un oiseau rebelle...”)<sup>15</sup> [Meilhac, Halévy: 406]. Почти все исследователи отмечают, что цитатой из нее является блоковская строка «О да, любовь вольна, как птица...» [Блок: 155]. Однако в переводе Веселовской происходит ряд значимых смысловых трансформаций, которые меняют восприятие этого текста в целом. В оригинале предлагается следующее сравнение: любовь — это птичка, которую нельзя приручить (“L’amour est un oiseau rebelle / Que nul ne peut apprivoiser” [Любовь — непокорная птица, которую никто не может приручить] [Meilhac, Halévy: 402]). М. Веселовская выстраивает гораздо более сложные смысловые отношения: «Да, любовь вольна как птица, она без цели не летит» [Бизе 1913: 4]. Любовь именно *вольна*, как птица, и это изменение дает большую степень обобщения. В переводе появляется и образ «закона людского»<sup>16</sup>, что позволяет говорить о связях перевода с пушкинской поэмой «Цыганы»<sup>17</sup>.

Кармен, уговаривая Хозе уйти вместе с ней, поет: «Там нет приказов, нет тюрьмы, там ты узнаешь счастье любви. Пускай барабаны и трубы на переключки в полки созывают солдат, тебе нипочем все сигналы и уж никто не заставит покинуть меня. Всюду простор, живешь, как хочешь, вместо отчизны — Божий мир, вместо закона — воля своя, и ведь где табор свой раскинешь — везде свобода и вольный край» [Там же]. В этих строках есть ранее не отмеченная отсылка блоковского цикла к либретто: «Сама себе закон, летишь ты мимо» [Блок: 155].

Блоковские стихи «А голос пел: Ценою жизни / Ты мне заплатишь за любовь» [Там же: 151] также соотносятся с текстом либретто: «По

<sup>13</sup> “Dans l’air nous suivons des yeux / La fumée, / Qui vers les cieux monte...” [В воздухе мы следим глазами (смотрим) / За дымом, / Который к небу поднимается] [Meilhac, Halévy: 395].

<sup>14</sup> «Гляди, как струей дымок улетает, улетает от нее / И в небесах будто исчезает».

<sup>15</sup> «Да, любовь вольна как птица» [Бизе 1913: 4].

<sup>16</sup> «Любовь как мы, дитя свободы, пред ней как раб молчит закон людской. Пусть ты не хочешь — я желаю. А захочу — ты пойдешь за мной» [Бизе 1913: 4].

<sup>17</sup> Поиск аллюзий на поэму «Цыганы» А. С. Пушкина в интересующем нас либретто — сюжет для отдельного, самостоятельного исследования. О «цыганской» теме у Пушкина и Блока см. в статье Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц «“Человек природы” в русской литературе XIX века и “цыганская тема” у Блока» [Лотман].

твоему пути судьба любви проходит — ценою жизни за нее заплатишь ты» [Бизе 1913: 9]. Интересно, что предыдущая реплика в либретто звучит так: «Где страсть горит — там долг молчит» [Там же]. Таким образом, в переводе появляется мотив выбора между страстью и долгом, что находит отражение у Блока, хотя этот мотив и не является ключевым в цикле «Кармен».

В обнаруженном либретто Хозе поет: «Уйдем от этой *гнусной* жизни. Уйдем скорее. Спаси, спаси себя. С тобой и я спасусь» [Там же: 25; курсив здесь и далее наш. — С. Н.]. В блоковском тексте эпитет «гнусной» меняется на «грустной» («А там: Уйдем, уйдем от жизни, / Уйдем от этой грустной жизни! Кричит погибший человек...» [Блок: 152])<sup>18</sup>.

В куплетах Эскамильо находим строку «Из-под рогов ручьем течет черная кровь» [Бизе 1913: 11]. Во французском оригинале ей соответствуют стихи “Sur le sable sanglant / Le taureau qu’on harcèle / S’élance en bondissant” [На пропитанном кровью песке / Бык, которого дразнят, / Скачком бросается вперед]. Черный цвет появляется только в описании глаза быка: “Qu’un œil noir te regarde / Et que l’amour t’attend” [Что черный глаз смотрит на тебя / И что любовь ожидает тебя]. В переводе возникает образ «черной крови», которого нет во французском оригинале. Представляется не случайным, что именно в марте 1914 г. А. Блок заканчивает работу над циклом «Черная кровь», лирический сюжет которого, связанный с земной страстью и убийством, перекликается, на наш взгляд, с сюжетом оперы Бизе (герой, страстно влюбленный, совершает убийство, потому что это единственный способ остаться вместе с возлюбленной навсегда). В цикле «Черная кровь» встречаются также образы «грозы», «огня», связанного со взглядом, «синего берега» «рая», «кольца» (это значительная часть образов, определяющих также поэтику цикла «Кармен»).

Безусловно, нельзя считать либретто единственным и основным источником цикла «Черная кровь», однако представляется, что целый ряд совпадений: хронологическое (цикл «Кармен» создавался в марте 1914 г.; последнее стихотворение цикла «Черная кровь» написано 22 марта того же года), биографическое (одно из стихотворений «Черной крови», по утверждению А. Горелова, А. Блок преподнес Л. Дельмас, но та предположила, что оно адресовано Л. Д. Менделеевой) и смысловое (сходство на уровне

<sup>18</sup> При сверке по клавирам Дельмас для комментариев к собранию сочинений А. Блока это расхождение не выявляется, приведенная в тексте строка А. Блока дается как точная цитата из либретто (см.: [Блок: 872]).

сюжета, образов и мотивов) — дает достаточно оснований для возможного сопоставления этих произведений Блока<sup>19</sup>.

Во французском оригинале либретто последняя реплика Хозе звучит так: “Vous pouvez m’arrêter... c’est moi qui l’ai tuée... Ô ma Carmen! ma Carmen adorée!” [Вы можете меня арестовать... Это я ее убил. О моя Кармен. Моя обожаемая Кармен] [Meilhac, Halévy: 474]). Ср. в переводе М. Веселовской: «Можете меня схватить. Я Хозе Наварро. Ах, прости, Карменсита дорогая»<sup>20</sup> [Бизе 1913: 27]. Как мы видим, переводчица ставит рядом имена двух главных героев. То же самое происходит в последнем стихотворении цикла Блока («Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен» [Блок: 155]), что позволяет говорить о лирическом сюжете «Кармен» как о своеобразном преодолении сюжета литературного и оперного первоисточника: сюжет о разрушительной страсти трансформируется в сюжет об освобождении через стихию музыки, в которой герой не гибнет, а, наоборот, обретает себя: «“Кармен” в своей сущности — непосредственное выражение космических законов бытия, а “я” — то же, что и “ты” ... Только в уподоблении “я” (через чувство любви к Карменсите) пантеистическому универсуму — подлинное бытие личности», — пишет о сюжете этого цикла З. Г. Минц [Минц: 529]. Она отмечает, что в последнем стихотворении снимается последняя оппозиция — «я» и «ты» («Но я люблю тебя: я сам такой, Кармен»). Та же мысль подчеркивается и в последних строках перевода М. Веселовской.

Таким образом, даже в первом приближении становится ясно, что перевод либретто, выполненный М. В. Веселовской, оказал существенное влияние на цикл А. Блока. Теперь в ряду источников цикла «Кармен» оказываются не только новелла П. Мериме и опера Ж. Бизе, но и их интерпретация в Театре музыкальной драмы и непосредственно текст перевода либретто М. Веселовской. Детальная работа с первоисточником (французским оригиналом либретто), осмысление его связи с новеллой П. Мериме «Кармен» и комплекс «цыганских» мотивов в русской литературе XIX – нач. XX вв. позволяют рассматривать обнаруженный текст как один из важных источников лирического сюжета блоковского цикла. Последовательное снятие

<sup>19</sup> Цикл «Черная кровь» связывается с «цыганскими» стихотворения А. Блока в упомянутой статье Ю. М. Лотмана и З. Г. Минц «“Человек природы” в русской литературе XIX века и “цыганская тема” у Блока» [Лотман]). Это дает дополнительные основания для сопоставления лирических сюжетов циклов «Черная кровь» и «Кармен» как двух параллельных интерпретаций оперного и литературного первоисточника.

<sup>20</sup> У А. Горчаковой этот текст переведен также почти дословно: «Арестуйте меня! / Перед вами убийца!.. / Ах, Кармен, / Ты теперь моя навеки! / Кармен!» [Бизе 1953: 100].

оппозиций между «высоким» и «низким», между оперой и жизнью, происходящее в постановке «Кармен» И. Лапицкого, оказывается созвучным не только «театральным» поискам А. Блока, но отражается и в одноименном цикле.

## Литература

Бизе 1913: *Бизе Ж. Кармен* / Пер. М. В. [Марии Веселовской]. ЦФ Санкт-Петербургской государственной Театральной библиотеки, 1913. Ф. 77181. Ед. хр. 98349.

Бизе 1953: *Бизе Ж. Кармен*. М., 1953.

Блок *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997–2003. Т. 3.

Бродский: *Бродский А.* // *Маски. 1913–1914.* № 2.

Гозенпуд: *Гозенпуд А. А.* Русский оперный театр между двух революций [Текст]: 1905–1917 / А. А. Гозенпуд. Л., 1975.

Горелов 1957: *Горелов А. А.* Гибель «Соловьиного сада» // *Горелов А. А.* Подвиг русской литературы. М., 1957.

Горелов 1973: *Горелов А. А.* Гроза над соловьиным садом. Л., 1973.

Грохольская: *Грохольская Т. В.* «Я сам такой...»: Поэзия в плену у «Кармен». СПб., 2012.

Долгополов: *Долгополов Л. К. А. А. Блок* / Л. К. Долгополов // *История русской поэзии*. Л., 1969. Т. 2.

Левик: *Левик С. Ю.* Записки оперного певца. М., 1962.

Лотман: *Лотман Ю. М., Минц З. Г.* «Человек природы» в русской литературе XIX века и «цыганская тема» у Блока // *Лотман Ю. М.* О поэтах и поэзии. СПб., 1996.

Минц: *Минц З. Г.* Структура «художественного пространства» в лирике Ал. Блока // *Минц З. Г.* Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.

Мериме: *Мериме П.* Собр. соч.: В 6 т. М., 1963. Т. 2.

Пайман: *Пайман А.* Ангел и камень: Жизнь Александра Блока: В 2 кн. М., 2005.

Хопрова: *Хопрова Т. А.* Музыка в жизни и творчестве А. Блока. Л., 1976.

Эткинд: *Эткинд Е. Г.* «Кармен». Лирическая поэма как антироман // *Эткинд Е. Г.* Там, внутри: О русской поэзии XX века. СПб., 1995.

Meilhac, Halévy: *Meilhac H., Halévy L.* Théâtre de Meilhac et Halévy. Paris: Calmann-Lévy, 1901. Tome 7.



## О ЯДАХ И КОМЕТАХ: ИЗ КОММЕНТАРИЯ К СТИХОТВОРЕНИЮ А. БЛОКА «ЗДЕСЬ В СУМЕРКИ В КОНЦЕ ЗИМЫ...»<sup>1</sup>

АРТЕМ ШЕЛЯ

Стихотворение А. Блока «Здесь в сумерки в конце зимы» (далее — ЗВС) датировано мартом 1909 г. Оно входит в раздел «Арфы и скрипки» второго издания третьего тома его лирики (1916):

Здесь в сумерки в конце зимы  
Она да я — лишь две души.  
«Останься, дай посмотрим мы,  
Как месяц канет в камыши».  
Но в легком свисте камыша,  
Под налетевшим ветерком,  
Прозрачным синеньким ледком  
Подернулась ее душа ...  
Ушла — и нет другой души,  
Иду, мурлычу: тра-ля-ля...  
Остались: месяц, камыши,  
Да горький запах миндаля [Блок, 3: 123].

Последний стих в «Полном собрании сочинений и писем» снабжен ссылками на хронологически близкие тексты, в которых Блок возвращается к тому же «запаху горького миндаля» (статья «О современном состоянии русского символизма» 1910 г. и декабрьская запись в дневнике 1911 г.) [Комментарии: 843]. К самому стиху, впрочем, не дано никакого фактического комментария, хотя он оказался бы полезным и помог бы связать разроз-

---

<sup>1</sup> Сюжетом этой статьи я обязан Богдане Лобан и ее разысканиям об «Арфах и скрипках» Блока. Благодарю Р. Г. Лейбова, Д. М. Магомедову, П. Ф. Успенского и В. А. Федорова за помощь в работе и существенные замечания. Отдельную благодарность приношу Л. А. Пильд и всем участникам ее семинара в Тарту, которые помогли значительно доработать статью.

ненные контексты одним мотивом. Горьким миндалем пахнет, в частности, цианистый калий — один из самых знаменитых ядов уже в XIX в. — и все вещества, содержащие циан (группа CN). Синильная (т. е. цианистая — HCN) кислота, как сообщает словарь Брокгауза и Ефрона, «в природе <...> встречается довольно часто в связанном состоянии — в виде амигдалина <...> которым особенно богаты горькие миндали, листья лавровишни, персиковые и вишневые косточки и проч» [Брокгауз: 277].

В поэзии и прозе модернистов горький миндаль был устойчивой и вполне узнаваемой метонимией яда. Ср. более или менее синхронные Блоку контексты (по НКРЯ) — у Черубины де Габриак: «Я, как миндаль, смертельна и горька, / Нежней, чем смерть, обманчивей и горче» (1909) [Аполлон, № 2: 9]; у Н. С. Гумилева в рассказе «Путешествие в страну эфира» (1914) доктор говорит: «Пока вы коснулись лишь кожицы плода и не знаете его вкуса. Может быть, он вам покажется терпким или кислым, слишком сладким или слишком ароматным. И когда вы раскусите косточку, не услышите ли вы тихого, страшного запаха горького миндаля?» [Гумилев: 114–115]. Все стихотворение З. Гиппиус «Миндальный цветок» (1911) основано на связи миндаля и цианистого калия:

Изъеденный дымом и гарью,  
 Задавленный тем, что люблю, —  
 Ползу я дрожащею тварью,  
 Тянусь я к нему — к миндалю.  
  
 Качаясь, огни побежали,  
 Качаясь, свиваясь в клубок...  
 О кали, цианистый кали,  
 О белый, проклятый цветок! [Гиппиус: 192]

Как у Гумилева, так и у де Габриак-Дмитриевой запах горького миндаля не предполагает обязательного знания о цианистом калии или другом конкретном яде. В этих контекстах важнее, что «горький миндаль» метонимически связывается с ядом вообще, с семантикой смерти, отравления и, по смежности, с наркотическим опьянением. В раннем романе Гиппиус «Без талисмана» (1896) горьким миндалем пахнет морфий, нужный героине для отравления, который не может иметь такого запаха в принципе, а седативный эффект опиатов не имеет ничего общего с болезненным отравлением цианистым калием. Блок, однако, был в курсе точного «химического» происхождения этого запаха. Автокомментарием к последнему стиху ЗВС может служить письмо поэта к матери о новой комете от 11 января 1910 г.: «Хвост ее, состоящий из синерода <...> может отравить нашу атмосферу,

и все мы, примирившись перед смертью, сладко заснем от горького запаха миндаля в тихую ночь» [Письма: 50]. «Сладко заснем» здесь также совмещает мотив отравления цианом (синеродом) с наркотической семантикой.

## 2

О хвосте кометы, состоящем из синерода, речь пойдет далее, сначала рассмотрим роль «ядовитого» запаха в блоковском стихотворении, написанном за год до начала кометных волнений 1910 г.<sup>2</sup>

Лирический сюжет ЗВС строится как история об утрате/уходе героини и является вариантом модельной в блоковской лирике ситуации встречи героев «я» и «ты». Этот обманчиво простой текст сложно прояснить без ряда поэтических и биографических контекстов. В феврале–марте 1909 г. Блок тяжело переживает смерть ребенка Л. Д. Менделеевой, 23 марта он писал матери: «Я никогда еще не был, мама, в таком угнетенном состоянии, как в эти дни» [Письма: 252]. В ЗВС, по всей видимости, это состояние проигрывается через всю историю ухода Менделеевой из дома в 1908 г. и возвращает Блока к опорным символам и образам одиночества того времени (а читателя — к центральному тексту об уходе Менделеевой «О доблестях, о подвигах, о славе...»: «Я звал тебя, но ты не оглянулась, / Я слезы лил, но ты не снизошла. / Ты в синий плащ печально завернулась, / В сырую ночь ты из дому ушла» [Блок, 3: 43]). Ср. замысел автобиографической драмы в записных книжках Блока за 1908 г.:

19–20 ноября. Ночной кошмар (патологический). <...> Возвращение жены. Ребенок. Он понимает. Она плачет. Он заранее все понял и все простил. Об этом она и плачет. <...> *Его видели ночью — на мокром снегу — беспомощно плетущимся под месяцем*<sup>3</sup>, бесприютного, сгорбленного, усталого, во всем отчаявшегося. <...> Он думает иногда о самоубийстве. <...> А ребенок растет [Записные книжки: 120–121].

<sup>2</sup> Сам цианистый калий со своим миндальным запахом, по-видимому, становится широко известным из криминального контекста литературы и публицистики второй половины XIX в. Неназванный яд, пахнувший «горьким миндалем», фигурирует в романах Н. Д. Ахшарумова «Концы в воду» (1872) и Н. Э. Гейнце «В тине адвокатуры» (1886), см. и упомянутый роман Гиппиус. Вероятно, одним из главных источников знания публики об этом веществе были газеты с их криминальными хрониками и постоянными сводками о самоубийствах (о повышенном внимании общества к этому явлению и роли газет в создании мифа об «эпидемиях самоубийств» см. [Паперно: 99–102]). В статистических работах конца XIX в. отмечалось: «... как только открывается химией новое вещество, оно быстро становится средством самоубийства (напр. цианистый калий)» [Лихачев: 156].

<sup>3</sup> Здесь и далее курсивы в цитатах наши. — А. Ш.

Отметим два основных ряда сигналов, указывающие на связь ЗВС не только с февральскими и мартовскими стихотворениями 1909 г. (которые составили ядро цикла «Возмездие», а также вошли в «Страшный мир»), но и с лирикой третьего тома вообще: это организация времени, с одной стороны, и интонационное решение — с другой.

В ЗВС возникает сильная временная неопределенность из-за опущенной в начале глагольной формы при фиксированности пространства — «здесь». Эта безглагольная предикация указывает на статическое время стихотворения, свойственное всему третьему тому лирики (см. [Минц: 190–194]). Герой предлагает героине встретить утро (заход месяца). Но утро в ЗВС наступить не может: «остался: месяц», вместо него уйдет (т. е. «канет») сама героиня, этот параллелизм между желаемым и действительным поддержан повтором глаголов («останься», противопоставленное «остались», открывающему финальный перечень).

Топика ЗВС в целом восходит к «страшному миру» третьего тома: текст наполнен образами, связанными с пространством смерти — «сумерки», «зима», «кануть», «душа подернулась льдом» и, наконец, сам «запах миндаля». Объяснимой становится и основная равнодушная интонация стихотворения: разлука с героиней никак в тексте не интериоризуется, герой реагирует на утрату бессмысленным напевом «тра-ля-ля», который на уровне раздела «Арфы и скрипки» противопоставляется организуемым, сверхзначимым мелодиям «мирового оркестра» (см. [Лобан]). Ср. стихотворение «Я пригвожден к трактирной стойке...» (1908), в котором ту же функцию выполняет «лепет» бубенчика, звенящий для «глухой души» героя.

Эта связь на уровне мотивной организации раздела «Арф и скрипок» неслучайна: интонационно ЗВС связано с текстами «страшного мира» с безразличием и бесстрастностью лирического героя («мне — все равно»), которые означают необратимость его внутренней катастрофы (см. [Минц: 251–257]). Мотивы безразличия и утраты чувств настойчиво повторяются в мартовских стихах 1909 г.: «Верни мне, жизнь, хоть смех беззубый, / Чтоб в тишине не изнемочь!» («Когда я прозревал впервые...» [Блок, 3: 47]); «Когда ж ни скукой, ни любовью, / Ни страхом уж не дышишь ты» («Когда, вступая в мир огромный...» [Там же]); «День догорел в душе давно» («Весенний день прошел без следа...» [Там же: 48]).

Цепочка диминутивных форм («под налетевшим ветерком / прозрачным синеньким ледком»<sup>4</sup>) также снижает драматизм лирической ситуации и звучит почти автопародией, так как «синий» цвет в лирике Блока этого периода прочно связан с образами утраченной героини и доминирует в цикле «Через двенадцать лет», посвященном К. М. Садовской, который в каноническом издании третьего тома лирики начинается *сразу* после ЗВС. Важно, что Блок соотносил ЗВС с пространством Бад Наугейма и связанными с ним лирическими сюжетами утраты возлюбленной. Отметим, что раннее стихотворение Блока, посвященное Садовской, «Помнишь ли город тревожный...» (1899), несмотря на его более «городской» характер, реализует близкую к ЗВС ситуацию и образность:

Помнишь ли город тревожный,  
Синюю дымку вдали?  
Этой дорогою ложной  
Молча с тобою мы шли...  
Шли мы — луна поднималась  
Выше из темных оград,  
Ложной дорога казалась —  
Я не вернулся назад.  
<...> [Блок, 1: 24]

В рамках устойчивой, но высоковариативной структуры блоковской лирики, с взаимозаменяемыми частями и постоянной возможностью семантических смещений и трансформаций, ЗВС можно рассматривать как очередную вариацию сюжета о короткой встрече с героиней, исчезающей на рассвете, сложившегося еще в «Стихах о Прекрасной Даме», но теперь реализованного в новых контекстах «страшного мира». Ср. в стихотворении «За туманом, за лесами...» (1901) близком к ЗВС композиционно и текстуально:

Так блудящими огнями  
Поздней ночью, за рекой,  
Над печальными лугами  
Мы встречаемся с Тобой.  
Но и ночью нет ответа,  
Ты уйдешь в речной камыш,  
Унося источник света,  
Снова издали манишь [Там же: 63].

<sup>4</sup> Это общий псевдоинфантильный и ироничный стиль стихотворения, рефренная детская форма «тра-ля-ля» находится в том же регистре.

Связь ЗВС с этим и другими стихотворениями первой книги (напр., «Сегодня в ночь одной тропею...» 1900 г.: «Сегодня в ночь одной тропею / Тенями грустными прошли <...> / И разошлись в часы рассвета» [Блок, 1: 30]; «Утомленный, я терял надежды...» 1902 г.: «Я сошла, с тобой до утра буду, / На рассвете твой покину сон») может подкреплять предположение о некоторой автопародийности этого текста (автопародийности в широком смысле — как ориентированности ЗВС на переложение ранних сюжетных моделей).

Итак, ЗВС является стихотворением об уходе героини, который, однако, никак не отзывается в равнодушном герое, потерявшем в условиях «страшного мира» всякую восприимчивость. В этом контексте последний стих о «горьком запахе миндаля» становится практически скрытым пуантом, который выражает истинную оценку всей ситуации. Ядовитый запах миндаля не является просто метонимией яда, определяющей пространство, в котором остается герой, как пространство «смерти». Слово «горький» в сильной позиции финала недвусмысленно указывает на «горечь» происходящего, снимая инфантильный, полуироничный тон стихотворения. В последнем стихе все-таки происходит непрямая интериоризация, соединяющая сенсорную и эмоциональную характеристики; «ядовитый» запах позволяет читателю преодолеть равнодушную интонацию стихотворения и переоценить, таким образом, весь предшествующий текст<sup>5</sup>.

Нужно отметить, что ольфакторная образность вообще очень тесно связана у Блока с пространством женского персонажа — это, в частности, «одурманивающий» запах духов Незнакомки. Так как ядовитый запах — это запах наркотического, то запах цианистого калия в ЗВС можно трактовать и как след ушедшей героини, оставшийся в воздухе аромат ее духов. Нужно, конечно, учесть, что горький миндаль был вполне законным ароматом в парфюмерии начала века (например, французские духи *Après L'Ondée* (1906), *L'Heure Bleue* (1912) от Guerlain).

---

<sup>5</sup> Вероятно, композиция стихотворения Г. Иванова «Вновь с тобою рядом лежа...» (не позднее 1922 г.) находится в прямой зависимости от блоковского текста. Любовное стихотворение, полностью выдержанное в идиллическом тоне, заканчивается следующей строфой: «Словно я лежу, обласкан / Рыжими лучами солнца, / На морском песке, и ветер / Пахнет горьким миндалем» [Иванов: 190–191]. Вновь парфюмерный «женский» запах («миндальное молоко») соседствует с запахом ядовитым, а финальный стих с невыводимой из предыдущего текста семантикой смерти требует переоценки всего стихотворения.

## 3

В 1910–1911 гг. Блок еще несколько раз вернется к запаху горького миндаля, при этом мотив выдержит ряд трансформаций. Главная причина его возвращения в тексты поэта — это комета (вернее — кометы) 1910 г. Вернемся к письму Блока матери 11 января:

Известно ли тебе, что, кроме кометы Галлея (безопасной, вроде Нат. Ник.), идет другая неизвестная — настоящая незнакомка? Хвост ее, состоящий из синерода (отсюда — синий взор) может отравить нашу атмосферу, и все мы, помирившись перед смертью, сладко заснем от горького запаха миндаля в тихую ночь, глядя на красивую комету. Живы останутся только 200000 рабочих в шахтах и, выйдя на свет белый, найдут орудия производства, миллиарды и трупы [Письма: 50–51].

Этот лишь отчасти шуточный фрагмент требует более развернутых, чем обычно принято, комментариев. Весной 1910 г. должна была вернуться, пожалуй, самая известная комета — Галлея, которая проходила орбиту за 75–76 лет. Однако в самом начале года мир был взволнован внезапным появлением в Южном полушарии очень яркой (сравнимой по яркости с кометой Галлея), хорошо видной даже на дневном небе кометой, которая в дальнейшем получила название Большой январской кометы С/1910 А1. Подобные «большие» кометы не редки, однако их орбиты неизвестны заранее, соответственно, и их появления нельзя предсказать. Об их существовании становилось известно, как правило, только когда их можно было увидеть с Земли невооруженным глазом<sup>6</sup>.

На фоне ожидания кометы Галлея внезапное появление Большой январской кометы 1910 г. произвело в обществе сильный эффект: газеты были полны сообщениями о новой комете, регулярно транслировались наблюдения за ней, в петербургской и московской прессе циркулировала масса слухов еще до того, как комету стало можно наблюдать на этих широтах (не раньше 16–17 января в Москве [ГМ, № 12: 1]). Сообщения о комете Галлея, которую ждали только весной, смешиваются с данными о новой январской комете, начинается путаница. «Петербургский листок» 22-го января писал: «В настоящее время подавляющее большинство иностранных газет констатирует, что комета А. есть именно комета Га-

<sup>6</sup> Эти внезапные появления комет в небе породили устойчивую шутку о «невидящих» астрономах, не способных заметить комету в телескопы, когда ее уже отчетливо видно любому прохожему. Автор стихотворного фельетона в «Голосе Москвы» иронизировал над подобной ситуацией: «Но дуло стальное / Оставив потом / На небо ночное / Взглянул астроном / И видит: что это? / Доступно глазам / Сияет комета / Светлее, чем там» [ГМ, № 9: 4].

лея <sic!>, явившаяся на год раньше, чем астрономами было вычислено» [ПЛ, № 21: 3]. Сами астрономы, впрочем, со страниц газет неоднократно утверждали обратное (см. [НВ, 10 янв.: 4]).

С подобной путаницей мы сталкиваемся и в письме Блока, которое пишется практически одновременно с появлением первых сообщений о комете в российских газетах<sup>7</sup>: циан действительно нашли на спектрограммах кометы Галлея, но про состав новой кометы не было ничего известно. Блок поправит себя уже в следующем письме матери (13 января): «Я очень оживлен — комета, разумеется, главная причина. Оказывается, можно “опасаться” хвоста кометы Галлея, а о второй — еще решительно ничего неизвестно, кроме того, что она летит со страшной быстротой» [Письма: 51].

Открытие циана в хвосте Галлеи было особенно важно для публики, потому что, согласно вычислениям астрономов, Земля в мае 1910 г. должна была пройти через хвост вернувшейся кометы<sup>8</sup>. Этот быстро распространявшийся прогноз породил многочисленные сценарии катастрофы, один из которых — отравление цианом — передает и Блок, применяя его к только что появившейся неизвестной комете, которая сразу попадает в поле символизации: она неожиданная «настоящая незнакомка».

Появление новой кометы актуализирует в памяти Блока ранние тексты, связанные с образом Незнакомки. Блок вспоминает цикл «Снежная маска» (1907), из которого взята автоцитата «синий взор» (стихотворение «Шлейф, забрызганный звездами...»). Цикл посвящен Наталье Николаевне Волоховой, упомянутой в письме как «безопасная Нат. Ник.». Причину, по которой комета Галлея называется Блоком безопасной, а весь символический потенциал переносится на новую комету, вероятно, стоит искать в структуре образа Незнакомки/кометы/падучей звезды (эти мотивы

<sup>7</sup> В «Голосе Москвы» и «Новом времени» первые заметки о комете, увиденной в Мехико, появляются 8 января [ГМ, № 5: 3; НВ, 8 янв.: 2].

<sup>8</sup> Надо отметить, что представление о том, что в хвосте кометы можно нечто открыть, вряд ли было тривиальным для широкой публики в 1910 г. Хотя спектрография применялась в изучении комет со второй половины XIX в., первые достоверные снимки спектра, согласно историкам кометологии, были получены только в 1907 г. [Yeomans: 219]. По сути, открытие в комете Галлея циана — это первый громкий случай, когда состав хвоста приобрел такое значение для публики. И хотя астрономам было известно, что циан достаточно часто встречается в хвостах комет, новость об отравленном хвосте кометы Галлея, через который должна была пройти Земля, стала беспрецедентной. Волнение вокруг кометы и достижения в химическом анализе космических объектов отразились в рассказе А. Конан Дойля «Отравленный пояс» (1913), который варьирует популярный в то время сюжет об отравлении земной атмосферы.



вы в «Снежной маске» особенно настойчивы, поэтому Блок и вспоминает цикл вместе с его адресатом).

Известно, что мотивы «женщины-кометы», интегрированные в образ Незнакомки из одноименной драмы, в лирике Блока восходят к стихотворениям А. А. Григорьева 1843 г.<sup>9</sup> «Комета» и «Над тобою мне тайная сила дана...» а, через них, к известному «Портрету» Пушкина. Как у Пушкина, так и у Григорьева ключевыми значениями, через которые образ кометы соотносится с женщиной, являются «свобода», «непредсказуемость» (в отличие от остальных небесных тел): «Как беззаконная комета / В кругу расчисленном светил» [Пушкин: 216] и «Комета полетит неправильной чертой» [Григорьев: 43]. У Блока эти смыслы соединятся с образами «стихии»/«страсти», определяющего мотива в структуре женского образа после Прекрасной Дамы, ср. хрестоматийное из стихотворения «Черный ворон в сумраке снежном...» (февраль 1910 г.): «Страшный мир! Он для сердца тесен! / В нем — твоих поцелуев бред, / Темный морок цыганских песен, / Торопливый полет комет!» [Блок, 3: 114].

Комета Галлея не может по-настоящему исполнять роль Незнакомки: по иронии ее орбита была давно известна и возвращения к Солнцу предсказаны. У Блока она становится безопасной скорее всего потому, что не может соответствовать символическому статусу «стихии» — неожиданная январская комета подходит на эту роль лучше. В том же ключе Незнакомки-кометы переконфигурируется и адресат «Снежной маски» — Волохова, которая в отношениях с Блоком отказалась следовать жизнетворческим моделям поэта и не заняла отводимое ей место Незнакомки [Рупан, 1: 272–274]. Блок в письме к матери шуточно снижает мистический и символический статус бывшей возлюбленной, отменяя первоначальную адресацию цикла. Из мемуарного текста А. Белого можно привести пример сходной риторики, рождающейся из устойчивого в культуре соотношения женщины с кометой: «Комета Галлея прошла <...> исчезла она; ее яд был безвреден. Исчезла и Минцлова» [Белый: 316].

<sup>9</sup> См. раннюю работу Д. Д. Благого «Александр Блок и Аполлон Григорьев» [Благой], а также [Громов: 160–164; Долгополов: 72–76]. Отметим, что в 1843 г., когда были написаны стихотворения Григорьева, перигелий прошла Большая мартовская комета (C/1843 D1). Это была комета с очень длинным хвостом, видная днем, она приблизилась к Солнцу на рекордное расстояние [Yeomans: 178–179]. О ней регулярно писали в «Северной пчеле» (см. [СП, № 64–66; № 68: 1–2; № 73–75; № 91: 1; № 93: 3] и в журналах (напр.: [ОЗ, № 23; Смесь: 9–10]), в Петербурге ее появление породило ряд слухов («Венера горит» (см. [БдЧ, т. 57: 95–96; СП, № 74: 1]) и, вероятно, инициировало тему комет у Григорьева.

Таким образом, комета-Волохова (ложная) противопоставляется Блоком новой комете-Незнакомке (настоящая); своим символическим построениям поэт находит новое воплощение, вспоминая и переакцентируя старые тексты. Примечательно, что «новое» слово «синерод» он использует для объяснения старого образа *post factum* («отсюда — синий взор»)<sup>10</sup>. Блок об этом пишет как об открытии, важном совпадении, используя три года назад написанный цикл как пророческий, как бы предсказывающий начало 1910 г.<sup>11</sup>.

## 4

Появление кометы Галлея (и январской кометы) в 1910 г. вызвало важные сдвиги в кометной мифологии. Комета с ядовитым газом в хвосте стала не столько вестницей катастрофы (традиционно комета — недоброе знамение), сколько непосредственной причиной ее. Последствия столкновения Земли с хвостом обсуждаются в научном поле, предлагаются новые и отменяются старые сценарии возможной катастрофы — если ученые в целом согласны с тем, что концентрация циана в хвосте, растянувшимся на десятки миллионов километров, слишком мала для серьезных опасений, то о других сторонах опасности им известно меньше: в печати серьезно обсуждается гибель Земли от космического ветра или столкновений с частицами хвоста [ГМ, № 10: 1]. Манипулирование частично усвоенной научной картиной мира в эсхатологических построениях вокруг комет становится актуальным в этот период и для крестьянской культуры (см. [Мельникова]).

Кометы у Блока останутся в символическом статусе «вестниц», но к прямому моделированию катастрофы (хотя бы и ироническому), как в январском письме к матери, он уже не вернется. Образ кометы после 1910 г. (уже без различия «новой» и «кометы Галлея») станет у Блока устойчивым символом времени — знаком катастрофы на разных (внутрен-

<sup>10</sup> Заметим, что внутренняя форма названий веществ, производных от циана — «синерод», «синильная кислота» — могла служить мотивировкой «синенького» цвета и в ЗВС, где он соседствует с «циановым» запахом.

<sup>11</sup> Существует некоторая вероятность, что в связи с цианом в хвосте Галлея Блок вспоминает и ЗВС. Косвенно об этом свидетельствует дата публикации стихотворения, указанная В. Н. Орловым в восьмитомном «Собрании сочинений»: первые месяцы 1910 г. (№ 17 еженедельника «Всемирная панорама») [Примечания: 565]. Но во «Всемирной панораме» за 1910 г. стихотворения Блока нет, и вряд ли в этом издании оно вообще могло появиться. Комментаторы «Полного собрания сочинений» указывают, что впервые стихотворение было напечатано во втором издании трилогии Блока (1916), но вполне возможно, что действительная журнальная публикация 1910 г. просто осталась найденной.

не тождественных) уровнях: стихийном, техногенном и социальном (революция), которые будут соединены во вступительных стихах «Возмездия»<sup>12</sup>:

Пожары дымные заката  
 (Пророчества о нашем дне)  
 Кометы грозной и хвостатой  
 Ужасный призрак в вышине,  
 Безжалостный конец Мессины  
 (Стихийных сил не превозмочь),  
 И неустанный рев машины,  
 Кующей гибель день и ночь [Блок, 5: 25].

В статье «О современном состоянии русского символизма», написанной в апреле 1910 г. образ ядовитой кометы, несущей характерный запах, повторится: «а над нею — последнее *предостережение* — хвостатая звезда. И в разреженном воздухе горький запах миндаля» [Блок, 8: 128]. В своей программной статье Блок, вслед за Вяч. Ивановым, описывает поступательное развитие русского символизма через хорошо известную триаду: «тезис», «антитезис» и результирующий «синтез». Однако, в отличие от старшего современника, Блок не провозглашает «синтез», а только предугадывает его, формулирует современное состояние как переходное: поэтому так настойчиво используется в статье образность предвещения-предсказания, в рамках которой и появляется «предостерегающая» комета.

В текстах, написанных после статьи «О современном состоянии русского символизма», можно наблюдать как мотивы, соединившиеся у Блока на короткое время из-за комет 1910 г., начинают распадаться и фигурировать самостоятельно. Сам мотив яда в «кометном» контексте впоследствии станет нерелевантен для Блока — это хорошо заметно по позднейшим изменениям в его известном стихотворении «Комета» («Ты нам грозишь последним часом...»). Ранняя редакция 1910 г. еще сохраняла «яд» кометы: «Пусть даже ты над головою / Источишь сладкий яд хвоста» [Блок, 3: 354], однако перед публикацией 1918 г. Блок существенно изменил строфу, убрав всякие намеки на ядовитый хвост. Вероятно, вернувшись к этому стихотворению спустя 8 лет, Блок посчитал образ «ядовитой» кометы слишком связанным с реальным контекстом переживаний 1910 г. и переделал строфу в сторону обобщенного символизма (по схожим причинам из раннего варианта убраны имена известных авиаторов: «Моран, Ефимов и Шавез»). Сам же «запах горького миндаля» встретит-

<sup>12</sup> О «необходимой катастрофе» в эстетике Блока в связи с землетрясением в Мессине см. недавнюю работу [Presto].

ся еще раз у Блока в 1911 г. как отдельный мотив, связанный с соображениями поэта о противопоставленности Востока и Запада (разрушение-обновление, которое несет стихийный Восток vs. саморазрушение цивилизации Запада): «...разветвления наших путей. С запада — горький запах миндаля, с востока—блаженный запах дыма и гари» [Дневник: 54]. Эта схема уже предвещает позднейших «Скифов».

Первая редакция «Кометы» датируется сентябрем 1910 г., — к этому времени обе кометы благополучно миновали Землю. Большая комета С 1910/ А1 еще к концу января ушла с неба, так и не став причиной угадываемой Блоком грядущей катастрофы. Комета Галлея, возвратившаяся в мае, также разочаровала эсхатологически настроенную публику — комета была тусклой, плохо заметной с Земли, а прохождение через хвост никто не почувствовал. Истоки разочарования Блока видны уже в конце января 1910 г., когда он пишет матери: «Что касается кометы Галлея, то, кажется, бояться и надеяться нечего. Я в ее хвосте разочаровался после того, как ушла большая комета» [Письма: 60]. В мае свое неудавшееся наблюдение за кометой Галлея он опишет в дневнике в нарочито бытовом ключе [Записные книжки: 171]<sup>13</sup>. Сентябрьская «Комета» Блока, которая манифестирует победу над смертью, является очередной переоценкой символической роли этого мотива.

Вся образность этого стихотворения развивается не из *противо-*, а из сопоставления стихии и техники (рукотворной стихии). «Из синей вечности звезда» и Земля с ее технологическими достижениями переводятся в общую неконфликтную плоскость. Блок «обезвреживает» комету: она сопоставляется с Землей, в которой зеркально отражается («Наш мир, раскинув хвост павлиний, / Как ты, исполнен буйством грез»). Это одно из редких стихотворений 1910-х гг., написанное в победной интонации преодоления катастрофы и гибели (т. н. «героические» стихи); решение темы стихии/катастрофы, в «Комете» противостоит как будущему «Авиатору» (1912), так и строкам из «Возмездия». Несбывшиеся предсказания гибели Земли и оказавшийся безвредным циан ушедших комет сыграли свою роль в формировании торжествующего тона этого стихотворения.

Образ «горького миндаля» у Блока в 1909–1911 гг. рассматривался нами изначально, исходя из сугубо комментаторской задачи. Не было никакой

<sup>13</sup> «Сегодня утром встал я из теплой постели в 4-м часу утра посмотреть комету. Былое серое утро, туман клубился, потом пошли бурые пятна по тучам, и встало солнце. Кометы я не увидел, но увидел, как Егор, вставший со своей беременной женой, торопливо и воровато набивает воз соломы и увозит ее на свой хутор; как вышли овцы — и бросились без призора на наш клевер <...>» [Записные книжки: 171].

необходимости соединять очевидно разнородные контексты в один сюжет. Однако таким местом соединения оказались кометы 1910 г. и популярная астрономия, в это время символически распоряжавшаяся сценариями «катастрофы из космоса». После появления Большой январской кометы прежде свободный мотив «горького миндаля» был добавлен к парадигме образов Незнакомки-кометы, а впоследствии, после несбывшихся прогнозов и ожиданий, ядовитый запах снова занял немаркированную позицию, не удержавшись в поле притяжения символа. Впрочем, и сама символика кометы у Блока, теряя связь с персонификацией в женском персонаже, становится более традиционной. При всей поливалентности блоковского символа и большой силе его притяжения в подобной потере и пересборке мотивов можно увидеть, как взаимодействует устойчивое ядро образа с исключительно подвижной периферией.

## Литература

Аполлон: Аполлон. СПб., 1909.

БДЧ: Библиотека для чтения: журнал словесности, наук, художеств, критики, новостей и мод. СПб., 1843.

Белый: *Белый А.* Между двух революций. М., 1990.

Благой: *Благой Д. Д.* Александр Блок и Аполлон Григорьев // От Кантемира до наших дней. М., 1979. Т. 1.

Блок: *Блок А. А.* Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997–...

Брокгауз: Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб., 1903. Т. 38.

Гиппиус: *Гиппиус З.* Стихотворения. СПб., 1999.

Григорьев: *Григорьев А.* Стихотворения / Собрал и примечаниями снабдил А. Блок. М., 1916.

Гумилев: *Гумилев Н. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 2005. Т. 6.

ГМ: Голос Москвы: ежедневная политическая газета. М., 1910.

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

Дневник: Дневник Ал. Блока. 1911–1913. Л., 1928.

Долгополов: *Долгополов Л. К.* Тютчев и Блок // Русская литература. Л., 1967. № 2.

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

Иванов: *Иванов Г. В.* Стихотворения. СПб.; М., 2010.

Комментарии: Комментарии // Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3.

Лихачев: *Лихачев А. В.* Самоубийство в Западной и Европейской России. Опыт сравнительно-статического исследования. СПб., 1882.

Лобан: *Лобан Б.* О композиции цикла А. Блока «Арфы и скрипки». Магистерская работа. Тарту, 2014.

Мельникова: *Мельникова Е.* Эсхатологические ожидания рубежа XIX–XX вв.: конца света не будет? // Антропологический форум. СПб., 2004. № 1.

Минц: *Минц З. Г.* Лирика Александра Блока // Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.

НВ: Новое время: газета политическая и литературная. СПб., 1910.

Паперно: *Паперно И.* Самоубийство как культурный институт. М., 1999.

Письма: Письма Александра Блока к родным. Л.; М., 1932. Т. 2.

ПЛ: Петербургский листок: газета городской жизни и литературная. СПб., 1910.

Примечания: Примечания // Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. М.; Л., 1960. Т. 3.

Пушкин: *Пушкин А. С.* Собр. соч.: В 10 т. М., 1959.

СП: Северная пчела: газета политическая и литературная. СПб., 1843.

Presto: *Presto J.* The Aesthetics of Disaster: Blok, Messina, and the Decadent Sublime. Slavic Review, 2011. Vol. 70. No 3.

Рyman: *Рyman A.* Life of Aleksandr Blok, In Two Volumes. Oxford, 1980.

Yeomans: *Yeomans D. K.* Comets: A Chronological history of Observation, Science, Myth and Folklore. New York, 1991.

## БЛОКОВСКИЙ СЛЕД В ПОЭТИЧЕСКИХ КНИГАХ 1922 ГОДА: НОВЫЕ МАТЕРИАЛЫ И СООБРАЖЕНИЯ<sup>1</sup>

ОЛЕГ ЛЕКМАНОВ

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

Один из возможных способов — прочесть как можно больше поэтических книг за интересующий исследователя период<sup>2</sup> и попытаться обнаружить в них следы влияния этого стихотворца.

Как именно может проявляться искомое влияние?

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

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

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

\* \* \*

Александр Александрович Блок умер 7 августа 1921 года. Неудивительно, что в изданных в советской России книгах стихов следующего года с легкостью отыскивается блоковский след, а именно весьма многочисленные подтексты из произведений автора «Незнакомки» и «Двенадцати», упо-

---

<sup>1</sup> В этой статье использованы результаты проекта «Европейская словесность XIX–XX веков в кросс-культурной перспективе: текст и контекст», выполненного в рамках Программы фундаментальных исследований НИУ ВШЭ в 2015 г.

<sup>2</sup> В отыскании таких книг нам, как обычно, помог бесценный справочник [Тарасенков, Турчинский]. Методологически наша статья примыкает к книге [Лекманов].

минация его имени в стихах и поэмах, эпитафии из него и оплакивающие Блока стихотворные некрологи<sup>3</sup>.

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

Из котловинной чаши  
Пьем *снежное вино* ... [Герасимов: 12],

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

Да, *невозможное возможно*,  
Возможно невозможное,  
Говорю я, рабочий,  
Бронзовокожный  
От закала ...<sup>4</sup> [Там же: 47]

Знаменитое блоковское восклицание «О, Русь моя! Жена моя!» из стихотворения «Река раскинулась. Течет, грустит лениво...» (1908) варьирует

<sup>3</sup> При этом самым популярным поэтом-модернистом среди стихотворцев-не модернистов продолжал оставаться отнюдь не Блок, а представитель более старшего поколения символистов — Константин Бальмонт. Посвящения ему, эпитафии из него и упоминания его имени мы обнаружили в следующих поэтических книгах, изданных в советской России в 1922 г.: *Буйницкий В.* Осеннее. Екатеринбург, 1922; *Захаров-Мэнский Н.* Печали. Стихи. 1918–1921. М., 1922; *Красносельский А.* Огни предвечерние. Стихи. Екатеринослав, 1922; *Луганский А.* Жасминовый сад. Стихи. Иваново-Вознесенск, 1922; *Луганский А.* Терем царевны. Стихи. Иваново-Вознесенск, 1922; *Луганский А.* Луг расцветающий. Стихотворения. Сб. II. Шуя, 1922; *Нетропов М.* Снопы лучей. М., 1922; *Рубинштейн А.* Ветер с Юга. Вторая книга стихов. Одесса, 1922. В книгах А. Красносельского и А. Луганского («Луг расцветающий»), а также А. Ярославского («Сволочь Москва». М., 1922) отыскиваются также эпитафии из Валерия Брюсова. Укажем тут еще на курьезное варьирование знаменитого брюсовского «Каменщика» в следующих строках стихотворения «Угольщик и поэт» «пролетарского поэта-самоучки» (самоаттестация) Н. Зноева: «Угольщик, угольщик, что же ты делаешь? // Уголь в вагоны грузу. // Трудно тебе? // Ничего не поделаешь, семью трудовую кормлю» [Зноев: 17]. Также см. эпитафия из Ф. Сологуба в книге: *Гиттерман М.* Лесная келья. Лирика. Кн 1-я. Одесса, 1922. Все это лишний раз свидетельствует о том, что не элитарными поэтами модернистские веяния усваивались в России с опозданием на 15–20 лет. Ср., впрочем, стихотворение «Анне Ахматовой» в книге М. Тамбовцевой «Картонный домик» [Тамбовцева: 60–61]. Эпитафией из Ахматовой сопровождается также раздел в книге К. Томашевского «Зима» [Томашевский: 54].

<sup>4</sup> Ср. в «России» Блока: «И невозможное возможно...». Вообще, стихотворения Герасимова этого периода достаточно эклектичны. См., например, явно навеянные Игорем Северянином строки из его «Итальянской поэмы»: «Они следили, как в шампанском ананасы // Искрыли янтарный сок...» [Герасимов 1922: 13].



в своем стихотворении «Любовь моя (вольный стих)» крестьянский поэт Григорий Деев-Хомяковский:

Мне тяжело, — мне больно оттого,  
Что Русь сермяжную люблю я, как жену... [Деев-Хомяковский: 13]

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

Скорбит рязанская земля,  
Седея просом и гречихой,  
Что, соловьиный сад трепля,  
Парит есенинское лихо... [Клюев: 55]

Поэтесса из Иваново, тогдашняя секретарша Луначарского Анна Баркова в заглавии своего стихотворения «Черный мотор» (1921) и в самом стихотворении отсылает читателя к блоковским «Шагам командора» (1910–1912). У Блока: «Пролетает, брызнув в ночь огнями, // Черный, тихий, как сова, мотор»; у Барковой: «Умчи же нас в неизвестное, // Безумный черный мотор» [Баркова: 77]. Мария Тамбовцева из Саратова в стихотворении «В белой шапочке — берете...» соединяет в одной строке два ключевых образа из зачина блоковского стихотворения «Она пришла с мороза...» (1908): «Принесла мне струйки аромата // И мороза и духов...» [Тамбовцева: 36]. У Блока, напомним: «Наполнила комнату // Ароматом воздуха и духов». А Елена Минеева-Татищева делает заглавием своей поэтической книги «Голубая спальенка» (Пг., 1922) образ из первой строки блоковского стихотворения «В голубой далекой спальенке...» (1905). В 1917 г., напомним, это стихотворение было чуть-чуть переделано и положено на музыку Александром Вертинским.

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

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

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

Это дело налетчиков  
 Ночных молодчиков» ...  
 Высказывается соображение ...  
 «А что слышно насчет снабжения?..»  
 Неизбежный голос Советского нытика  
 Скрипит тягуче:  
 «Новая экономическая политика  
 Нашего брата учит» ...  
 < ... >

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

[Соловьев: 31]

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

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

В расстрелах я упорно точен —  
 я — полуграмотный матрос,  
 и для меня простой рабочий  
 дороже, чем больной Христос ... [Богородский: 26],

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

Трах!.. тра-та-та ... 3-з-з-трах!..  
 Бум-бом!.. Ш-ш-ш-бом!..  
 Огненной бурей с утра  
 Заплясало кругом.  
 < ... >  
 Кто-то присел у столба —  
 Кровь за рубаху с волос.  
 В небо призывом труба  
 Ахнула — дрогнул Христос.  
 Гневом винтовка пьяна,  
 Площадь в Октябрьском хмелю,  
 Мильоном сердец она  
 Бьет в старый мир салют.  
 Кто о пощаде? Он?  
 Там был? На нас? За них?  
 Выстрел ... Предсмертный стон ...  
 Затих ... [Винокуров: 5–6]

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

И в нише комнатки далекой,  
Где взвился чувств последний взмет,  
Солдаты под портретом Блока  
Прилаживали пулемет.  
Из девичьей опочивальни  
Визжал поток железных брызг.  
И со стены Христос хрустальный  
Катился головою вниз [Леонтьев: 12].

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

Привязало, осаднило слово  
Даль твоих времен.  
Не в ветрах, а, зная, в томах тяжелых  
Прозвенил твой сон.  
Кто-то сядет, кто-то выгнет плечи,  
Вытянет персты.  
Близок твой кому-то красный вечер,  
Да не нужен ты.  
Вскольхнет от Брюсова и Блока,  
Встормошит других.  
Но все так же день взойдет с востока,  
Так же вспыхнет миг<sup>5</sup> [Есенин: 69–70].

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

И пока ветерок, шелестя, читал Блока  
Который лежал на траве вниз обложкой,

<sup>5</sup> Отчасти сходным образом по-новому стало восприниматься в 1922 г. стихотворение Любови Бушканец «Кто сказал...», датированное 1914 г. и явно ориентированное на блоковский «Балаганчик» (1905): «Кто сказал — // Я Мим, // Пронзенный бутафорской шпагой! // Сотни стеклянных глаз // Метнутся мимо: // Расцвеченный // Лоскутами крови // Лежу. // Возьми, ненужное сердце! // Нельзя мне любить // Смертно ранящие // Острия — // Как из под купола небес // Не уйти от тебя» [Бушканец: 16].

Она, опершись головой о локоть,  
Ела землянику круглой ложкой [Лесная: 21].

Для эпитафий поэты, жившие в советской России в 1922 году, как правило, выбирали чуть менее известные блоковские строки, чем для скрытого цитирования. Скажем, подруга Сергея Есенина и Рюрика Ивнева Мальвина Марьянова выносит в эпитафию к своему стихотворению в прозе «Сентябрь тронул мое лицо...» две строки из стихотворения Блока «На островах» (1909)<sup>6</sup>. Поэт и литературовед Борис Смиренский, удостоившийся в свое время одобрительного блоковского отзыва (см.: [Блок: 506]), сопровождает эпитафией — финальной строфой из стихотворения Блока «Когда в листе сырой и ржавой...» (1907) — свое стихотворение «О, родина, великая, святая...»<sup>7</sup>. А актер и поэт Константин Томашевский снабжает второй раздел своей книги «Зима» эпитафией из стихотворения Блока «Я укрыт до времени в пределе...» (1902)<sup>8</sup>. Кроме того, к двум стихотворениям этой книги он берет эпитафии из блоковских стихотворений «Мой вечер близок и безволен...» (1902)<sup>9</sup> и «Темнеет небо. Туч гряда...» (1899)<sup>10</sup>.

\* \* \*

Библиографические сведения о стихотворениях, посвященных современниками памяти Блока, почти с исчерпывающей полнотой собраны в давней, но не утратившей научного значения публикации Ю. М. Гальперина [Гальперин: 540–597]<sup>11</sup>. Это позволяет нам здесь о них не говорить а, как мы и

<sup>6</sup> «Да, есть печальная услада // В том, что любовь пройдет, как снег» [Марьянова: 27].

<sup>7</sup> «Христос! Родной простор печален. // Изнемогаю на кресте. // И челн твой будет ли причален // К моей распятой высоте?» [Смиренский: 25].

<sup>8</sup> «Час придет — в холодные метели // Даль весны заглянет весела» [Томашевский: 15].

<sup>9</sup> Первая строка этого стихотворения Блока послужила эпитафией к стихотворению Томашевского «К отходу день. И вздрогнул лист...» [Томашевский: 27].

<sup>10</sup> «Скажи мне ночь, когда же вновь // Вернутся радостные муки» — эти блоковские строки послужили эпитафией для стихотворения Томашевского «Ночь и уходя, и ущерб...» [Томашевский: 30]. Еще для одного стихотворения своей книги Томашевский взял эпитафию из Виктора Гофмана [Там же: 20].

<sup>11</sup> К этой публикации у нас есть одно косметическое уточнение и два дополнения. Косметическое уточнение — стихотворение Льва Мурогина «Александру Блоку» было опубликовано в его книге «Пигмалион» [Мурогин: 10]. В статье Гальперина указан только архивный источник текста [Гальперин: 581].

Первое дополнение — Ю. М. Гальперин не учитывает графоманское стихотворение «Встречи. Александр Блок», вошедшее в книгу Н. Ниллы «Глаза<,> обращенные к солнцу. Привет первый». Приводим его текст:

обещали в самом начале статьи, сосредоточить свое внимание на более сложных случаях.

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

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

С губами бросными, с глазами ясной дали  
 Блок проходил в застывшем сюртуке  
 И вьюжная любовь и нежность в песни встали.  
 Курчавостью своих волос во тьму  
 Он уходил<, > овейный страданьем<, >  
 А кто-то пел о счастье ему.  
 Лицом своим сурово выделялся  
 И лампы свет читал его черты  
 Клевал певучий стан. Он тихо засмеялся,  
 А я читал его стихи ему.  
 И бережно до солнца: до рассвета  
 Тянулась музыка его души к нему [Нилли: 29].

Второе дополнение — Ю. М. Гальперин не учитывает стихотворение «На смерть А. А. Блока», вошедшее в книгу Андрея Скорбного «Большая любовь». Приводим его текст:

На холодные ступени храма  
 Улеглись усталые лучи,  
 И дрожит в руках Прекрасной Дамы  
 Огонек заплаканной свечи.  
 Кто-то Черный, поднимая хобот,  
 Выползает из глухих пещер.  
 И склонился у простого гроба  
 Незнакомец в голубом плаще.  
 А в гробу бескровный и печальный  
 Руки исхудалые скрестил.  
 Милосердный и Многострадальный  
 Все грехи Ему давно простил [Скорбный: 21].

Весь горизонт в огне — и ясен нестерпимо,  
И молча, жду — тоскуя и любя (см.: [Павлович: 2]).

«Его памяти» прямо посвящен третий, мемориальный раздел «Берега» (ср.: [Гальперин: 568–569, 582]). Но к Блоку, без сомнения, был обращен и второй раздел книги, в котором собраны образцы соответствующей любовной лирики Павлович. По понятным причинам ни весь этот раздел, ни его отдельные стихотворения посвящениями старшему поэту не сопровождались.

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

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

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

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

И песен моих звон иль это звон зари,  
Иль крови звон в ушах моих неистов,  
И отголосок пароходных свистов  
О тайном моем счастье говорит [Павлович: 25].

Отчасти сходный случай мы встречаем в книге стихов тогдашней актрисы и поэтессы Веры Звягинцевой «На мосту» (см. подробнее о ней: [Звягинцева 1981; Овчинкина: 108–160]). Поскольку в ней два стихотворения прямо посвящены памяти Блока (ср.: [Гальперин: 579]), тень от них падает и на некрологическое третье — исступленно-личное, снабженное эпиграфом из поэмы Ахматовой «У самого моря» (1914):

*Умер сегодня мой царевич.*  
А. Ахматова

В щелку нежную гляжу дверную  
(Ко гробу не пустят меня),

Вижу — в уста целует  
 Тебя твоя родня.  
 Царевич мой, голубь, солнышко,  
 А мне-то, мне-то куда?  
 Ресницы твои как перышки  
 На щеках, что белее льда.  
 А земля-то убралась пышно  
 Ко дню твоих похорон;  
 Ох, не знает он, что он лишний,  
 Под окном моим красный клен.  
 Ох, не знает и солнце, верно,  
 Что погаснуть ему сейчас.  
 Брат мой ласковый, друг мой верный,  
 Царевич мой — погас.  
 Криком кричать нет силы,  
 Господи, отпусти,  
 Мне бы хоть до могилы  
 Как-нибудь доползти.  
 На чело твое лебединое  
 Посмотреть слепотою очей,  
 Как засыпят желтою глиною  
 Солнце моих ночей [Звягинцева: 48–49].

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

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

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

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

А ночью пришел он во сне  
 Из гроба и мира иного ко мне,  
 В черном старом своем пиджаке,  
 С белой книгой в тонкой руке —  
 И сказал мне: «Плакать не надо!  
 Хорошо, что не плакала ты;  
 В синем раю такая прохлада,  
 И воздух тихий такой,  
 И деревья шумят надо мною,  
 Как деревья Летнего сада» [Одоевцева: 7].

В своей мемуарной книге «На берегах Невы» Одоевцева однозначно указывает на Николая Гумилева как на адресата приведенного стихотворения. «<Ч>ез несколько дней после его расстрела я видела сон <...> Тогда же я написала стихотворение об этом сне», — сообщает она [Одоевцева 2007: 181]<sup>12</sup>. Однако читатель 1922 г. лишь по одной и микроскопической детали мог понять, что это стихотворение посвящено *не* памяти Блока: о смерти автора «Нечаянной радости», в отличие от смерти Гумилева, те петроградские «мы», к которым относит себя Одоевцева в первой строке, сначала не «прочли», а «услышали». Но ведь это была деталь, актуальная только для «своих». Остальные читатели стихотворения имели законное основание подставить на место его героя как Гумилева, так и Блока, о «черном пиджаке» которого вспоминает, например, Владислав Ходасевич, в мемуарах, относящихся к 1921 г. [Ходасевич: 84]. Более того, «гроб», упоминаемый в зачине второй строфы разбираемого стихотворения, строго говоря, был только у Блока. Расстрелянного Гумилева, скорее всего, похоронили *без* гроба. А образ «синего рая» из реплики лирического героя стихотворения Одоевцевой может быть соотнесен со следующими мотивами из зачина известного блоковского стихотворения 1907 г.:

<sup>12</sup> Интересно, что, приводя стихотворение «Мы прочли о смерти его...» в книге «На берегах Невы», мемуаристка стремится элиминировать его интимную, любовную составляющую. Так, «не плакала ты» в третьей его строфе в позднем варианте заменяется на «не плакали вы» [Одоевцева 2007: 181].



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

Отметим, что спровоцированные очевидной самоцензурой поэтессы читательские гадания об адресате стихотворения «Мы прочли о смерти его ...» вольно или невольно отразили восприятие современниками гибели Гумилева и смерти Блока как одномоментных, синонимичных событий, можно даже сказать — *одного* трагического события. Прочитируем фрагмент из все той же книги воспоминаний Одоевцевой «На берегах Невы»: «Смерть Блока. Его похороны. Арест Гумилева <...> Расстрел Гумилева. Нет, я ничего не могу рассказать о том, что я тогда пережила» [Одоевцева: 456].

Следующую цепочку примеров возьмем из книги «Корабль отплывающий» биографически очень далекой от Блока, но неплохо знавшей, например, Валерия Брюсова московской поэтессы Наталии Бенар (см. о ней: [Молодяков: 380–384]). В этой книге мы обратили внимание на такое стихотворение:

А. Б.

Одна любовь, одна ведь,  
 Сквозь дни проплакала навзрыд.  
 Как я могла тогда лукавить,  
 Играя в ревность и разрыв.  
 Как я могла любить иначе,  
 Под знаком ветра и неволь.  
 Мне слишком больно в эти ночи  
 За то, что было до него.  
 Я губы отдала кому-то,  
 Но разве я Манон Леско?  
 Скользя по дням, в разливе мутном,  
 Я и любила только вскользь.  
 Но все любви занозой выдрав  
 Из тела, плачу и одно,  
 Одно лишь имя, как эпитафия  
 Поставляю перед каждым днем.

1921. Осень. [Бенар: 23]

Далее в книге помещен цикл из пяти стихотворений «Эта осень. Лирическая сюита», датированный январем 1922 г. и рассказывающий об отношениях с тайным возлюбленным. В четвертом стихотворении «сюиты» чита-

теля поджидает несколько экзотическое существительное, разбитое подобно своему французскому прототипу на две части, причем первая может восприниматься как своего рода омонимическая подсказка, ключ ко всему циклу:

Строчки ль идут в атаку,  
Царапаясь на *блок*-нот... [Бенар: 45]

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

Звездой кровавой ты текла [Там же: 47].

Не только эпиграф, но и все стихотворение Бенар тесно связано со стихотворением «Твое лицо бледней, чем было...». Бенар пересказывает его с женской точки зрения, намекая читателю на свой (безусловно, воображаемый) роман с Блоком. У Блока: «Когда *ты падать* начала»; у Бенар (дважды): «В пропасти осени первой ли // *Падать* с разбега тебе?» [Там же: 47, 48].

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

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

Вся книга стихов Вильгельма Зоргенфрея «Страстная суббота» посвящена «благословенной памяти Александра Александровича Блока». В самой этой книге к покойному поэту прямо обращено стихотворение «Александру Блоку» (ср.: [Гальперин: 556–557]). Кроме того, эпиграфом из блоковских «Скифов» (1918) сопровождается в «Страстной субботе» стихотворение «Земля»<sup>13</sup>.

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

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

<sup>13</sup> «И дикой сказкой был для вас провал // И Лиссабона и Мессины» [Зоргенфрей: 47].

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

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

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

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

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

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

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

Там, внизу, трясется колесница  
 И, свершая скучный долг земной,  
 Дремлет смерть, обманутый возница,  
 С опустевшим гробом за спиной [Зоргенфрей: 53–54].

Тем удивительнее убедиться, что, по крайней мере, две детали этого стихотворения прозрачно намекают «посвященному» читателю (например, участнику блоковских похорон): в нем имеется в виду вовсе не Блок. Во-первых, гроб с телом поэта несли до кладбища на руках, а не везли «на колеснице тряской». Во-вторых, кладбище это было хотя и петроградским, но не Митрофаньевским (как в третьей строфе стихотворения Зоргенфрея), а Смоленским. Удивленный читатель еще раз, теперь уже внимательно,

перечитывает стихотворение Зоргенфрея и только тут понимает, что, вероятнее всего, автор говорит в нем о *собственных* гипотетических похоронах («Смерть еще раз празднует победу // Надо всей вселенной — надо мной»). Однако грядущую смерть автора «Страстной субботы» в сознании читателя теперь уже не оторвать от смерти Блока, что, по-видимому, было для Зоргенфрея немаловажно.

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

Ветров — протяжный глас, снегов —  
Мятежный бег  
Из отдалений...  
Перекосившихся крестов  
На белый снег  
Синеют тени...  
От нежных слез и снежных нег  
Из поля веет  
Вестью милой...  
Лампад  
Горенье в ряд  
Берез —  
Малиновеет  
Над могилой...  
Часовня бледная  
Серебряной главой сметает  
Иней, —  
Часовня бедная  
Серебряной главой — блистает  
В сини...  
Тяжелый дуб, как часовой,  
Печально внемлет  
Звукам муки: —  
Косматый снегами, — в суровый вой  
Подъемлет  
Руки...  
И бросится  
Его далекий стон:  
Сухим  
Порывом...

И носится  
 Оцепенело он —  
 Глухим  
 Отзывом...

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

И только —  
     — В тишину  
     Звучит —  
     Забывтый  
     В снеге —  
     — Голос друга...

*1901–1922 Москва – Цоссен [Белый: 41–44]*

Как часто бывает у Белого, это стихотворение представляет собой переработку его значительно более раннего стихотворения «Призыв», прямо посвященного «Памяти М. С. Соловьева» (см.: [Белый 2006: 159]). Для нас сейчас важно, что «Призыв» открывает подборку стихотворений, посланных Белым Блоку в письме от 24 или 25 февраля 1903 г. (см.: [Лавров: 44–45]). Не вдаваясь здесь в подробно рассмотренную исследователями и хорошо документированную историю взаимоотношений Белого, Блока и Соловьева, напомним только, что на «ты» два поэта перешли именно в день годовщины смерти четы Соловьевых — 16 января 1904 г., после посещения могил Михаила Сергеевича и Ольги Михайловны близ Новодевичьего монастыря [Белый 1990: 329]. В мемуарной книге Белого «Начало века» описано это посещение, причем Блок предстает там как бы окутанным мотивами из стихотворения «Кладбище»: «Снег похрустывал; пух падал с елок; был матовый, мягкий, чуть вьюжащий день <...> Волною муаровой в елях просвистывал снег над фарфоровым, скромным венком: из-за веток; и ширилось око янтарной лампы над громко стенающим кладбищем; Блок был серьезен: не с нами, — в “себе”» [Там же].

То есть для Андрея Белого в январский московский пейзаж возле могил Соловьевых оказалась органично вписана фигура Блока. Не следует упускать из вида и то обстоятельство, что рядом с надгробиями супругов Соловьевых расположена могила Владимира Сергеевича Соловьева (1853–1900). Об этом читателю, как представляется, должна напомнить первая

дата стихотворения «Кладбище» — 1901, ведь в 1903 г. Михаил Соловьев был еще жив. Вторая же дата — 1922, возможно, была призвана указать на недавнюю смерть еще одного «вечного спутника» автора стихотворения.

Так с помощью датировок стихотворение приобретало вид написанного на годовщину смертей Владимира Соловьева и Блока<sup>14</sup>.

## Литература

Баркова: *Баркова А.* Женщина: Стихотворения. Пг., 1922.

Белый: *Андрей Белый.* После разлуки: Берлинский песенник. Пб.; Берлин, 1922.

Белый 1990: *Андрей Белый.* Начало века / Подг. текста и коммент. А. Лаврова. М., 1990.

Белый 2006: *Андрей Белый.* Стихотворения и поэмы: В 2 т. / Вступ. статьи, подгот. текста и примеч. А. Лаврова и Дж. Мальмстада. М.; СПб., 2006. Т. 1.

Бенар: *Бенар Н.* Корабль отплывающий. М., 1922.

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

Богородский: *Богородский Ф.* Даешь! Как будто стихи. Н. Новгород, 1922.

Бушканец: *Бушканец А.* Впрогрезь: Стихи: Книга 1-я. М., 1922.

Винокуров: *Винокуров А.* Стальные волны: Стихи. Саратов, 1922.

Гальперин: Блок в поэзии его современников / Вступ. статья и публ. Ю. Гальперина // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 3 (Александр Блок. Новые материалы и исследования). М., 1982. С. 540–597.

Герасимов: *Герасимов М.* Негасимая сила. М., 1922.

Герасимов 1922: *Герасимов М.* Электрификация. Пг., 1922.

Деев-Хомяковский: *Деев-Хомяковский Г.* Медная жила: Стихи. Калуга, 1922.

Есенин: *Есенин С.* Избранное. М., 1922.

Звягинцева: *Звягинцева В.* На мосту: Стихотворения. М., 1922.

Звягинцева 1981: Душа, открытая людям. О Вере Звягинцевой. Воспоминания, статьи, очерки. Ереван, 1981.

Зноев: Сборник стихотворений пролетарского поэта-самоучки Н. Зноева. Вып. I-й. 1912–1922 гг. Вел. Устюг, 1922.

<sup>14</sup> Может быть, стоит отметить, что книга Белого «После разлуки» густо насыщена подтекстами из Блока. Здесь укажем лишь на поэму «Маленький балаган на маленькой планете “Земля”» [Белый: 65–94], а также на строки «Злой // Туман ползет у ног» из стихотворения «Злое поле мглой одето...» [Там же: 102], отчетливо восходящие к строке Блока «Сырой туман ползет с полей...» из его стихотворения «Чем больше хочешь отдохнуть...» (1909).

- Зоргенфрей: *Зоргенфрей В.* Страстная суббота: Стихи. Пб., 1922.
- Клюев: *Клюев Н.* Львиный хлеб. М., 1922.
- Лавров: Андрей Белый и Александр Блок. Переписка 1903–1919 / Публ., предисл. и коммент. А. Лаврова. М., 2001.
- Лекманов: *Лекманов О.* Русская поэзия в 1913 году. М., 2014.
- Лесная: *Лесная А.* Жар-птица: Стихи. Барнаул, 1922.
- Марьянова: *Марьянова М.* Сад осени: стихотворения в прозе. М., 1922.
- Молодяков: *Молодяков В.* Загадки Серебряного века. М., 2009.
- Мурогин: *Мурогин Л.* Пигмалион: Стихи. Ярославль, 1922.
- Нилли: *Нилли Н.* Глаза<, > обращенные к солнцу. Привет первый. Симбирск, 1922.
- Овчинкина: *Овчинкина И.* Из архива Н. К. Гудзия. «Любовь моя сильнее моего дарования» (О наследии Веры Звягинцевой) // Рукописи. Редкие издания. Архивы. Из фонда Отдела редких книг и рукописей. М., 2004.
- Одоевцева: *Одоевцева И.* Двор чудес. Стихи (1920–1921 г.). Пг., 1922.
- Одоевцева 2007: *Одоевцева И.* На берегах Невы. На берегах Сены. М., 2007.
- Павлович: *Павлович Н.* Берег. Пб., 1922.
- Скорбный: *Скорбный Андрей.* Больная любовь. Стихи. Пб., 1922.
- Смиренский: *Смиренский Б.* В лимонной гавани Йокогама. Третья книга стихов. Пбг., 1922.
- Соловьев: *Соловьев А. (Немудим).* Цветной ковер: Стихи. Галич, 1922.
- Тамбовцева: *Тамбовцева М.* Картонный домик. Саратов, 1922.
- Тарасенков, Турчинский: *Тарасенков А., Турчинский Л.* Русские поэты XX века. 1900–1955.
- Томашевский: *Томашевский К.* Зима. Стихи. Владикавказ, 1922.
- Ходасевич: *Ходасевич В.* Гумилев и Блок // Ходасевич В. Собр. соч.: В 4 т. М., 1997. Т. 4.

## ЛИРИКА А. БЛОКА В ЭСТОНСКИХ ПЕРЕВОДАХ: ОБЩАЯ СТРАТЕГИЯ И ИМПЛИЦИТНАЯ ПОЭТИКА ПЕРЕВОДЧИКА<sup>1</sup>

ЛЕА ПИЛЬД

В статье пойдет речь об эстонских переводах произведений Блока, включенных в книгу избранных сочинений поэта под заглавием “Õõbiku-aed” («Соловьиный сад»).

Сборник, вышедший в свет в 1972 г. в издательстве “Eesti Raamat”, включает в себя избранные переводы из трехтомной лирической трилогии Блока. Помимо лирических циклов книга содержит переводы поэм «Соловьиный сад», «Возмездие», «Двенадцать» и стихотворения «Скифы».

подавляющее большинство текстов переведены известным эстонским поэтом и переводчиком лирики русского модернизма Калью Кангуром, который стал также составителем книги. Небольшое число лирических текстов Блока перевели поэты Дебора Вааранди и Хейти Тальвик, переводы поэм осуществлены Калью Кангуром («Возмездие»), Аугустом Сангом («Соловьиный сад»), Йоханнесом Семпером («Двенадцать»); перевод «Скифов» — Яном Кроссом. Переводы выполнены по изданию: Александр Блок. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1968 (вступительная статья П. Антокольского, сост. и примечания Вл. Орлова) [Блок 1968]<sup>2</sup>. В сопроводительных материалах к эстоноязычной книге использованы как текст Антокольского, так и краткие комментарии Орлова, которые в переводе еще более редуцируются: составитель поясняет, в основном, топографические и архитектурные реалии, дает сведения о лицах, которым по-

---

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках институционального гранта TFLLC150301: “Tõlkeideoloogia ja ideoloogia tõlkimine: kultuuridünaamika mehhanismid Eestis vene ja nõukogude võimu tingimustes 19. – 20. sajandil”.

<sup>2</sup> Эта книга, в свою очередь, была составлена на основе издания: Блок А. Собр. соч.: В 8 т. / Под ред. Вл. Орлова. М., 1960–1963.



священы произведения Блока, а также комментирует некоторые литературные и библейские тексты, упоминающиеся в стихотворениях и поэмах. Подробной характеристики творческого пути поэта в краткой преамбуле к комментариям, составленной Кангуром, мы не находим. Составитель ограничивается лишь лаконичным пересказом биографии Блока, поясняя, что первая книга его стихов носила символистский характер, а с 1907 г. поэт постоянно печатался в символистских изданиях [Kommentaariid: 301–302].

Попытаемся реконструировать общую логику составителя и переводчика при выстраивании композиции сборника, воспроизведении блоковских образов-символов и его отношение к поэтике переводимого литературного направления — символизма. Исследуя переводы Кангура, мы можем говорить лишь об имплицитной поэтике этих текстов, так как печатных высказываний о его собственном отношении к процессу перевода нам пока обнаружить не удалось.

Отметим, что интересующее нас издание уже становилось предметом критики перевода (в 1973 г. на сборник была опубликована рецензия, написанная З. Г. Минц и А. Э. Мальц [Mints, Malts])<sup>3</sup>, а затем — научного исследования [Тороп: 83–97]. В первой из названных работ указывается, что переводчик «не смог» передать динамику лирического сюжета трилогии Блока, структурное своеобразие его поэтической лексики (ее символичность), а также стилистику, эвфонию и другие особенности стихов поэта: “Valikkogu puudused Bloki luule struktuuri olulisemate tasandite taastoomisel peegelduvad paratamatult stiilis, lauserõhkudes, eufoonias, sõnavaras jne” [Mints, Malts: 765]; «Selle valimiku Blok on “lүүirik üldse”, ilma tugeva individuaalsuseta, ilma spetsiifiliste sümbolismi tunnusteta, ilma oma eepohhi ja oma kultuuri keeleta» [Там же: 766]<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> В этом же году вышла и рецензия Нигола Андресена, в которой был отмечен особый вклад тартуских литературоведов и, в особенности, — Зары Григорьевны Минц в изучение поэзии Блока: “Vene sümboliste on veel suhteliselt vähe uuritud. Kõige enam on tegeldud Bloki ja tema luulega, ning selles on Tartu kirjandusteadlastel väga tunnustatavaid teeneid. Kahe Bloki-konverentsi ja vastavate uurimuste publitseerimisega on Tartu Riiklik Ülikool kujunenud Bloki uurimise üheks tähelepandavaks keskuseks. Zara Mints on andnud mitmeid eriuurimusi, peale muu Bloki luule uusi ja veenvaid interpretatsioone” [Andresen: 4]. Впрочем, в этой рецензии прослеживается (в духе времени) откровенная советизация литературной позиции Блока: “Sümbolistlikele luuletajaile ja kõige enne Blokile oli proovikiviks Suur Sotsialistlik Oktoobri-revolutsioon. Ei olnud vana korra eitajailgi üleminek uude ühiskonda kerge — sellest on veenev näide juba Gorki. Kaks sümbolistliku luule väljapaistvamat esindajat andsid kerkinud küsimustele oma tegevuse ja loominguga väga selge vastuse. Blok rõhutas korduvalt, et Oktoobri-revolutsioon oli vajalik ja ajalooliselt paratamatu” [Там же].

<sup>4</sup> В 1980 г. автор публикации писем Ф. Тугласа и Й. Семпера о Блоке Вальмар Адамс подчеркнул, что реценция поэзии Блока в Эстонии была до сих пор «не вполне адекватной»: “A. Bloki

П. Тороп в теоретической статье «Проблемы переводимости литературного направления», вкратце рассмотрев архитектуру сборника и проанализировав фрагменты из двух переводов, пришел к выводу, что в книге не воспроизведена одна из ключевых особенностей поэтики символизма как литературного направления, а именно, — структура «книги стихов» как концептуального единства. В частности, переводчик недооценивает структурообразующее начало зачинов и концовок, как циклов, так и отдельных стихотворений:

Символизм становится переводимым все же лишь в книге, даже в случае, когда сплошной перевод заменен пунктирным или компрессивным, крайне сжатым, но сущностным подбором стихотворений [Тороп: 93];

Подобное непонимание или безразличие к единству начала и конца циклов прямо отражается в безразличии к началу и концу отдельного стихотворения [Там же: 94].

Соглашаясь с основными выводами теоретика перевода, мы хотели бы обратить особое внимание на механизмы трансформации символистических образов и способы передачи «мистического» плана стихотворений Блока в эстонском переводе.

Следуя первоисточнику (т. е. русскоязычному изданию 1968 г.), переводчик стремится сохранить в сокращенном объеме все циклы, включенные Блоком в его «роман в стихах». Не переведенными остаются лишь «Кармен» и «О чем поет ветер», завершающие третий том трилогии. Замыкающим эстонскую версию трилогии становится отсутствующий у Блока раздел “Järelrõimik” («Заключительная подборка стихотворений»), вмещающий в себя избранные тексты из всех трех блоковских разделов «Разные стихотворения», однако большее количество переведенных текстов относится к разделу третьего тома с таким заглавием.

В переводах мы находим все циклы из блоковских первого и второго томов. Цикл “Ante lucem” в переводе представляют восемь стихотворений из 70 (в издании 1968 г. находим 43 текста); «Стихи о Прекрасной Даме» представлены восемнадцатью текстами из 167 (в сборнике 1968 г. их 115); «Распутья» — девятью стихотворениями из 80 (в тексте-источнике — 56); «Пузыри земли» репрезентированы тремя текстами из 13; «Город» — девятью стихотворениями из 45; «Снежная маска» — тремя текстами из 30; «Фаина» — пятью стихотворениями из 31; «Вольные мысли»

---

luule on meie jaoks alles uudismaa ja et tema retseptioon Eestis ei olnud kuigi adekvaatne” [Adams: 684].

представлены одним стихотворением из четырех. Наиболее полно воспроизведен третий том. Здесь пропорции между переведенными и оригинальными текстами оказываются более адекватными: «Страшный мир» — девятнадцать текстов из 48; «Возмездие» — четыре стихотворения из 17; «Ямбы» — двенадцать текстов из 12; «Итальянские стихи» — одиннадцать текстов из 24; «Арфы и скрипки» — семнадцать из 72; «Родина» — семнадцать из 27 и поэма «Соловьиный сад».

Центральный цикл первого тома — «Стихи о Прекрасной Даме» отмечен наибольшим количеством переводов (18 стихотворений), таким образом, его ключевая функция в первом томе Блока маркирована. Однако переводов удастаиваются, в основном, лишь те тексты, где герой переживает разочарование, отчаяние или настроение опустошенности. Большой частью не переведенными остаются стихи, в которых Блок описывает ничем не омраченное ожидание мистической возлюбленной. Этот наиболее объемный цикл первого тома, как известно, состоит из шести разделов, и только в последних двух настроение героя омрачается, его тревожные предчувствия усиливаются и начинают связываться с эсхатологическими ожиданиями. Помимо смещения общей смысловой доминанты в лирическом сюжете цикла, переводчик изменяет и структуру образов-символов.

Так, Калью Кангур трансформирует или даже элиминирует символику «сумерек» в стихотворении 1901 г. с эпиграфом из Фета («Дождешься ль вечерней порой / Опять и желанья, и лодки, / Весла, и огня за рекой»), включающую в себя, помимо окказиональных значений в рамках цикла, пласт значений, отсылающий к более широкому семантическому контексту (*fin de siècle* как эпоха «сумерек»):

Сумерки, сумерки вешние,  
Хладные волны у ног,  
В сердце — надежды нездешние,  
Волны бегут на песок [Блок 1997: 72].

Ср. в переводе:

Aprilliõhtu täis sumedust  
Jalge ees jääkülmad veed.  
Põu peidab ihade tumedust,  
Voog otsib kaldale teed [Blok: 20].

Одно из самых значимых стихотворений в рамках всего цикла полностью переосмысливается: вечерние сумерки, образующие у Блока ключевой элемент суточного цикла, превращаются в «сумрак» (маркированный символ в поэтике младших символистов, обозначающий, как правило, нечто про-

тивоположное — силы зла), а само время действия конкретизируется: эпитет «апрельский» заменяет блоковское определение «вешние». В этой же строфе «нездешние надежды» превращаются в «темные страсти/желания» (“*tumedad ihad*”), и все стихотворение, таким образом, оказывается выключенным из основного смыслового контекста «Стихов о Прекрасной Даме».

В следующей строфе происходит новая трансформация: образ, который маркирует у Блока иномирное, т. е. объективно существующее начало обозначает у переводчика сферу «кажущегося», «представляющегося» или «мнящегося» герою:

Отзвуки, песня далекая,  
Но различить — не могу.  
Плачет душа одинокая  
Там, на другом берегу [Блок 1997: 72].

Ср.:

Laululuviis kaugusest nõretab  
Või on see meeltepett...  
Üksildast hinge ehk põletab  
Igatsus teisel pool vett [Blok: 20].

Глагол «различить» у Блока относится как к слуху, так и к зрению: герой не может разглядеть кого-то на дальнем берегу и не способен определить: то, что он слышит, — это пение или просто хаотическое звучание. Переводчик превращает неспособность различения звуков в «обман чувств»; «плач» одинокой души превращается в «тоску» и, тем самым, ставится под сомнение объективное существование самой цели стремлений героя. В этом стихотворении не только видоизменяются ключевые образы, но фактически исчезает их мистическая составляющая. И что гораздо важнее: мы хорошо видим, что переводчик не испытывает сложностей с пониманием поэтической лексики Блока, он вполне сознательно изменяет текст в сторону иной — достаточно жесткой, как будет показано далее, — концепции. Аналогичные семантические и структурные сдвиги происходят почти во всех переводных стихотворениях из цикла «Стихи о Прекрасной Даме». Единственный текст, где автор не изменяет символики мистических образов — это «Предчувствую тебя. Года проходят мимо...». Стихотворение как бы нейтрализуется на фоне остальных переводов, т. е. воспринимается в контексте не символистической образности вполне органично: здесь Блок говорит не столько об «ожидании» лирическим героем

мистической возлюбленной, сколько о его сомнениях (сама возможность «мистической встречи» становится, скорее, фактом сознания «я»).

Насколько переводчик последователен в замене «мистически» окрашенной лексики, мы можем судить и на основе переводов стихотворений «досоловьевского» периода из первого цикла “Ante lucem”:

И только вечер — до Благого  
Стремлюсь моим земным умом,  
И полный страха неземного  
Горю Поэзии огнем [Блок 1997: 22].

Ср.:

Ja igal ööl mu mõte taas  
Suurt Iu ihaleb ning kiidab,  
ja tundes püha hirmu, saan  
ma tuhaks Luule tuleriidal [Blok: 9].

(Обратный перевод с эстонского: *И каждую ночь моя мысль жаждет великой красоты и восхваляет ее, и, ощущая священный страх, я превращаюсь в пепел на костре поэзии*).

Как мы видим, оппозиция «земного» и «неземного» в переводе стихотворения «Сама судьба мне завещала...» (1899) исчезает.

Цикл «Распутья», замыкающий первый том, представлен стихами, в которых отражается отход Блока от «соловьевских» настроений, финал раздела (возвращение героя к прежнему — к «светлым» переживаниям) не репрезентирован ни единым текстом. Переведенными, однако, оказываются стихи с «просвечивающей» сквозь мистику социальной проблематикой («Фабрика»; «По берегу плелся больной человек...», оба — 1903).

Второй том, знаменующий, согласно авторской концепции «пути поэта», «падение» героя в «бездну» и погружение в «хаос» страстей, представлен достаточно невыразительно: сохраняются циклы, но количество переведенных стихов столь невелико, что роль второго тома в рамках трилогии для эстонского читателя остается неясной. Цикл, имевший наибольший семантический вес, с точки зрения самого Блока («Снежная маска»), представлен только четырьмя текстами.

Среди переводов второго тома центральное место занимает цикл «Город» и топика социального страдания в ущерб мифопоэтическому осмыслению происходящего. Однако в ряде переводных текстов реалии, отражающие у Блока вполне конкретные феномены, прикрепленные к актуальной исторической ситуации, заменяются фольклоризмами или поэтизмами

более общего, абстрактного характера. Так, например, стихотворение «Барка жизни встала...» (1904), навеянное петербургскими бытовыми впечатлениями Блока, фактически теряет в переводе привязанность к конкретной реальности и насыщается общепозитической лексикой, далеко уводящей от оригинального текста:

Барка жизни встала  
 На большой мели.  
 Громкий крик рабочих  
 Слышен издали.  
 Песни и тревога  
 На пустой реке.  
 Входит кто-то сильный  
 В сером *армяке* [Блок 1997а: 109].  
 <здесь и далее курсив мой. — Л. П.>

Ср.

Elupraam jäi kinni  
 leetjal koolmesuul,  
 valje meeste hõikeid  
 temalt kannab tuul.  
 Kostab avaveele  
 lauluhääl ja riid.  
 Kerkib teiste hulgast  
 hallis vatis *hiid* [Blok: 57].

Из переводов почти исчезает образ Петербурга и его основателя Петра, но переводится, например, стихотворение, отражающее блоковскую оценку манифеста 17 октября 1905 г. («Еще прекрасно серое небо...», 1905).

Можно также отметить особое внимание переводчика к образу блоковского Христа: стихотворение из цикла «Фаина» «Когда Христос в листве сырой и ржавой...» (1907), занимающее у Блока первую позицию в микроцикле «Осенняя любовь», открывает цикл «Фаина» в переводе, хотя в оригинале оно находится на восьмой позиции. Отметим, что если в этом переводе и происходят изменения, то не в сторону серьезных стилистических или смысловых трансформаций, а в сторону *усиления* концепции Блока. По словам З. Г. Минц, блоковский Христос — это, в частности, «двойник Демона», а герой Блока «оказывается не только двойником, но и антиподом Христа»; «носителем творческого, бунтарского, антихристианского начала» [Минц: 194].

Христос! Родной простор печален!  
 Изнемогаю на кресте!  
 И челн твой — будет ли причален  
 К моей распятой высоте? [Блок 1997а: 180].

Ср.:

Oo, Kristus! Ristipuule löödud,  
 ma nõrken! Liialt ränk on taak!  
 Kas keset kurba hallust möödud  
 või randub minu ees su paat [Blok: 75].

*(О, Христос, я изнемогаю, будучи распятым на кресте! / Слишком тяжела моя ноша! / Проследуешь ли ты мимо меня сквозь печальное однообразие / Или же причалит твой челн ко мне).*

Такое индивидуалистическое понимание образа Христа оказывается удивительно близким эстонской культуре в целом, поскольку, как известно, эстонские литераторы модернистской эпохи переосмыслили, подобно русским символистам, христианские ценности на основе ницшеанской философии (см. об этом: [Пильд, Тоомель]). В данном случае мы можем сказать, что блоковские «смыслы» переданы в переводе вполне адекватно, поскольку богоборческие настроения, присущие лирическому герою Блока, оказываются во многом созвучными литературе эстонского модернизма. Отметим в то же время, что интерпретация цикла «Фаина» в целом отчетливо сдвинута в сторону «антропологической» составляющей, а символика, связанная с иномирным началом, оказывается опять редуцированной. Со стихотворением о Христе хорошо согласуется перевод стихотворения «Инок», где характерные для Блока литургические мотивы объединены с мотивами преступной, но развивающейся лишь в воображении героя любви:

И, подходя ко всем иконам,  
 Как строгий и смиренный брат,  
 Творю поклон я за поклоном  
 И за обрядами обряд.  
 .....  
 Что вот — меня цветистым хмелем  
 Безумно захлестнула ты,  
 И потерял я счет неделям  
 Моей преступной красоты [Блок 1997а: 195–196].

Ср. в переводе:

Ning palvekoja ukse paotan  
 ja nagu tõelik pühamees  
 maadligi palveis lauba vaota  
 taas iga pühapildi ees.  
 ... ..  
 Ja et mind joobumusse heidad,  
 et hinges köeb mul sala-arm,  
 et meeletusse päevad peidab  
*su piinav paheline sarm* [Blok: 78].

Хотя перевод довольно точен, нельзя не отметить, что превращение красоты (образ «преступной красоты» имеет в стихотворении Блока «декадентские» истоки) в «порочный шарм» и приписывание этого свойства героине в очередной раз свидетельствует не только об упрощении авторской мысли, но и об исключении из перевода одной из важнейших ипостасей лирического «я» — ипостаси *художника*. «Декадентский» пласт стихов Блока в стихотворении «Инок» (как и в цикле «Город») вполне осознанно ослаблен переводчиком (как на уровне отбора текстов, так и в интерпретации образов).

В лаконичной выборке стихов из цикла «Фаина» оказываются и два стихотворения, помещенные в конце эстонской версии цикла: «Она пришла с мороза...», написанное верлибром, и «Я помню длительные муки...» (оба — 1908). Эти два текста связаны у Блока не только общим прототипом героини (Н. Н. Волохова), но и особой «вещной» образностью, а также психологизмом. В таком выборе переводчика есть своя логика, отчасти соответствующая замыслу Блока: в центре цикла «Фаина» оказывается антропоморфная, не «растворенная» в природе героиня (см. об этом: [Минц: 152–168]).

Таким образом, мы не можем однозначно заключить, что переводчик *во всех случаях* переводит лишь отдельные стихотворения, нисколько не заботясь об авторской концепции цикла. Вместе с тем, выбор именно этих двух стихотворений, завершающих цикл «Фаина», мотивирован также изменением авторства переводов. Последние два текста перевела Дебора Вааранди, и, помещая эти переводы в конец цикла, составитель антологии, он же автор большинства переводов в сборнике, как бы привлекает внимание эстонского читателя к другому создателю переводных текстов.

Как уже говорилось, более полно (если иметь в виду количество переведенных стихотворений) передано в переводном сборнике содержание



третьего тома. Тем не менее, и здесь мы можем отметить ряд принципиальных смысловых трансформаций. Как известно, символообразование в лирике Блока основывается, с одной стороны, на внутритекстовых повторях, с другой — на многочисленных отсылках к мировой поэтической и культурной традиции. Можно сказать, что переводчик довольно последовательно игнорирует стихи, где лирический сюжет у Блока имеет универсальное измерение. Эта особенность хорошо просматривается на материале переводов стихов третьего тома, где структура блоковского символа предельно усложняется. Например, фактически исключенной из переводов оказывается «дантовская» тема, благодаря которой «страшный мир» Блока уподобляется аду Данте («Песня ада» в цикле «Страшный мир»). Из этого же цикла не переводятся стихотворения «Из хрустального тумана...» (где образ героини получает библейскую проекцию и соотносится с образом Магдалины), «Идут часы и дни, и годы...», где цитируются слова Понтия Пилата о Христе: “*ессе homo!*”.

Тем не менее, мы не можем утверждать, что переводчик во всех случаях стремится придать стихам Блока только «локальный» смысл. В особом поле внимания Кангура оказываются стихи, ориентированные на западноевропейскую (в особенности, — романтическую) традицию: стихотворение «Двойник» с его проекцией на традицию Гофмана и Гейне, микроцикл «Пляски смерти», отсылающий к смысловому полю, представленному в поэзии Гейне, средневековой западноевропейской живописи и музыке XIX в.<sup>5</sup>

Однако игнорирование переводчиком целого ряда текстов, символика которых ориентирована на мировую поэтическую (или библейскую) традицию, приводит к тому, что в рамках итогового третьего тома лирической трилогии среди ипостасей лирического героя начинает доминировать одна: *герой, испытывающий разочарование и бессилие и близящийся к смерти* (или же легкомысленно прожигающий свою жизнь). «Демоническая» ипостась героя в переводах представлена значительно реже (например, переведено одно из двух стихотворений с одинаковым заглавием «Демон» — «Иди, иди за мной — покорной...» — из концовки цикла «Страшный мир»).

Очевидно, что такое сужение «ликов» лирического героя Блока значительно ближе к *общеромантической*, чем к символистской трактовке персо-

<sup>5</sup> См. об этом, в частности, комментарий к циклу «Страшный мир» в новейшем Полном собрании сочинений Блока [Блок 1997б: 603].

нажа. Приведем пример из перевода стихотворения «Посещение» (1910; цикл «Родина»):

Я не смею взглянуть в твои очи,  
 Все, что было, — *далёко оно*.  
 Долгих лет *нескончаемой ночи*  
 Страшной памятью сердце полно [Блок 1997б: 179].

Ср.:

Ma ei julge su silmisse kaeda,  
 kõik on möödas — *kõik unena näis*.  
 Ööde otsatut *üksindusaega*  
 süda ainult on pilgeni täis [Blok: 192].

В этом переводе блоковский символ «нескончаемой ночи», знаменующий, в частности, объективное состояние действительности, превращается в субъективное переживание героем «бесконечного ночного одиночества». Исчезает у Кангура и важнейший для Блока второго и третьего тома символ «воспоминания-памяти», благодаря которому осуществляется развитие лирического сюжета всей трилогии. «Память», как известно, является у Блока и неотъемлемым свойством я-художника, прозревающего будущее. Ср., например, фрагмент перевода стихотворения «За горами, лесами...» (1915), замыкающего и у Блока, и у переводчика цикл «Арфы и скрипки»:

Вспоминаю с печалью нездешнюю  
*Всё бывшее* моё, как вчера...» [Блок 1997б: 146];  
 sama valulik-hellana kordudes  
*kõik, mis oli, kangastub* taas [Blok: 169].

В данном случае образ героини одновременно ассоциируется и с возлюбленной, и с Россией, поэтому лирический герой вспоминает и свое собственное прошлое, и мифологизированное прошлое Родины. В переводе воспоминание, а, следовательно, в какой-то степени и *былое*, переносятся в сферу миража (“kangastuma” — «представляться в виде миража»). Ср. также перевод стихотворения «Есть минуты, когда не тревожит...» (1912) из цикла «Арфы и скрипки»:

И мгновенно житейское канет,  
 Словно в тёмную пропасть без дна...  
 И над пропастью медленно встанет  
 Семицветной дугой тишина... [Блок 1997б: 134];

Ümber äkitselt argipäev tummub  
 justkui neelaks ta põhjatu taarn....  
 Üle taarna kui *unenäos kummub*  
 särav vaikuse vikerkaar [Blok: 164].

У Блока нет образа «сновидения». Очевидно, что радуга, символизирующая в стихотворении временное соединение двух миров, носит характер «реальнейшей» реальности и речь идет не о сновидении, но о «*видении*» лирического «я», хотя само слово Блоком не называется. В переводе мы встречаемся со знакомой нам трансформацией «потустороннего» в иллюзорное, принадлежащее только воображению лирического героя.

Гораздо реже, как уже говорилось, переводчик обращается к тем стихотворениям третьего тома, где герой «демоничен» и враждебен по отношению к возлюбленной или другим лирическим персонажам. Например, микроцикл «Черная кровь» из «Страшного мира», в конце которого герой убивает возлюбленную, не переведен. Возможно, в качестве некоторой смысловой компенсации переводчик конструирует микросюжет, которого, однако, нет у Блока. Это повествование о лирическом герое — прожигателе жизни, который характеризуется в переводе как потенциальный убийца человека из народа. Так, в стихотворении «Сегодня ты на тройке звонкой...» (1910) из цикла «Арфы и скрипки» в оригинале есть строфы:

Ямщик — будь он в поддевке темной  
 С пером павлиньим напоказ,  
 Будь он мечтой поэта скромной, —  
 Не упускай его из глаз...  
 Задремлешь — и тебя в дремоте  
 Он острым полоснет клинком,  
 Иль на безлюдном повороте  
 К версте прикрутит кушаком [Блок 1997б: 132].

Ср. в переводе:

Kui on ta pale tähtsalt pilves,  
 on kuldne helk ta nõõbireal  
 Või kurb poeedimalbus ilmes —  
 Tal postipoiss silm hoia peal.  
 Kui tukastad — sul uneajal  
 ta mõõga ette satub rind

või seob ta tühjal metsarajal  
teetulba külge vööga sind [Blok: 162].

(В переводе происходит смысловая инверсия: характеристика ямщика переадресована поэту).

Таким образом, обратившись к «лирической трилогии» Блока, переводчик вполне сознательно, как нам представляется, отбирает тексты, имея в виду, по крайней мере, две группы адресатов.

Во-первых, очевидно, что Калью Кангур и как составитель книги, и как переводчик ориентируется на канонизированное в советскую эпоху представление о Блоке и на определенный круг его стихотворений с социально-политической окраской. В сборник включен перевод поэмы «Двенадцать»; переводы стихов, которые, как было отмечено в монографиях многих известных блоковедов, ознаменовали его движение к «реализму» и/или «социально-историческому осмыслению действительности»: «Фабрика», «Барка жизни встала...», «Сытые», «Холодный день», «Она пришла с мороза...», «О, весна без конца и без края...», «революционный» цикл «Ямбы», переведенный полностью, «О смерти», «Как тяжело мертвецу среди людей...» и др.

Во-вторых, сборник, о котором идет речь, — это не академическое издание, а книга, адресованная массовому эстонскому читателю, и так как она не сопровождается материалами, поясняющими основные особенности эстетики русского символизма, то объяснима и ориентация переводчика на расподобление символистических образов Блока и связанная с этим редукция «трансцендентной» составляющей символа.

Поэтика символа заменяется в переводах на образность, которая должна вызвать у эстонского читателя ассоциации с хорошо знакомым ему романтизмом (например, «гейневского» толка). Не исключено, что здесь Кангур может скрыто ориентироваться на концепцию русской литературы как части западноевропейской культуры, которую активно развивал в годы Первой эстонской республики Йоханнес Семпер — переводчик поэмы Блока «Двенадцать»<sup>6</sup>. Кангур, возможно, был знаком и с работой Семпера

<sup>6</sup> Спустя десятилетия Семпер оценивал свой перевод поэмы «Двенадцать», опубликованный впервые анонимно в Петрограде в 1922 г., скорее отрицательно: "Bloki «12» 1921. a. tõlkes on muidugi keele- ja stiililiselst nüüdsest aspektist vaadatuna vârdjas" [Adams: 684]. Тем не менее, позднее перевод был Семпером откорректирован и приведен, по его собственному свидетельству, в соответствие с современными языковыми нормами: "Kohendasin selle mõned aastad tagasi mingi lugemiku jaoks tänapäeva maitsele vastavamaks. Mu tõlge ilmus Petrogradis 1922 ilma tõlkija nimeta eri brošüürina, mis ka Eestis müügil oli. Kuidas tõlge vastu võeti, küsite. Vastaksin, et ei tea, sest elasin ju tol ajavahemikul (1921–24) peamiselt Berliinis ja

о символизме, в которой тот, вслед за своим учителем В. М. Жирмунским, не только возводил генезис западноевропейского и русского символизма к раннему немецкому романтизму, но и описывал глубокое типологическое сходство между этими двумя литературными направлениями<sup>7</sup>. Немаловажно при этом, что в эстонской поэзии символизм как литературное направление фактически представлен не был<sup>8</sup>.

Мы видим, что общая, как мы полагаем, сознательно сконструированная стратегия переводчика обуславливает имплицитную поэтику его переводов из Блока, которая действительно разрушает и «распыляет» блоковскую лирическую трилогию как единый текст, как «роман в стихах», расподобляет блоковский символ и превращает его в ряде случаев в романтическую метафору. Однако это не означает, что переводчик не отдает себе отчета в специфике оригинала или недостаточно хорошо владеет русским языком во всех его тонкостях и оттенках. Как нам кажется, у переводчика, по-видимому, исходно не было задачи транслировать в эстонскую читательскую аудиторию представление о специфике русского символизма.

## Литература

Блок 1968: Блок А. Стихотворения. Поэмы. Театр. М., 1968.

Блок 1997: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 1.

Блок 1997а: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 2.

Блок 1997б: Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М., 1997. Т. 3.

Минц: Минц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999.

Пильд, Тоомель: Пильд Л., Тоомель К. Эссе А. Х. Таммсааре о Достоевском в контексте публицистики писателя 1910-х – 1920-х гг. // Блоковский сборник XVIII: Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. Тарту, 2010.

---

eesti ajakirjandust sain ainult puhuti lugeda. Poeemi intonatsiooni järgi oli siinseal eesti luules mõnikord tunda, aga kus ja millal — võta kinni veevirvendust” [Adams: 684].

<sup>7</sup> Ср., напр.: “Kui romantismi mõjust sümbolismi peale üleüldse rääkida, siis võib see ainult Saksa romantism olla, mis sümbolistide hingesse sügavaid jälgi jättis” [Semper] / «Если затрагивать вопрос о влиянии романтизма на символизм, то лишь немецкий романтизм оставил в душах символистов глубокие следы» <перевод мой. — Л. П.>. Подчеркнем, что Семпер был далек от того, чтобы отождествлять эти два направления (см. [Там же]).

<sup>8</sup> По-видимому, нельзя говорить и о каком-либо серьезном влиянии поэтики русского символизма на эстонскую поэзию. Так, например, Фр. Туглас, обращаясь в письме от 16 февраля 1962 г. к В. Адамсу, свидетельствовал: “Küllap on Teil õigus, kui oletate, et Blokil eesti lüürikasse vahest ainult Suitsu ja Semperi kaudu on mõju olnud. Kuid vaevalt võib sedagi mõju konkreetsemalt tõendada. Kuna Suitsu paaris kohas on Balmontit otse sõnaliselt jäljendanud, siis ei või seda Bloki puhul vist öelda” [Adams: 684].

Тороп: *Torop P.* Тотальный перевод. Тарту, 1995.

Adams: *Adams, V.* Tuglas ja Semper Aleksander Blokist Eestis // Keel ja Kirjandus. 1980. Nr 11. Lk 681–685.

Andresen: *Andresen, N.* Bloki luule eesti keeles // Sirp ja Vasar. 1973. Nr 14. 6. apr.

Blok: *Blok, A.* Ööbikuaed / Koost. Kalju Kangur. Tõlk. K. Kangur, Jaan Kross, August Sang, Johannes Semper, Heiti Talvik, Debora Vaarandi. Tallinn, 1972.

Kommentaariid: Kommentaariid // Blok, A. Ööbikuaed. Tallinn, 1972. Lk 301–309.

Mints, Malts: *Mints, Z.; Malts, A.* Teel “eesti” Bloki poole: Aleksander Blok. Ööbikuaed. Valik luulet. Koost. K. Kangur. Tõlk. K. Kangur, J. Kross, A. Sang, J. Semper, H. Talvik, D. Vaarandi // Keel ja Kirjandus. 1973. Nr 12. Lk 761–766.

Semper: *Semper, J.* Sümbolism ja saksa romantism // Noor-Eesti. Tartu, 1911–1912.

## К ИСТОРИИ ОДНОГО СПЕЦКУРСА

### НИКОЛАЙ БОГОМОЛОВ

Русский символизм довольно рано стал предметом внимания мемуаристов, историков литературы и преподавателей университетов и институтов. В наше время мемуары — лучше или хуже — переизданы с комментариями и вступительными статьями; исследовательские работы, писавшиеся с 1920-х гг., так или иначе учитываются исследователями. Менее всего мы знаем о том, как транслировались знания о символизме в процессе обучения, кто преподавал, о чем говорил, как определял свою сверхзадачу.

Научную традицию формируют не только исследования, но и личные воспоминания, исторические анекдоты, незаписанные афористические высказывания, рассказы о житнетворческих проявлениях и пр. Существенно и то, где именно возникала такая традиция. Поэтому, как кажется, сведения о педагогических центрах, занимавшихся изучением символизма, будут полезны для современной науки.

До сих пор была более или менее описана деятельность одной из таких школ — блоковского семинара Д. Е. Максимова. Как пишет П. В. Куприяновский, семинар ученый «начал вести с 1940 года. Сначала семинар существовал факультативно (Д. Е. Максимов работал тогда в пединституте им. М. Н. Покровского), участники его <...> имели темы для индивидуальных исследований и одновременно занимались составлением библиографии о Блоке за 1928–1940 годы. После Великой Отечественной войны Блоковский семинар продолжал действовать, особенно активно в Ленинградском университете, хотя условия для этого были не всегда благоприятными» [Куприяновский: 9]. Сохранились воспоминания В. А. Каменской и З. Г. Минц о первых двух годах послевоенного семинара [Куприяновский: 11–21], весьма кратко упоминает о них и В. Н. Голицына [Голицына: 29]. Однако обстоятельства «не всегда благоприятных условий» дальнейшей работы семинара известны нам лишь в незначительной степени. И, кажется, было бы полезно создать хронику работы этого семинара.

Мы же имеем возможность представить некоторые существенные аспекты деятельности другого образовательного предприятия — спецкурса, который читал на филологическом факультете Московского университета профессор Иван Никанорович Розанов.

У многих современных исследователей его имя пользуется уважением лишь как символ тщательности источниковедческих штудий, опоры исключительно на достоверный материал, внимания к малоизвестным книгам и людям, сами же работы представляются давно пройденным этапом русского литературоведения. Если судить только по опубликованным текстам, с этим отчасти можно согласиться, но если внимательно поработать с материалами архива Розанова, впечатление меняется.

Прежде всего, стоит обратить внимание на то, что Розанов с большим интересом относился к методологическим основам науки о литературе. Он достаточно регулярно посещает заседания Московского Лингвистического Кружка, причем не просто присутствует как слушатель, но и выступает, и беседует с В. Б. Шкловским, Р. О. Якобсоном, В. М. Жирмунским, О. М. Бриком (см.: [Преображенский: 94–101]<sup>1</sup>). В то же самое время он свободно обсуждает проблемы мифологизма в разговорах с Вяч. Ивановым. В петроградских-ленинградских поездках он ведет разговоры с М. Л. Гофманом, слушает доклад Ю. Н. Тынянова и беседует с ним в гостях у Ю. Г. Оксмана, общается с Г. А. Гуковским. В более позднее время дружба связывает его с М. К. Азадовским, Г. О. Винокуром, С. М. Бонди, Б. В. Томашевским. Он был знаком едва ли не со всеми видными московскими поэтами 1910-х гг., причем не только с традиционалистами, но и с яркими новаторами. Он непредубежденно (в рукописных заметках) разбирает стихи футуристов и имажинистов, воссоздает теоретические основания акмеизма по доступным ему текстам, главным из которых оказывается мандельштамовское «Утро акмеизма». В начале 1920-х гг. он формулирует свое понимание серебряного века (подробнее см.: [Богомолов 2015b: 49–60]), наиболее известная из розановских теорий, в основание которой кладется понятие «литературная репутация», по сути не столь уж принципиально отличается от тыняновского «литературного факта»<sup>2</sup>. Одним словом, временами Розанов оказывается чрезвычайно близок к актуальным тенденциям лите-

---

<sup>1</sup> К сожалению, читая почерк Розанова, автор был невнимателен, что привело к серьезным смысловым ошибкам. Подробнее см.: [Богомолов 2015a: 391–396].

<sup>2</sup> Ср. также замечание комментаторов о сближениях историко-литературных концепций Розанова и Тынянова [Тынянов: 433].



ратурной науки<sup>3</sup>, и это заставляет его ощущать неудовлетворенность ее состоянием в 1930–1940-е гг.

Вместе с тем он был весьма лабилен в идеологических вопросах, поэтому, сталкиваясь с политически острыми темами, быстро от них уходил. Из заметных тем такого рода в его дневнике назовем деятельность кооператива «Задруга», в котором он занимал видное место<sup>4</sup>, резкое усиление цензуры, убийство Гумилева, репрессии 1930-х гг. (а процесс Промпартии, когда он по приглашению попал в зал суда, вызывает скорее симпатию к власти, чем к подсудимым), ждановское постановление, — все это воспринимается как неизбежное условие существования, которому необходимо подчиниться.

Но, наряду с этим, при любом смягчении идеологического давления Розанов стремился ввести в свои работы (в том числе и в преподавание) ранее прямо запрещенный или, по крайней мере, не одобрявшийся материал. Именно он организовал и в течение двух учебных лет проводил спецкурс по символизму на пятом курсе филологического факультета МГУ.

В данной статье мы не будем стремиться к исчерпанию материала, часть которого еще нуждается в выявлении, а ограничимся самыми общими характеристиками, показывающими принципы и основания, на которых базировался университетский профессор, желающий передать студентам некоторое важное знание.

Для этих предварительных суждений у нас есть довольно подробная программа, утвержденная кафедрой 31 октября 1944 г., и запись о целях и задачах курса, датированная неопределенно — осень 1945 г. Возможно, она была сделана к заседанию кафедры 21 сентября 1945 г. Сама программа обновленного спецкурса не сохранилась (по крайней мере, среди тех бумаг, которые мы успели просмотреть), но, судя по всему, она не слишком отличалась от предыдущей. Вот запись Розанова:

Я прочел свои 2 программы («Поэты-символисты» и «Лирика пушкин<ской> эпохи»). Первая вызвала замечание Благого, что Вл. Соловьева не следует считать, как Мережковского, ранним символистом, а надо причислять, как и Слу-

<sup>3</sup> В качестве маргиналии заметим, что он был членом совета, где защищалась диссертация М. М. Бахтина. В дневниковой записи о ней нет прямых отзывов и сведений о том, как он сам проголосовал, но общий тон очень симпатизирующий.

<sup>4</sup> Напомним, что одним из главных его руководителей был С. П. Мельгунов, неоднократно арестовывавшийся, а в эмиграции ставший одним из видных антибольшевистских активистов. Некоторые материалы об этом кооперативе см.: [Тахо-Годи: 149–167]. Собранные Розановым печатные (в том числе изданные на правах рукописи) документы о «Задруге» см.: [РГБ 653а].

чевского, к предшественникам. Я привел стих<отворен>ие «Милый друг, иль ты не видишь». Благой напомнил рецензии Вл. Соловьева на «Рус<ских> символистов». «Это борьба отцов и детей», ответил я. Вышло что-то вроде преканий, что оставило на душе неприятный след [РГБ 653b: 151].

В программе 1944 г. читаем: «Влад. Соловьев, Минский, Мережковский как поэты» [РГБ 653d: 1], а далее идет сопоставление Соловьева и Случевского, основанное на инскрипте первого: «Несравненному поэту “неуловимого” от искреннего ценителя» [Библиотека: 107].

Приведем те два фрагмента, которые мы полагаем возможным считать «предисловием» Розанова к своей программе:

*Основные положения изучения*

1) Символизм изучается в его эволюции, в его важнейших проявлениях. — 2) В центре изучения берутся 4 поэта: Бальмонт, Брюсов, Белый, Блок. Остальные затрагиваются только эпизодически, для лучшего уяснения указанных четырех, напр<имер>, предшественники и ранние символисты, напр<имер>, Случевский, Вл. Соловьев, Мережковский. 3) В центре изучения Бальмонта, Брюсова, Белого и Блока будет стоять в первую очередь их стихотворная деятельность, затем критическая, историко-литературная, мемуарная. 4) Поэтические индивидуальности ярче выясняются при сравнительном изучении их биографий и творчества. 5) Жизнь и творчество этих четырех поэтов изучается одновременно по периодам и важнейшим моментам. 6) Хронология и библиография — необходимые элементы изучения. 7) Максимум конкретности достигается не упоминанием заглавий книги и произведений, а их показом и чтением отрывков, не указанием только хронологических дат, но и их осмыслением; книжные источники дополняются личными воспоминаниями.

Ни к одному курсу не подходил я с такой серьезностью и внутренней заинтересованностью, как к этому. Причины: 1) сложность темы и новизна метода, 2) отнош<ение> к слушателям, 3) я сам, т. к. *уча учимся*.

Хочется не только дать знания, но и обогатить душу, через воображение, дать почувствовать четырех поэтов не только как поэтов, но и как людей. Суд потомства. Мой курс — показание живого свидетеля [РГБ 653d: 18].

Как видим, Розанов опирается на две сильные стороны текущего положения дел: 1) наличие гигантской превосходно подобранной библиотеки и 2) личные воспоминания. Особое и принципиальное место, конечно, занимал второй пункт, и Розанов даже составил себе что-то вроде памятки, которую здесь будет уместно привести:

Из поэтов и критиков символизма

0) Я ни разу не видал

Иннокентия Анненского (был знаком с его сыном поэтом Валентин Кривич)

A. I. *Только видел*, но не слышал Влад. Соловьева, Зин. Гиппиус

II. Видел и *слышал*, но издали и не был знаком

а) Минский, Мережковский, Волинский

(на лекциях в Политех<ическом> Музее — Волинского освистали)

б) Верхарна

III. Видел и слышал очень часто, *но не был знаком*

Бальмонт

B. I. Был знаком, но мало (шапочное знакомство)

1) Сологуб (и его жена Чеботаревская)

II. Не раз встречался и беседовал на разные темы

1) Гуревич, 3) Балтрушайтис, 4) Поляков <так в источнике. — Н. Б.>

III. Не только часто встречался, но и обменивался книгами, но ни разу не был у него

5) Андрей Белый

IV. Не только видел и слышал, но и бывал в гостях

6) Блок

V. Не только бывал в гостях, но связан был и в работе

7) Брюсов (старший товарищ по филол<огическому> факультету, Студия поэтов)

8) Вяч. Иванов (Консультация в Наркомпросе, пушкин<ский> кружок, Студия поэтов).

VI. Не только бывал у него, а он у меня, но я и *гостил* —

Макс Волошин — в Коктебеле.

Из живущих ныне давно и хорошо знаю Ю. Н. Верховского [РГБ 653d: 6]<sup>5</sup>.

Здесь Розанов обладал явным преимуществом перед Максимовым. Будучи старше его ровно на 30 лет, он познакомился с Брюсовым в начале 1897 г. и часто с ним встречался, так что краткий конспект в тетради передает лишь малую толику впечатлений от этих встреч. Насколько мы можем судить, в литературный круг Розанов вошел значительно позднее, примерно с 1913 г., но все равно это произошло значительно ранее, чем у Максимова,

<sup>5</sup> Добавим некоторые комментарии. С В. Кривичем Розанов познакомился во время визита в Петроград и Царское Село летом 1923 г. Гуревич — Л. Я. Гуревич, в молодости редактор «Северного вестника». Поляков — С. А. Поляков, меценат издательства «Скорпион» и журнала «Весы». Его автобиография из собрания Розанова — см.: [Богомолв 2014: 19–38]. Воспоминания Розанова о Блоке — см.: [Огонек; ЛР]. Второй материал перепеч.: [Розанов: 433–440]. Большая статья «Детское сердце (Александр Блок)» хранится в РГБ [РГБ 653e]. Воспоминания о Брюсове — см.: [ЛН: 759–772]; перепеч.: [Розанов: 420–432]. О Пушкинском кружке с участием Вяч. Иванова см.: [Шишкин: 780–796]. В Коктебеле Розанов был летом 1926 г.

и при этом у него была возможность обсуждать возникавшие вопросы с более чем компетентными людьми. Так, он постоянно встречается с В. Ф. Ходасевичем, и тот рассказывает ему о Брюсове, Вяч. Иванове, истории Черубины де Габриак и о времени кризиса символизма. Он присутствует при столкновении Марины Цветаевой с Вячеславом Ивановым. На его глазах в Обществе свободной эстетики и на других вечерах происходят стычки между представителями «старой» и «новой» поэзии.

Но сближает его с Максимовым то, что в 1920–1930-е гг. они оба ищут свидетелей тех событий, которые им были важны. Работая над своими статьями, Максимов, как писал он сам:

занимался в архивах и по мере возможности встречался с оставшимися в живых и находившимися в пределах досягаемости участниками литературного движения начала века, теми, которые могли дать и давали нужные сведения. С некоторыми из них после этих встреч у меня установились прочные многолетние связи. Я беседовал с редактором-издателем «Весов» С. А. Поляковым, И. М. Брюсовой, П. П. Перцовым, К. И. Чуковским, Г. И. Чулковым, Р. В. Ивановым-Разумником, М. А. Кузминым, Л. Я. Гуревич, К. А. Эрбергом. К этому ряду относится и моя встреча с Андреем Белым [Максимов: 365].

Один из мемуаристов добавляет:

У меня тоже хранится своего рода реликвия, доставшаяся мне по воле Дмитрия Евгеньевича — потрепанная тетрадь с его записями, озаглавленная «Мои “интервью” (мои расспросы о журналах символистов и отчасти о символистах, о Блоке и пр.) <...> Самые первые записи сделаны в тетради в 1927 г.: «7 марта 1927 г. из беседы с Евг. Павл. Ивановым я узнал следующие факты». «13 марта 1927 г. беседа с Константином Александровичем Сюннербергом (К. Эрбергом)» и т. д. <...> В тетрадь вложено, вклеено, подколото множество листков и даже клочков бумаги с зафиксированными на них многообразными свидетельствами о жизни и творчестве писателей символистской и постсимволистской эпохи; записи пополнялись вплоть до последних лет жизни «интервьюера» [Лавров: 154–155].

Начиная с 1940 г. мы находим в дневнике Розанова сведения о его встречах и беседах с И. М. Брюсовой (неоднократно), однокурсником Брюсова Е. И. Вишняковым, встречавшимся с Блоком С. С. Анисимовым (который читал свои воспоминания об этой встрече), В. И. Стражевым, С. А. Поляковым, В. О. Нилендером, О. А. Мочаловой, А. А. Сидоровым, Е. А. Благиной, С. К. Шамбинаго, Ю. Н. Верховским, А. В. Позднеевым (о Пушкинском кружке Вяч. Иванова, архив которого Позднеев хранил), И. М. Дегтеревским, Марком Криницким, С. З. Федорченко, А. Г. Гатовым, П. Г. Богатыревым (о встречах в Берлине с Н. М. Минским), В. К. Звягинцевой,

В. М. Жирмунским (о Вл. В. Гиппиусе), С. А. Обрадовичем (об Андрее Белом в Пролеткульте). Еще в 1920-е гг. он расспрашивал о прошлом П. П. Перцова и Г. И. Чулкова. Как видим, Розанов был более широк и разнообразен в своих опросах, не стесняясь говорить с теми, кто принадлежал не к самому интимному кругу символистов, но и к широкому их окружению.

К сожалению, тетрадь, подобная максимовской, в архиве Розанова не сохранилась. Единственным пока обнаруженным свидетельством того, что он не полностью полагался на собственную память, являются «Сказы о поэтах» — клочки собственных воспоминаний и рассказы других людей о символистах<sup>6</sup>. Сопоставление дневниковых записей с датированными фрагментами этих «сказов» позволяет понять, что использован один и тот же материал.

Тетрадь, в которой сделаны опубликованные А. Л. Соболевым записи, была заведена всего через четыре дня после разговора в Гослитиздате под председательством Ф. М. Головенченко о том, какой должна быть поэтическая серия, предполагаемая издательством к выпуску. Розанов был на этом совещании, и одним из его предложений было издать сборники «Поэты-символисты» и «Поэты-футуристы», а также отдельные книги Ю. К. Балрушайтиса и М. А. Волошина. На фоне слов Н. С. Тихонова («Н. С. Тихонов указал, что Горький хотел издать не только крупных, но и всех поэтов, в том числе и врагов, надо было издать Гумилева. “Мы должны знать и врагов”» [РГБ 653b: 132]) его предложение выглядит достаточно осторожным. Отметим, что через две недели на совещании у А. С. Мясникова разговор был еще более решительный:

Я своим выступлением остался недоволен. Слишком горячо и запальчиво говорил против включения в серию поэтов Ап. Григорьева <...> и за включение сборника «Поэты-символисты». То и другое не прошло... <...> На меня от Н. Л. Степанова пахло ленинградским «дендизмом», ненавистным Блоку. Сборник поэтов-акмеистов был встречен сочувственно. Возражение Степанова, что без Гумилева и Мандельштама сборник не будет иметь цены, отпарировано было Мясниковым. «Мне доподлинно известно, что Гумилев будет разрешен». <...> Дома я подумал, а м<ожет> б<ыть>, я сам не прав. Теперь такое время, что акмеисты ближе современным поэтам, чем символисты. Это охладило и мое рвение к задуманной книге о «4 Б» [РГБ 653b: 145 об. – 146]<sup>7</sup>.

<sup>6</sup> См.: [Соболев: 301–319].

<sup>7</sup> Запись от 12 сентября 1945. Александр Сергеевич Мясников (1913–1982) — в то время главный редактор Гослитиздата, затем зав. кафедрой теории литературы в Академии общественных наук, сотрудник отдела теории ИМЛИ. Николай Леонидович Степанов (1902–1972) — литературовед, профессор МГПИ.

Существенно здесь упоминание о книге. Раздумья над устройством спецкурса привели Розанова к идее написать книгу о поэтах-символистах, представив весь их круг через четырех авторов: Блока, Белого, Бальмонта и Брюсова. Уже шли переговоры о том, что книга, которая должна была называться «Записки современника. Четыре поэта-символиста», может быть принята Гослитиздатом. Однако книга за год написана не была, а потому стала невозможной.

Розанов проводил спецкурс у себя на дому, он жил недалеко от Большой Бронной, где тогда располагался филфак университета. Это давало ему возможность устраивать небольшие книжные выставки (в отличие от многих библиофилов он не только показывал книги, но специально приглашал разных людей их посмотреть и очень бывал расстроен, когда кто-то, пообещав, не приходил), обращать внимание на казавшиеся мелкими подробности того или иного издания, читать большие фрагменты текста. Домашняя обстановка меняла и направленность общения: Розанов зачастую превращал спецкурс в аналог спецсеминара, давая студентам задания, опрашивая их и т. д. Правда, студенты ходили не очень прилежно, занятия часто отменялись. Еще предстоит установить, кто именно посещал спецкурс — фамилии участников сохранились, но они нуждаются в истолковании. Пока что нам удалось идентифицировать лишь троих: известного впоследствии лингвиста Николая Максимовича Шанского (1922–2005), поэтессу Галину Николаевну Демыкину (1923–1990) и редактора Детгиза, ставшего потом и детским писателем, Самуила Ефимовича Миримского (род. 1922).

В общем довольно понятно, чем должно было закончиться существование такого предприятия. В известном документе осени 1946 г. Розанов прочитал: «На свет выплыли символисты, имажинисты, декаденты всех мастей, отрекавшиеся от народа, провозгласившие тезис “искусство ради искусства”, прикрывавшие свое идейное и моральное растрепанье погоней за красивой формой без содержания. <...> Достаточно напомнить, что одним из крупнейших “идеологов” этих реакционных литературных течений был Мережковский...» [Жданов: 8–9]. Прочитав эти и другие слова, Розанов записал в дневнике: «21 сент<ября>. Суб<бота>. Третье событие — крупного общественного и не только крупного, а и первоклассного значения — появление в газетах *речи Жданова*» [РГБ 653с: 145 об.].

Мы не знаем, объявля ли он свой курс на новый учебный год (1946–1947) или уже нет. Однако до конца 1946 г. в дневнике ни разу ни в каком контексте не называются имена не только заклеянных тов. Ждановым авторов, но и вообще сколько-нибудь сомнительных с точки зрения новых

идеологических веяний. Мы не знаем, тогда или в другое время Розанов чистит свой архив, из которого пропадают дневниковая тетрадь (или тетради) 1917–1918 гг., которую он в середине двадцатых перечитывал, а также тетрадь за 1944 г. Но он продолжает хранить материалы Ахматовой, Ходасевича, Вяч. Иванова, воспоминания о Гумилеве и т. д. Исследовательская добросовестность и коллекционерская доблесть заставляли Розанова хранить в памяти и на бумаге память о той эпохе, которую советская власть изо всех сил старалась объявить несуществующей.

## Литература

РГБ 653а: РГБ. Ф. 653. Карт. 57. Ед. хр. 44.

РГБ 653b: РГБ. Ф. 653. Карт. 5. Ед. хр. 6.

РГБ 653c: РГБ. Ф. 653. Карт. 5. Ед. хр. 7.

РГБ 653d: РГБ. Ф. 653. Карт. 12. Ед. хр. 6.

РГБ 653e: РГБ. Ф. 653. Карт. 10. Ед. хр. 17.

Библиотека: Библиотека русской поэзии И. Н. Розанова: Библиографическое описание. М., 1975.

Богомоллов 2014: *Богомоллов Н. А.* К истории символистского книгоиздания: Автобиография С. А. Полякова // Тихие песни: Историко-литературный сборник к 80-летию Л. М. Турчинского. М., 2014.

Богомоллов 2015a: *Богомоллов Н. А.* В книжном углу – 14 // Новое литературное обозрение. 2015. № 131.

Богомоллов 2015b: *Богомоллов Н. А.* К вопросу о термине «Серебряный век»: критическое высказывание и литературоведческое суждение // Вестник Московского университета. Серия 10. Журналистика. 2015. № 1.

Голицына: *Голицына В. Н.* У Максимова // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников. М., 2007.

Жданов: *Жданов А.* Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград»: Сокращенная и обобщенная стенограмма доклада товарища А. А. Жданова на собрании партийного актива и на собрании писателей в Ленинграде. [М.,] 1952.

Куприяновский: *Куприяновский П. В. Д. Е. Максимов* — исследователь русской поэзии // Биография и творчество в русской культуре начала XX века: Блоковский сборник IX. Памяти Д. Е. Максимова. Тарту, 1989. (Ученые записки Тартуского гос. университета. Вып. 857).

Лавров: *Лавров А. В. Д. Е. Максимов* в штрихах благодарной памяти // Дмитрий Евгеньевич Максимов в памяти друзей, коллег, учеников.

ЛН: Литературное наследство. М., 1979. Т. 85.

ЛР: Литературная Россия. 1970. 20 ноября.

Максимов: *Максимов Д.* Русские поэты начала века. Л., 1986.

Огонек: Огонек. 1940. № 35.

Преображенский: *Преображенский С. Ю.* Русский формализм глазами традиционалиста (И. Н. Розанов об О. М. Брике и МЛК) // Методология и практика русского формализма. Бриковский сборник. М., 2014. Вып. II.

Розанов: *Розанов И. Н.* Литературные репутации. М., 1990.

Соболев: *Соболев А. А.* Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар // Летейская библиотека. Очерки и материалы по истории русской литературы XX века. М., 2013. Т. 2.

Тахо-Годи: *Тахо-Годи Е.* Алексей Лосев в эпоху русской революции: 1917–1919. М., 2014.

Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Шишкин: *Шишкин А. Б.* Материалы к теме «Вяч. Иванов и пушкиноведение» // Вячеслав Иванов: Исследования и материалы. СПб., 2010. Вып. 1.



## ИЗ ИМЕННОГО УКАЗАТЕЛЯ К «ЗАПИСНЫМ КНИЖКАМ» АХМАТОВОЙ: ЛЕВЫЙ ФЛАНГ АКМЕИЗМА<sup>1</sup>

### РОМАН ТИМЕНЧИК

**Зенкевич** Михаил Александрович (1891–1973) — член Цеха поэтов (С. 447), друг Гумилева — ср. по поводу биографического введения Г. П. Струве в собрание сочинений Гумилева: «Зачем жалеть об отсутствии мемуаров врагов (Волошин, Кузмин), а не друзей (Лозинский, [и др.] Зенкевич...» (С. 250); «Друг Н<иколая> С<тепановича>» (С. 444) Зенкевич с любовью вывел его в своем фантастическом романе «Мужицкий сфинкс» (1928), который Ахматова читала: «...развод попросила я, когда Н<иколай> С<тепанович> приехал из-за границы в 1918, и я уже дала слово В. К. Ш<илейко> быть с ним. (Об этом я рассказывала М. А. З<енкевичу> на Серг<иевской ул.>, 7. См. в его романе 1921 г.)» (С. 251) — глава романа «У камина с Анной Ахматовой» опубликована впервые: [Ахматова: 20–23]; упомянутое место:

— Простите, Анна Андреевна, нескромный вопрос. Но я уже слышал о начале вашего романа с Николаем Степановичем и даже то, как он раз, будучи студентом Сорбонны, пытался отравиться из-за любви к вам, значит, — мне можно знать и конец. Кто первый из вас решил разойтись — вы или Николай?

— Нет, это сделала я. Когда он вернулся во время войны, я почувствовала, что мы чужие, и объявила ему, что нам надо разойтись. Он сказал только — ты свободна, делай, что хочешь, — но при этом страшно побледнел, так, что даже побелели губы. И мы разошлись....

---

<sup>1</sup> Записные книжки аннотируются по изданию: Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966) / Сост. и подгот. текста К. Н. Суворовой; вступ. статья Э. Г. Герштейн; науч. консультирование, вводные заметки к записным книжкам, указатели В. А. Черных. — М.; Torino, 1996; в дальнейшем в тексте: С. и номер страницы в круглых скобках.

Ссылается на этот эпизод романа и другая запись: «См. рассказ <А. Н.> Т<олст>ого о самоуб<ийстве> в 1908 г., я знаю очень давно. Т<олст>ой подтверд<ил> его в Ташкенте (1942). Эту историю знает и М. Зенкевич» (С. 730). По словам Зенкевича, Ахматова сказала о романе: «Какая это неправдоподобная правда!» [Озеров: 33]. В беседе с автором настоящей публикации и Г. Г. Суперфином в октябре 1971 г. Зенкевич сообщил, что по завершении романа он передал рукопись в Ленинград через А. И. Моргулиса (возможно, для представления в издательство), а тот показывал ее Б. К. Лившицу и Ахматовой.

В коллективном цеховом «сонете о сонете» содержался намек на некоторое неравнодушие его к товарищу по Цеху:

[И для него Зенкевич пренебрег  
Алмазными росинками] Моравской<sup>2</sup> (С. 13).

Записан номер телефона Зенкевича (С. 27, 95, 326) — в первом случае в цитируемом издании инициал прочтен неверно. Пометы о встречах и звонках в 1958–59 гг. (С. 28, 38, 73). 7 сентября 1959 г. она говорила Г. В. Глекину: «О Зенкевиче: настоящий (“один из шести”) акмеист и поэт. “Мы с ним теперь совсем одни остались”» [Глекин: 77]. И спустя шесть лет по поводу того дня 1911 г., когда участниками Цеха поэтов было найдено слово «акмеизм», она замечала: «Из свидетелей этой сцены жив один Зенкевич (Городецкий хуже, чем мертв<sup>3</sup>)» (С. 612).

(2 янв<аря> 1961. Москва). Сегодня М. А. Зенкевич долго и подробно говорил о «Триптихе»: Она (т. е. поэма), по его мнению, — Трагическая Симфония — музыка ей не нужна, пот<ому> что содержится в ней самой. Автор говорит, как Судьба (Ананке), подымаясь надо всем — людьми, временем, событиями. Сделано очень крепко. Слово акмеистическое с твердо очерченными границами. По фантастике близко к «Заблудившемуся трамваю». По простоте сюжета, который можно пересказать в двух словах — к Мед<ному> вс<аднику> (С. 108);

М. Зенкевич. Поэма — трагическая симфония. Каждое слово прошло через автора. В поэме никаких личных счетов и даже никакой политики. Это поверх политики (М. Зенкевич). Очень похоже (отзыв современника) (1961) (С. 133–134).

Предполагалась встреча 30 мая 1962 г. (С. 337). 7 октября 1962 г. «Ан<на>. Андр<еевна>. рассказала о визите перекрасившего усы (“И зачем это? Что

<sup>2</sup> О Марии Моравской см.: [Тименчик 2006: 506–510].

<sup>3</sup> Подробнее о С. М. Городецком см.: [Тименчик 2010: 26–51].

он от этого получил?») М. Зенкевича, попутно ругнув и молодящегося Шкловского» [Глекин: 244]. Возможно, этот визит предварял запланированную Союзом советских писателей встречу Ахматовой с американским поэтом Питером Виреком по просьбе последнего. Об этой встрече на квартире Н. И. Ильиной 19 октября 1962 г. П. Вирек рассказал в письме к нам [Тименчик 2014: 274–275] и вспоминал в беседе с С. Юрьененом:

Ахматова, Зенкевич... Но с нами, к сожалению, была женщина из ГПУ. (Анахронизм, подумал я, умышленный, конечно, хотя КГБ звучит не хуже). Потрясло Вирека то, что Ахматова и Зенкевич, которые в 1912 году в Петербурге входили в одну поэтическую группу, вспомнив об этом тогда, пятьдесят лет спустя, заплакали, что и понятно...

— Оба?

— Оба. Зенкевич тоже... [Юрьенен].

8 декабря 1962 г. Зенкевич навестил Ахматову (С. 263), поднес свой сборник «Сквозь грозы лет» (М., 1962) с надписью:

Анне Ахматовой — поэту с абсолютным музыкально-поэтическим слухом

Тот день запечатлелся четко  
Виденьем юношеских грез —  
Как на извозчицкой пролетке  
Ваш «Вечер» в книжный склад я вез  
С моею «Дикою порфирой»...  
Тот день сквозь северный туман  
Встает, озвучен, осиян  
Серебряною Вашей лирой!

8 декабря 1962

На следующий день Ахматова записала стихотворение из «Антологии античной глупости»: «Странник! — откуда идешь? Я был в гостях у Шилейя...» и обозначила другие тексты, названные в мемуарах В. Пяста: «Сын Леонида был скуп» и «В другом случае, при приходе гостя, в квартире сына Леонида были разверсты широкошумные краны. В назидание ему говорилось: Ванну, хозяин, прими, но принимай и гостей» [Пяст: 261]. Помечено: «Зап<исано> 9 дек<абря> 1962. Москва. (Принадлежность О. М<андельштаму> подтверждает М. Зенкевич)» (С. 204).

В бумагах Н. Н. Глен сохранилась запись: «К листкам из дневника. Вчера у меня был М. А. Зенкевич. Я спросила его, писал (сочинял ли) и он что-нибудь для “Антологии античной глупости” и прочла несколько отрывков» [Музей Анны Ахматовой]. Затем в «Листки из дневника» была внесена фраза: «Помнится — это работа Осипа, Зенкевич того же мнения».

Включен в список адресатов дарения «Реквиема» в декабре 1962 г. – январе 1963 г. (С. 271).

6 июня 1963 г.: «Сговориться с М. А. Зенкевичем» (С. 370); «Последняя суббота. 15 июня. Москва 1963. Сегодня кончается мое призрачное пребывание в Москве. <...> Звонить: <...> Зенкевичу (продикт<овать> воспом<инания>, акмеизм... )» (С. 372).

После этого разговора и полученного согласия М. А. Зенкевича на его работу над своими мемуарами в рукопись «Листков из дневника» внесена фраза «О его [Мандельштама] контакте с группой “Гилея” см. воспоминания Зенкевича (не напечатано?)». Запись в Комарове 20 июня 1963 г.: «Вчера был В. М. Ж<ирмунский>. Говорили об акмеизме. Он сказал нечто весьма существенное и совпадающее с тем, что я только что слышала в Москве от М. А. Зенкевича» (С. 372); 26 июня 1963 г.: «Дм<итрий> Евг<е>ньевич> Максимов утверждает, что «Четки» сыграли совсем особую роль в истории русской поэзии, что им было суждено стать надгробным камнем на могиле символизма. <...> Он в какой-то мере повторяет то, что недавно говорили мне и Виктор Максимович Ж<ирмунский> и М. Зенкевич, один как исследователь, другой как свидетель» (С. 376).

В ноябре 1963 г. Ахматова хотела подарить Зенкевичу цикл «Полночные стихи» (С. 403). «Надо принять: М. А. Зенкевич» (С. 408); «Когда Зенкевич?» (С. 410). Ср. запись ее слов, сделанную 23 ноября 1963 г.: «Знаете, что сказал о моем последнем цикле Зенкевич? Влюбленность изображена тут в виде некоей третьей силы, вне людей существующей» [Чуковская: 111–112].

В конце года возник план издания сборника переводов Ахматовой в серии «Мастера поэтического перевода» в издательстве «Прогресс» под редакцией М. А. Зенкевича (С. 414, 419, 420, 438). Возможно, с этой же затеей (редактор — Зенкевич, автор предисловия — А. Тарковский) связана запись: «(Что делать) 10 мая 196 <4>. <...>. IV. Зенкевич, Тарковск.» (С. 325).

В 1964 г., когда предполагалось, что Аманда Хейт будет писать работу об образе Ахматовой в стихах Гумилева, Ахматова сочла нужным направить ее к Зенкевичу (С. 444, 590); «Зенкевич вспоминал, что когда он в те дни впервые повстречался с А., его поразила независимость ее суждений и ее убежденность в том, что поэзия есть нечто органичное. Мысль о Валерии Брюсове, ежедневно торжественно садящемся писать заданную порцию стихов, ее просто смешила» [Хейт: 36].

Намечен звонок перед отъездом в Италию в ноябре 1964 г. (С. 501, 502). Намечен звонок по возвращении из Англии и Парижа 25 июня

1965 г. (С. 630). Предполагалась в октябре–ноябре 1965 г. встреча с Зенкевичем по выходе книги «Голоса поэтов» (С. 681, 682). Предполагалось подарить ему «Бег времени» (С. 573, 633, 746). И, наконец, в списке «Кто был у меня. Боткинская больница. С 10 ноября 1965 по 18 февраля 1966» (С. 690).

Зенкевич познакомился с Ахматовой в редакции «Аполлона» весной 1911 г. в отсутствие Гумилева, они вместе читали стихи. После этого, как писал Гумилев Е. А. Зноско-Боровскому 16 апреля 1911 г., Ахматова «отправила два письма в “Аполлон” Моравской и Зенкевичу (она не знает их адреса) и очень просит тебя отослать их по адресу с посылным немедленно» [Гумилев 2007: 152]. Среди прочитанных Зенкевичем было стихотворение «Мясные ряды», и Ахматова, по устному свидетельству Зенкевича в 1971 г., попросила посвятить стихотворение ей.

Скрипят железные крюки и блоки,  
И туши вверх и вниз сползать должны.  
Под бледною левой кровоподтеки  
И внутренности иссиня-черны.

Все просто так. Мы — люди, в нашей власти  
У этой скользкой смоченной доски  
Уродливо-обрубленные части  
Ножами рвать на красные куски.

И чудится, что в золотом эфире  
И нас, как мясо, вешают Весы,  
И так же чашки ржавы, тяжки гири,  
И так же алчно крохи лижут псы.

И как и здесь, решающим привеском  
Такие ж жилистые мясники  
Бросают на железо с легким треском  
От сала светлые золотники...

Прости, Господь! Ужель с полдненным жаром,  
Когда от туш исходит тяжело дух,  
И там, как здесь, над смолкнувшим базаром,  
Лишь засверкают стаи липких мух?

Стихотворение это было замечено современниками — см., например, отголосок его в стихах 1913 г.: «И нас обоих рукой коромысла, / Смясь, сравняли мясные весы...» [Большаков: 36].

Уже при первой публикации оно было высоко оценено Сергеем Городецким: «Нельзя не узнать в физиологическом натурализме этого стихотворения того, с кого содрали шкуру, правда, несколько обузданного, но

все же верно себе» [Городецкий 1912]. А еще раньше — Георгием Чулковым: «В этих пяти строфах Зенкевич возвысился над обычным уровнем наших парнасцев до выразительности пафоса бодлеровской поэзии. В этом стихотворении есть и сила, и острота. И если рано говорить о ритмической самостоятельности Зенкевича, нельзя отрицать в нем живописца» [Чулков]. И желание Ахматовой видеть посвящение именно на этом стихотворении может быть объяснено ощутимым в нем влиянием французской поэзии, особенно поэтикой Бодлера, в ту пору привлекавшей Ахматову (см.: [Тименчик 2015: 470–473]).

Ср. в рецензии Н. Н. Вентцеля на «Литературный Альманах “Аполлона”»: «... автор хочет произвести впечатление отталкивающими изображениями в духе бодлеровской “Une charogne” [«Падалъ»] (“Под бледною левой кровоподтеки и внутренности иссиня-черны...”») [Новое время]. «Державинскую торжественность и бодлеровский пафос» отмечал в первом сборнике Зенкевича Георгий Чулков, но по поводу включенного в книгу перевода замечал: «Перевод бодлеровского стихотворения “La Scrupule du Matin” сделан Зенкевичем энергичнее и выразительнее, чем П. Якубовичем-Мельшиным. Жаль только, что лаконическую и крепкую строчку “Et l’homme est las d’écrire et la femme d’aimer” поэт перевел так длинно и бледно: “Поэт устал творить, и женщина сама в любви пресытилась” ...» [Утро России]; ср. об этом переводе: «<...> неплохой, но подчеркнуто тяжкий по сравнению с взвившимися к небу “серафическими скрипками” Бодлера» [Адамович: 235]. По записанным Андреем Сергеевым словам Зенкевича, «<...> из Саратова он приехал в гумилевский Цех, со словарем прочел непрременных французов, выучился, но не обольстился» [Сергеев: 372].

Я предположил, что на него повлиял образ Весов из стихотворения Франсиса Жамма «Альманах», известного мне по переводу Валерия Брюсова:

Корзинку с яйцами оставив, в альманах  
Глядит ребенок; там предсказана погода,  
Святые названы, и знаки небосвода  
Исчислены: Овен, Телец, Лев, Рыбы, Рак...  
  
Простушка бедная, перелистав картинки,  
Мечтает, что вверху, где звезды так блестят,  
Как на земле, внизу, есть праздничные рынки,  
Где продают овец, рыб, раков и ягнят.  
  
И рынка божьего встает пред ней виденье...  
И думает она, увидев знак Весов,  
Что есть на небесах, как здесь у мясников,  
Весы, чтоб взвешивать соль, сыр и прегрешенья...

(Последняя строфа в оригинале:  
 C'est le marché du Ciel sans doute qu'elle lit.  
 Et, quand la page tourne au signe des Balances,  
 elle se dit qu'au Ciel comme à l'épicerie  
 on pèse le café, le sel, et les consciences.)

Я сказал об этом М. А. Зенкевичу в телефонном разговоре в ноябре 1972 г., но он отрицал такую связь, сказав, что это просто впечатления от Митрофаньевского базара в Саратове.

Еще одной объединявшей Ахматову и Зенкевича привязанностью был Иннокентий Анненский, из которого Зенкевич брал эпиграфы — к «Сумраку аметистов» — из «Аметистов», к «Волам» — два заключительных стиха из «То и Это». О «тонах Анненского» в мировосприятии Зенкевича писал Д. С. Усов [Усов: 11]. И «стаи липких мух» в «Мясных рядах» для читателя акупаются с «Картинкой» Анненского: «И сквозь тучи липких мух».

Особость поэтики Зенкевича среди акмеистов (но и известное сходство с одним из них) точно определена была советским литературоведом:

Зенкевич — поэт окаменевшего хаоса, форм гигантских и чудовищных, тяжело развороченных недр, напряженных усилий, застывших в мгновенной окаменелости. В его творчестве огромные тени допотопных чудовищ переплетаются с формами гигантских машин; элеваторы, танки, трансокеанские пароходы кажутся ожившими бронированными остовами ящеров и мамонтов («Элеватор»), («Пашня танков»). Подобно Манделштаму, он привык создавать прекрасное из «тяжести недоброй», облекать свои замыслы в скульптурную, словно из камня высеченную форму [Миллер-Будницкая: 49].

Эта особость нередко приводила к противопоставлению его Ахматовой. Например: «Он находился на крайней левой акмеизма, далекий от камерности Ахматовой, экзотики Гумилева, эллинизма Манделштама» [Лежнев: 231].

Городецкий писал: «...Мало-помалу стали находить себе выражение адамистические ощущения. Знаменательной в этом смысле является книга М. Зенкевича “Дикая порфира”. С юношеской зоркостью он вновь и вновь увидел нерасторжимое единство земли и человека в остывающей планете, он увидел изрытое струпами тело Иова, и в теле человеческом — железо земли. Сняв наслоение тысячелетних культур, он понял себя как “зверя”, “лишенного и когтей и шерсти”, и не менее “радостным миром” представился ему микрокосм человеческого тела, чем макрокосм остывающих и вспыхивающих солнц». Чрезвычайно характерно, что «высшая пора», «расцвет» мыслятся акмеистами как... «снятие наслоения тысячелетних культур», ощущение себя... «зверем». Хорошо расцвет! Иных путей из замкнутого круга индивидуализма акмеисты — увы! —

не видели. <...> И Гумилев, и Ахматова, и Мандельштам, и С. Городецкий — все они далеки от реализма. Где же декларированный ими «акмеистический реализм»?

Сами вожди акмеизма в своем провозглашении реализма любили ссылаться на поэзию акмеистов Зенкевича и Нарбута — поэтов, идейно и художественно близких друг другу. С творчеством этих поэтов С. Городецкий связывал теоретическое обоснование «акмеистического реализма». <...> Слов нет, Нарбут и Зенкевич в гораздо большей степени, чем другие акмеисты, повернулись к земле. Можно согласиться с утверждением Гумилева, что М. Зенкевич и еще больше Владимир Нарбут возненавидели не только бессодержательные красивые слова, но и все красивые слова, не только шаблонное изящество, но и всякое вообще. Их внимание привлекло «все подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира». Правильно также, что эти поэты «чувствуют себя не в своей тарелке», когда речь заходит о вечности, о боге и других потусторонних предметах. Зенкевич и Нарбут в своей поэзии мало связаны с художественными традициями символизма. Они представляют собой действительно новое явление в буржуазной поэзии.

Данный период творчества этих поэтов, являющихся мелкобуржуазными попутчиками внутри акмеизма, идет целиком под знаком приспособления к империалистическим «калифам на час». Гумилев писал о Зенкевиче, что «он вполне доволен землей». Это же относится и к Нарбуту.

Если принять за чистую монету все сказанное Гумилевым и Городецким об этих поэтах, изображающих «все подлинно отверженное, слизь, грязь и копоть мира», то следовало бы занести их действительно в разряд последовательных реалистов. Известно, например, что последовательный реалист М. Горький в своих произведениях этого периода («Враги», «Мать» и др.) немало уделил внимания изображению слякоти и копоти буржуазного мира. Но здесь-то мы и встречаемся с принципиальной разницей в изображении действительности пролетарским реалистом Горьким и «акмеистическими реалистами». В стихотворении «Посаженный на кол» Зенкевич изображает потрясающую картину казни человека. Он описывает все детали этой казни:

На лике бронзовом налеты тлена  
Как бы легли. Два вылезших белка  
Ворочались, и, взбухнув, билась вена,  
Как в паутине муха, у виска.  
И при питье на сточную кору,  
Наросшую из сукровицы, кала,  
В разрыв кишек кровавую дыру,  
Сочась вдоль по колу, вода стекала.  
(1912)

Это одно из наиболее «левых» стихотворений Зенкевича. Но, несмотря на то, что поэт вещи называет своими именами, мы имеем здесь дело с самым насто-



ящим любованием «грязью». Ведь недаром Городецкий декларативно заявлял, что «не только хорошо все уже давно прекрасное, но и уродство может быть прекрасно», что «после всех “неприятий” мир бесповоротно принят акмеизмом во всей совокупности красот и безобразий». В этом и в других стихах Зенкевича ярко осуществлен акмеистический тезис. С таким же эстетским любованием Зенкевич описывает сцену убоя скота, которая вызывает у него ассоциацию с «вечной рифмой»: любовь — кровь. Он более занят обыгрыванием «грязи», нежели ее изобличением. Как видим, Зенкевич с другой стороны подошел к тому же буржуазному эстетизму. «Конкретность» изображений предметов и явлений, нередко очень меткие характеристики вещей, стремление к подробному и точному «как в жизни» описанию мелочей, — все это соответствует натуралистическому творческому методу поэта. И даже в своей так называемой «научной поэзии» Зенкевич не пошел дальше буржуазного натурализма. Весьма характерно, что экскурсы Зенкевича в научные области приводят его к упадочному выводу о непрочности и бренности существования: «Твари — мы плодимся и ползем, как падали бактерии разложения» [Волков 1935: 118, 151].

Ср. пересказ позднейших воспоминаний Зенкевича:

Поэт стал тенью. Шляхетское благородство и выучка Цеха Поэтов спасли его от судьбы Олеси. В опасные годы он хранил автографы Гумилева и переписывал воронежского Мандельштама. После «Поэзии русского империализма» Волкова он понял, что обречен.

— Посадили Нарбута, надо и его приятеля Зенкевича посадить. Вот и посадили украинского — переводчика — <...> Зенкевича вместо меня, до сих пор путают [Сергеев: 372].

Впрочем, в книге А. Волкова намечались для него возможности отмежевания:

...героическая советская действительность не может быть адекватно изображена камерными художественными средствами, выработанными акмеистами. Послереволюционная поэзия Рождественского, Зенкевича, Городецкого, Нарбута и других, примыкающих ранее к акмеизму поэтов свидетельствует о том, что плодотворная творческая работа на революцию возможна лишь при условии решительного разрыва со старым, буржуазным мировоззрением и всеми художественными традициями поэзии декаданта [Волков: 214].

Размежевание с Ахматовой этот критик проводил вплоть до книжки, подаренной Ахматовой 8 декабря 1962 г.:

Зенкевичу, присоединившемуся к этой литературной группировке, были чужды увлечения «красивостью» и эстетизмом Ахматовой и Гумилева (Предисловие А. Волкова в кн.: [Зенкевич: 6]).

Считается, что Зенкевич и Нарбут составляли спаянную фракцию в кружке акмеистов (см. подробней [Лекманов: 279–282]). В эту, в общих чертах верную, картину следует внести небольшую оговорку о резкой критике Нарбутом сборника Зенкевича «Пашня танков» (Саратов, 1921), который, кстати, был подарен Ахматовой в день встречи, описанной в главе «У камина с Анной Ахматовой»: «Анне Андреевне / Ахматовой, когда-то / освятившей своим / именем мои “мясные / ряды” / Мих. Зенкевич / 1921 г. /30/XI /СПб» [Книги и рукописи: 101].

Два качества, неизменно, как тень, сопровождают каждое стихотворение в этом сборнике: запоздалость и неубедительность. Даже гражданская война, удлинившая у нас период огня, железа и крови, — даже она не оправдывает появления «Пашни танков» в 1921 году. В самом деле: что для нас сейчас переломивший свой позвоночник Нестеров или Пегу, производящий «амортизацию смерти» («Авиореквием», стр. 24–25), «Лайон» и «Тайгер», дредноуты адмирала Битти («Голод дредноутов», стр. 14–16), или, наконец, корректирующий «родной батарее парадную стрельбу»? Все это звучит, как голос с «того света»: глухо, ненужно и просто скучно. Если же коснуться второго качества «Пашни танков» — неубедительности, поверхностности ее, — то таковое гнездится едва ли не во всех стихо-пьесах М. Зенкевича [Коммунист].

Впрочем, вскоре они встречаются, втроем с Мандельштамом подают рукописи своих книг в издательство «Круг» [Мандельштам О.: 244] и уже до конца дней Нарбута остаются дружны.

**Нарбут** Владимир Иванович (1888–1938) — поэт, член Цеха поэтов (С. 447), в котором, по словам Ахматовой, Гумилева окружали «серьезные, ищущие знаний товарищи-поэты — Мандельштам, Нарбут — которые все отдавали настоящей работе, самоусовершенствованию...» [Лукницкий: 26].

В автобиографии — указание на одни из самых первых публикаций Ахматовой, за полгода до возникновения Цеха: в марте 1911 г. в трех номерах редактировавшегося Нарбутом студенческого журнала “*Gaudeamus*” (С. 187; см. о последнем: [Тименчик1987: 546–549]).

В коллективном цеховом «сонете о сонете», который

В метафизический сюртук облек  
Владимир Нарбут, словно волк заправский (С. 13) —

отсылка к стихотворению Нарбута «Волк» (из сборника «Алилуя»):

Живу, как вор, в трущобе одичавший,  
впивая дух осинової коры

и перегноя сонные пары,  
 и по ночам бродя, покой поправши.  
 Когда же мордой заостренной вдруг  
 я воздух потяну и — хлев овечий  
 попритчится в сугробе недалече, —  
 трусцой перебегаю мерзлый луг,  
 и под луной, щербатой и холодной,  
 к селу по-за ометами крадусь.  
 И снега, в толщ прессованного, груз  
 за прясла стелет синие полотна.  
 И тяжело жмутся впалые бока,  
 выдавливая выгнутые ребра,  
 и похоронно воеет пес недобрый:  
 он у вдовы на страже молока.  
 «Он спит, не спит проклятая старуха!»  
 Мигнула спичка, желтый встал зрачок.  
 Чу! Звякнул наст ... Как будто чей прыжок ...  
 — Свернулось трубкой, в инее все, ухо ...

Запись к беседе с А. Б. Давидсоном: «Нарбут в Абиссинии» (С. 280) — ср.: «Сказала, что Владимир Иванович вынужден был тогда на время уехать из России — его сборник «Аллилуйя» вызвал недовольство властей. Избрать Аддис-Абебу ему посоветовал Гумилев, а после они обменивались впечатлениями» [Давидсон: 17]<sup>4</sup>.

В 1940 г. написано обращенное к нему стихотворение (С. 49, 53, 59, 102) — автограф первоначальной редакции сохранился у Н. И. Харджиева, дома у которого Ахматова перед тем просматривала сборники Нарбута и слушала стихи погибшего в лагере поэта в чтении хозяина дома:

Это — выжимки бессонниц,  
 Это — свеч кривых нагар,  
 Это — сотни белых звонниц  
 Первый утренний удар...  
 Это — теплый подоконник  
 Под черниговской луной,  
 Это — [мальвы] пчелы, это — донник,

<sup>4</sup> О судебном преследовании книги «Аллилуйя» в 1912 г. см. публикацию И. Ф. Мартынова в кн.: [Гумилевские чтения: 148–149]; об африканском путешествии см.: [Чертков: 9–10]; об «обмене впечатлениями» — ср. рассказ Г. Иванова в «Петербургских зимах» [Иванов: 116–117].

Это — мрак, и пыль и зной.  
Холодная весна 1940 г.<sup>5</sup>

Ср. разговор М. Б. Мейлаха с Н. И. Харджиевым:

— А что это за история, когда Анна Андреевна посвятила вам стихотворение «Это выжимки бессонниц...», а потом перепосвятила Нарбуту?

— Очень просто. Посвятила мне после того, как я весь вечер ей читал Нарбуга, которого она до этого не знала, хотя была в одной группе с ним, и оно называлось «Про стихи», потому, что речь там идет о стихах вообще. Она была потрясена, сказала, что это удивительный поэт. А я сказал ей, что он лучший акмеист, самый талантливейший! И она — ничего! Мы не то еще говорили! Однажды, помню, мы как-то встретились вместе, кажется, у Олеси, и Нарбут ее весь вечер терроризировал. Он нарочно говорил с украинским акцентом, — дурака валял, он ведь мистификатор был невероятный. У нас с ним чудные были отношения. Он говорит: «А то вот, Николай Иваныч, а то вот, Анна Андреевна, а то вот я читал стихи у Вячеслава Иваныча», — Анна Андреевна только вздрагивала и пожимала плечами: «Владимир Иванович, что вы такое говорите!» — Весь вечер ее дразнил, извел ее, она не знала, куда деваться!

А когда я ей прочитал стихи Нарбуга, для нее это было открытие поэта. Через день она ко мне пришла и сказала: «А я вам стишок написала», и мне вручила — на автографе написано, что мне посвящается. Автограф был в моем экспропрированном архиве, который теперь в ЦГАЛИ, там он как будто есть. Была какая-то предварительная опись, там невнятно об этом написано, похоже, что это тот самый автограф. Во всяком случае, где-то оно напечатано с посвящением мне, в каких-то сборниках Ахматовой» [Мейлах: 679].

Пишущий эти строки тоже слышал этот рассказ Н. И. Харджиева о том, как Нарбут при Ахматовой вспоминал, как она за двадцать лет до того с высокомерным недоумением реагировала на «неприличие» его стихов, а Ахматова отрицала последнее.

В пересказе Эдуарда Бабаева: «В середине 30-х годов Нарбут в присутствии Ахматовой шутливо рассказывал Харджиеву о том, как он читал свои стихи “на Башне” у Вяч. Иванова, а слушавшая их Анна Ахматова смущенно “пожимала плечами”» [Бабаев: 222].

«Большой любитель “прутковских” стиховых экспромтов, алогических “дразнилок” и мистификаций» [Харджиев: 356], Нарбут в 1912 г. внес свой вклад в «образ Ахматовой»:

---

<sup>5</sup> О варианте «мальвы» см.: [Бабаев: 222]; напечатано без посвящения под заглавием «Про стихи» в альманахе «Наш современник» [Наш современник: 179] (С. 112).

Крючконосою Ахматовой  
 Все у нас пьяным-пьяно,  
 Битву розами захватывай,  
 Не смотри в мое окно [ИРЛИ];

там же С. Городецкий славил его:

Нарбутенка молодого  
 С хохолками парешка  
 Хором цеха всеживого  
 Тоже славить нам рука.

9 апреля 1913 г. Гумилев писал Ахматовой: «[Я] совершенно убежден, что из всей послесимволической поэзии, ты, да пожалуй (по-своему) Нарбут окажутся самыми значительными» [Гумилев: 236]. Сам Нарбут в эти же дни писал М. А. Зенкевичу:

Знаешь, я уверен, что акмеистов только 2: *я да ты*. Ей-Богу! Вот я думаю писать статью в журнале, там и смоляну — пусть дуются. Какая же Анна Андреевна акмеистка, а Мандель [Мандельштам]? Сергей [Городецкий] — еще туда-сюда, а о Гумилеве — и говорить не приходится [ГЛМ: Л. 4];

а в одном из последующих писем:

На акмеизм я, признаться, просто махнул рукой. Что общего (кроме знакомства), в самом деле, между нами и Анной Андреевной <еевной>, Гумилевым и Городецким? Тем более, что «вожди» (как теперь стало ясно) преследовали лишь свои цели. Ведь мы с тобой — *вievцы* (принимая Вий «за единицу настоящей» земной, земляной жизни), а они — все-таки академики по натуре» [Там же: Л. 23 об.].

В глазах читателей следующего поколения некоторые основания для сближения Нарбута и Ахматовой находились:

Акмеизм, уже ушедший в историю литературы, — отличная школа для современных поэтов. <...> Но тот же акмеизм таит в себе несомненные опасности. <...> Восприятие книжных слов, органически не сросшихся с текстом, для новой интеллигенции — затруднительно. К тому же «высокий словарь» всегда заключал в себе нечто голо-эстетское. Чрезвычайно любопытно, что в своих последних книгах крупнейшие акмеисты (Гумилев, Мандельштам, Зенкевич; Ахматова и Нарбут в этом отношении всегда стояли несколько в стороне) от начального переполнения своих стихов книжными словами отошли [Поступальский: 100].

В манифесте Городецкого тоже были объединены «уродцы» невращения Ахматовой и живая «нежить» Нарбута: «Итак, это просто-напросто Пар-

нас — новые Адамы, — скажут нам любители “кругов” в истории. Нет, это не Парнас. <...> А уж какие же парнасцы Нарбут или Ахматова?» [Горюдецкий 1913: 49].

В 1918 г. Ахматова передала свои стихи и стихи В. Шилейко для редактирования Нарбутом в Воронеже журнала «Сирена» (в первом номере которого редактор в анонимной рецензии на альманах «Скрижаль» отзывался о стихотворении Ахматовой «Последнее письмо» как о «прекрасных стихах»); в воронежской газете в отклике на № 2–3 «Сирены» рецензент В. М. (В. Матвеев) писал:

Из стихотворений особенно выделяются два двенадцатистишия Ахматовой [«Проплывают льдины, звеня», «От любви твоей загадочной»] — соединением простоты с глубиной в содержании и какого-то особого, только ей принадлежащего, тревожаще-чарующего своеобразным ритмом, формой» [Огни];

ср. в другом обзоре журнала:

Богатство авторов — богатство настроений. С одной стороны срывается покров с новой России

Россия Разина и Ленина  
Россия огненных столбов  
(В. Нарбут)

С другой стороны такая старая, такая знакомая Анна Ахматова:

От меня не хочешь детей  
И не любишь моих стихов [Алин: 27].

Против публикации в «Сирене» стихов Брюсова, Ахматовой, Блока выступил пролеткультовский журнал [Гудки: 17]. В 1950-е гг. о воронежском журнале вспомнила советская критика:

[М]ожно отдать должное организаторским талантам и инициативе В. Нарбута, сумевшего стянуть из Петрограда и Москвы в Воронеж, да еще в 1918 году, едва ли не все наивысшие имена тогдашней литературной России — от Горького до Блока, от Брюсова до Эренбурга, от Ремизова до Пильняка, от Замятина до Анны Ахматовой, от Антона Пришелеца до Чапыгина, наконец Пастернака.

Но «пролетарский двухнедельник» в том же номере, где утверждалось, что класс созидющий должен подчинить себе все истоки новой культуры, печатал «От любви твоей загадочной, как от боли, в крик кричу» или такие стихи любовной лирики Пастернака:

Столетняя полночь стоит на пути,  
На шлях навалилась звездами,

И через дорогу за тын перейти  
 Нельзя, не топча мирозданья.  
 Когда еще звезды так низко росли  
 И полночь в бурьян окунало?  
 Когда так терялся намокший муслин,  
 Льнул, жался и жаждал финала?

Да и сам редактор эстетически, как поэт, был еще там, а стране акмеизма, откуда он шагнул в сторону, прямо противоположную учителю своему Николаю Гумилеву. Политика, идеология, эстетика часто спорят друг с другом в одном человеке. И не всегда можно было понять, по каким тайным причинам поэты расходились в разные двери. Владимир Нарбут писал: «Россия Разина и Ленина, Россия огненных столопов». Такие стихи действительно не были созвучны партийному пониманию революции [Зелинский1959: 18].

15 октября 1960 г. воронежский литературовед Георгий Владимирович Антюхин (1922–2003) обращался к Ахматовой: «Быть может, это письмо от незнакомого человека из города, где “над Петром воронежским — вороны, да тополя, и свод светло-зеленый”, Вас несколько удивит». Он спрашивал, не видя полного комплекта «Сирены», какие стихи Ахматовой в нем печатались [ОР РНБ]; по этой теме см. также наши комментарии [Тименчик1987: 549]; ср.: [Крюков: 197–198]).

В 1961 г. появилось имя Нарбута в кампании против «непоэтичности» молодой поэзии, в частности, Бориса Слуцкого [Тименчик 2014: 295]. Тюрколог М. Михайлов в письме от 10 сентября 1959 г. спрашивал Ахматову:

Помните стихи Владимира Нарбута из осеннего стихотворения:

Опали последние желуди,  
 И белка залезла в дупло,  
 Но странно и грустно на холоде  
 Подумать, что лето ушло [ОР РНБa].

Из других напоминаний, которые Ахматова получала о Нарбута, назовем и письмо осени 1964 г. от студентки Одесского университета Лидии Берловской, выступившей с докладом о Нарбута одесского периода: «Такой сплав акмеизма с революционным романтизмом!»; в письме содержалась просьба к Ахматовой написать о Нарбута [ОР РНБб]; ср.: [Берловская: 196–201]. Затронутая здесь тема совместимости акмеизма и революционности волновала послеоктябрьского Городецкого:

Явная нехватка понимания событий не позволяет отнести книгу Зенкевича к революционной поэзии, хотя все формальные данные для этого имеются. Несколько ближе к ней стоит Владимир Нарбут в своей книге «Плоть». Велико-

лепно умеет он изображать жирный быт хутора, иногда едкой иронией освещая человеческие и звериные туши. Он спрашивает свою «плоть», кому она поет славу. «Не матери земле ль, чтоб из навоза создать земной, а не небесный рай?» Конечно, от этой догадки далеко еще до новой идеологии. Но все же презрение к разлагающемуся старому миру, в котором Нарбут так хорошо ухватил все признаки тления, есть для него начало дороги. Если он со своим языком, со своим умением видеть и показывать предмет, пойдет дальше по этой дороге, он может дать подлинные песни революции [Городецкий: 28].

Но, как сообщил о себе Нарбут в анкете: «С 1921 г. бросил писать стихи и рассказы и считает это “самым выдающимся событием в своей жизни по литературной (художественной) части”. Активный работник РКП по п/отделу печати ЦК» [Никитина: 361]; см. наше предположение о том, что как «активный работник» он явился частичным прототипом Андрея Бабичева в «Зависти» Ю. К. Олеши [Тименчик 2000: 7].

В 1920-х гг. Нарбут — активный деятель идеологического строительства и с этой новой ипостасью связан разговор Ахматовой с М. Л. Лозинским о нем как возможном мемуаристе при сборе материалов к биографии Гумилева (1925): «[Ахматова] читает ему составленный сегодня список: “...Таким образом я отвожу Нарбута и Ларису Рейснер. Вы согласны со мной[?]”. М. Л.: “Нарбут? Нет, отчего?.. Я от Мандельштама слышал о нем, и то, что слышал, — почтенно. Это очень странный человек — без руки, без ноги, но это искренний человек. А вот Лариса Рейснер — это завиральный человек. Это Ноздрев в юбке. Она страшно врет, и она глупая!”» [Лукицкий: 28].

О встречах Ахматовой с Нарбутом в последние годы сохранилось несколько мемуарных свидетельств Н. Я. Мандельштам: «Нарбут упорно прочил Бабеля в неоакмеистическую группу во главе с Мандельштамом, но без Ахматовой. <...> Ахматова, приехав как-то летом 1934 года в Москву, остановилась у Нарбутов. Она попыталась еще раз заехать к ним, но ее больше не пустили. К сожалению, осторожность никому не помогала, не помогла она и Нарбуту» [Мандельштам: II, 79–80]; «“Что вы валяетесь, как идолище в своем капище? — спросил раз Нарбут, заглянув на кухню к Анне Андреевне. — Пошли бы лучше на какое-нибудь заседание, посидели” ...» [Там же: I, 80].

Суммирующую характеристику поэтики Нарбута 1910-х гг. дал Эммануил Райс:

Нарбут напоминает Пикассо парадоксальным сочетанием буйной красочности с судорожной карикатурностью отвратительных образов, пропитанных едкой



иронией, но достигающих уродливой монументальности. Например: землемер, «обрюзгший, как гусак под игом геморроя», «вихры встопорщил, как прусак, на шелудивый лук забредший из щели». Архиерей: «соборный, брюхатый (ужели беремен?)». Наконец, чудовищный «Портрет» неизвестного, изобилующий жестокими, обидными, насыщенными красками гиперболами. Нарбут уплотняет до пределов возможности все легкое, летучее, грациозное. Роса у него — «крупчатый железный порошок», а «колотый воздух... слюдой осыпается». Лучшие его стихотворения — яркие, волнующие картины безобразия, кощунства, уродства, греха. Особенно характерна «Баня», где он с наслаждением останавливается на отталкивающих подробностях нагого человеческого тела:

На мокрых плотных полках скомканные груди  
из праотцев, размякших, как гужи:  
лоснящиеся, бритые верблюды,  
косматые медведи да моржи [Райс: 106].

В 1920-е гг. эпатажный антиэстетизм «акмеистического футуриста» [Марков: 123] побледнел на фоне послереволюционной поэзии:

Бедный Нарбут, жаль его: он человек слишком наивный и доверчивый для нашего века. Он думает, что благонравного читателя удивить легко и просто, ошарашив его экстрактом крепких слов, переходящих в еще более крепкую ругань; думает, что потрясенный и возмущенный читатель (острое возмущение по силе равно пламенному восторгу!) признает его за крайне опасного, но значительного и сильного поэта. Посмотрите, как старается он крепко и образно выразиться:

А здесь — худой, с ужимками мартышки,  
раскачиваясь, боли покорив,  
мочалой трет попревшие подмышки,  
где лопнул, как бутон, вчера нарыв

или

замазала она, все та же стерва-ночь,  
все та же сволочь-ночь, квачом своим багровым.

Но читатель искушен и значительно опытнее автора, он отлично знает, что кроме подлинно одаренных поэтов, не нуждающихся ни в каких искусственных эффектах, за последнее время развелось множество рифмоплетов и стихослагателей, которые волей-неволей ищут новых приемов, дабы сделать произведения свои оригинальными и заметными, и что Владимир Нарбут принадлежит именно к этой категории поэтов.

Утрированная грубость стихов Нарбута только прием уничижения и осквернения описываемого. Бесспорно, в сборнике «Плоть», а в особенности

«Аллилуйя» встречаются сочные и крепкие образы, часто оставляющие неприятный привкус, но иногда довольно удачные:

... как ресницы — черный хвост сорочий —  
 распахнутся разом сгоряча,  
 окропив росой жаркой ночи  
 кожу век: так брызнут два ключа

Но у Нарбута образы для образов, а творчество собственно отсутствует; автор в произведениях своих умеет только, и то с большой утрировкой, передать бытовую картинку, а для чего он ее передает, его поэтический замысел остается невыясненным; раскусив стихи Нарбута, видишь, что косточки-то в них и нет [В. А.].

Советские поэты, как правило, сторонились того, что обозначалось как «акмеизм, нарбутовщина с ее пуэнтिलлистическим зрением предельно близорукого человека» [Письмо И. Сельвинского: 253]. В официальном литературоведении портрет Нарбута создавал А. А. Волков:

Многое из сказанного нами о Зенкевиче применимо к В. Нарбуту. Он тоже не пошел дальше натуралистического изображения слякоти мира.

Крепко ломит в пояснице,  
 Тычет шилом в правый бок:  
 Лесовик кургузый снится  
 Верткой девке, — лоб намок.  
 Напирает, нагоняет,  
 Рывкнет, схватит вот-вот-вот...  
 От онуч сырых воняет  
 Стойлом, ржавчиной болот.  
 Ох, кабы не зачастила  
 По грибы, да шляться в лес, —  
 Не пролез бы он, постылый,  
 Полузверь и полубес,  
 Не забрел бы, не облапил,  
 На кровать не поволок...  
 ... Лапой груди выжимает,  
 Словно яблоки на квас,  
 И от губ не отнимает  
 Губ прилипчивый карась

Тематически Нарбут вышел из узкого круга, очерченного буржуазной поэтикой, он изображает шахтера, горшечника, — все это «неходовые» со времен народников темы. Но каков шахтер в интерпретации Нарбута? В длинном стихотворении под названием «Шахтер», состоящем из пятидесяти одной строки, лишь восемь строк автор отводит отображению шахтера:

Залихватски жарит на гармошке  
 Причухравший босяком шахтер.  
 А шахтер, — неистовая одурь  
 На него напала, как пчела, —  
 Голодранец, прощальга, лодырь —  
 Закликает (ноченька светла!)  
 Любу-горлинку на огороды,  
 Где, как паутина, рвется мгла

Как видим, даже на протяжении восьми строчек автор сумел дать своему персонажу довольно мрачную характеристику: голодранец, прощальга, лодырь! Остальные строки стихотворения посвящены любовному роману паныча с девушкой Евдохой, описанному с довольно пикантными подробностями. Шахтер оказывается всего лишь бутафорией. Конечно, о сколько-нибудь объективном изображении «народа» здесь говорить не приходится.

То же самое следует сказать о псевдонародном языке Нарбута. Язык, которым говорят его персонажи и он сам, несмотря на внешнюю «народность», в действительности очень далек от живой народной речи. Нарбут не только не преодолевает характерного порока всей буржуазно-дворянской эстетской поэзии — отрыва поэтического языка от живого народного языка, но, наоборот, еще резче проводит между ними грань. Нарочито сложные обороты, словечки типа «расчухмаривать», «причухравший» густо пересыпают поэтическую речь Нарбута, сильно затрудняя восприятие его стихов. Сравнения типа «волокнустая, как сопла», вряд ли также может считаться большим художественным достижением. В своих «языковых экспериментах» Нарбут примыкает к буржуазному крылу футуристов и, так же как они, далек от подлинной демократизации языка [Волков 1935: 153–154];

повторено, когда пришло время, в отклике на ждановский доклад [Волков 1947: 179–180]. В предвоенном капитальном труде этого автора, не увидевшем света (редактор — В. Р. Щербина, разрешение Главлита — 30 ноября 1939 г.), в том месте рукописи, где по логике изложения рассказ об акмеистах должен был дойти до Нарбута, вклеен новый кусок [Волков: 443]. Не приходится сомневаться, что изъятие его имени связано со сведениями о его аресте в 1936 г. Изъята была и его книга «В огненных столбах» (Одесса, 1920).

Судя по тому, что сборник вошел в последний и очень небольшой список Главлита, вышедший в самом конце 1988 г., и освобожден в числе самых последних книг спецхрана (1993 г.), отношение к нему было настороженным до самого конца «перестройки» [Блюм: 133].

По предположению А. В. Блюма, особенно в этом сборнике «могли вызвать претензии Главлита» строки: «Иуда, красногубый большевик, / гро-

зовых дум девичьих господин». О том, как Нарбут, «ныне полузабытый поэт-акмеист», показывал в Харькове в 1921 г. книгу Гумилева «Огненный столп» и свою «В огненных столбах» (Одесса, 1920), сказав будто бы что-то о ветре, который развеет пепел их поколения, сообщал К. Л. Зелинский [Зелинский: 185].

Сохранился бланк Радиотелеграфного агентства Украины (Нарбут служил в нем в 1921–22 гг.), на котором его рукою записаны строки из появившегося в сборнике “Anno Domini” стихотворения Ахматовой «Широко распахнуты ворота...»:

Так тяжелый колокол Мазепы  
Над Софийской площадью гудит [Музей Анны Ахматовой].

О переключке со стихами Нарбута в некоторых ахматовских текстах см.: [Тименчик 1981: 297–317; Беспрозванный: 182–194].

## Литература

ГЛМ: ГЛМ. Ф. 247. Оп. 1. № 22.

ИРАИ: ИРАИ. Ф. 47. Оп. 4. № 4.

Музей Анны Ахматовой: Музей Анны Ахматовой. Ф. 5. Оп. 1. Д. 9.

ОР РНБ: ОР РНБ. Ф. 1073. № 1094.

ОР РНБа: ОР РНБ. Ф. 1073. № 905.

ОР РНБб: ОР РНБ. Ф. 1073. № 1673.

Адамович: *Адамович Г.* Памяти Бодлера // Числа. 1933. № 7–8.

Алин: *Алин С.* Среди журналов // Лава. Одесса. 1920. № 2.

Ахматова: *Ахматова А.* После всего. М., 1989.

Бабаев: *Бабаев Э. Г. А. А.* Ахматова в письмах к Н. И. Харджиёву (1930–1960-е гг.) // Тайны ремесла. Ахматовские чтения. Вып. 2. М., 1992.

Берловская: *Берловская А. В.* Владимир Нарбут в Одессе // Русская литература. 1982. № 3.

Беспрозванный: *Беспрозванный В.* Анна Ахматова — Владимир Нарбут: к проблеме литературного диалога // В. Я. Брюсов и русский модернизм. Сб. статей. М., 2004.

Блюм: *Блюм А.* Запрещенные книги русских писателей и литературоведов. 1917–1991. Индекс советской цензуры с комментариями. СПб., 2003.

Большаков: *Большаков К.* Солнце на излете: Вторая книга стихов. 1913–1916. М., 1916.

В. Л.: В. Л. [Дурье В. И.] Рец. на кн.: Нарбут В. В огненных столбах. Плоть. Аллилуйя. Одесса. 1922 // Дни. 1923. 18 февраля.

Волков: Волков А. А. Очерки истории русской литературы конца XIX и начала XX вв. Машинопись с литературной правкой. Наборный экземпляр. 1940 // РГАЛИ. Ф. 613. Оп. 1. Ед. хр. 5870. Л. 443.

Волков 1935: Волков А. А. Поэзия русского империализма. М., 1935.

Волков 1947: Волков А. А. Знаменосцы безыдейности. (Теория и поэзия акмеизма) // Звезда. 1947. № 1.

Глекин: Глекин Г. В. Что мне дано было...: Об Анне Ахматовой. М., 2011.

Городецкий 1912: Городецкий С. Аполлон и Марсий // Речь. 1912. 30 января.

Городецкий 1913: Городецкий С. Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1.

Городецкий 1919: Городецкий С. Обзор областной поэзии // Красная новь. 1921. № 4.

Гудки: Гудки. 1919. № 3.

Гумилев: Гумилев Н. Соч.: В 3 т. М., 1991. Т. 3.

Гумилев 2007: Гумилев Н. С. Полн. собр. соч. М., 2007. Т. 8: Письма.

Гумилевские чтения: Гумилевские чтения. Wien, 1984.

Давидсон: Давидсон А. Муза Странствий Николая Гумилева. М. 1992.

Зелинский 1957: Зелинский К. На великом рубеже (1917–1920 годы) // Знамя. 1957. № 10.

Зелинский 1959: Зелинский К. На рубеже двух эпох. Литературные встречи 1917–1920 гг. М., 1959.

Зенкевич: Зенкевич М. Сквозь грозы лет. Стихи. М., 1962.

Иванов: Иванов Г. Собр. соч.: В 3 т. М., 1994. Т. 3.

Книги и рукописи: Книги и рукописи в собрании М. С. Лесмана. М., 1989.

Коммунист: Коммунист. Харьков. 1921. 27 ноября.

Крюков: Крюков А. Редактор провинциального журнала // Нева. 1984. № 2.

Лежнев: Лежнев А. Узел // Красная новь. 1926. № 8.

Лекманов: Лекманов О. Николай Гумилев и левые акмеисты: новые и малоизвестные материалы // Гумилевские чтения. Материалы Международной научной конференции. СПб., 2006.

Лукницкий 1991: Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Париж, 1991. Т. I: 1924–1925 гг.

Лукницкий 1997: Лукницкий П. Н. Асуміана. Встречи с Анной Ахматовой. Париж; М., 1997. Т. II: 1926–1927.

Мандельштам: *Мандельштам Н.* Собр. соч.: В 2 т. Екатеринбург, 2014.

Мандельштам О.: *Мандельштам О.* Полн. собр. соч. и писем: В 3 т. Приложение. Летопись жизни и творчества / Сост. А. Г. Мец. М., 2014.

Марков: *Марков В.* История русского футуризма. СПб., 2000.

Мейлах: *Мейлах М.* Эверта, ты? Художественные заметки. Беседы с артистами русской эмиграции. М., 2011. Т. 2: Музыка. Опера. Театр и Десятая муза. Изобразительное искусство.

Миллер-Будницкая: *Миллер-Будницкая Р.* Крым в современной художественной литературе. Симферополь, 1931.

Наш современник: Наш современник. 1960. № 3.

Никитина: *Никитина Е.* Русская литература от символизма до наших дней. М., 1926.

Новое время: Новое время. Илл. приложение. 1912. 7 января.

Огни: Огни. 1919. № 3. 10 марта.

Озеров: *Озеров Л.* Михаил Зенкевич. Тайна молчания // Зенкевич М. А. Сказочная эра. Сказочная эра. Стихотворения. Повесть. Беллетр. Мемуары / Сост. С. Е. Зенкевича. М., 1994.

Письмо И. Сельвинского: Письмо Сельвинского Эдуарду Багрицкому (1928) // День поэзии. 1969. М., 1969.

Поступальский: *Поступальский И.* О стихах Н. Ушакова // Печать и революция. 1928. № 1.

Пяст: *Пяст В.* Встречи. М., 1929.

Райс: *Райс Э.* Сорокалетие русской поэзии в СССР // Грани. 1961. № 49.

Сергеев: *Сергеев А.* Omnibus. М., 1997.

Тименчик 1981: *Тименчик Р. Д.* Храм Премудрости Бога: Стихотворение Анны Ахматовой «Широко распахнуты ворота...» // Slavica Hierosolymitana. Jerusalem, 1981. Vol. V–VI.

Тименчик 1987: *Тименчик Р.* Блок — советник студенческого журнала // Литературное наследство. М., 1987. Т. 92. Кн. 4.

Тименчик 2000: *Тименчик Р.* Размышления на середине дороги // Новая русская книга. 2000. № 1 (2).

Тименчик 2006: *Тименчик Р.* Из «Именного указателя» к «Записным книжкам»: «Завистницы, соперницы, враги» // «Я всем прощение дарую...»: Ахматовский сборник / UCLA Slavic Studies. New Series. М.; СПб., 2006. Vol. V.

Тименчик 2010: *Тименчик Р.* Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Блоковский сборник XVIII. Россия и Эстония в XX веке: диалог культур. Тарту, 2010.

Тименчик 2014: *Тименчик Р.* Последний поэт: Анна Ахматова в 1960-е годы: В 2 т. М., 2014.

Тименчик 2015: Тименчик Р. Из Именного указателя к «Записным книжкам» Ахматовой // Русско-французский разговорник, или / ou Les Causeries du 7 Septembre: Сб. статей в честь В. А. Мильчиной. М., 2015.

Харджиев: Харджиев Н. Статьи об авангарде: В 2 т. М., 1997. Т. 1.

Хейт: Хейт А. Анна Ахматова. Поэтическое странствие / Пер. М. Тименчика. М., 1991.

Чертков: Чертков Л. Судьба Владимира Нарбута // Нарбут В. Избранные стихи. Париж, 1983.

Чуковская: Чуковская Л. Записки об Анне Ахматовой. 1963–1966. М., 1997. Т. 3.

Чулков: Чулков Г. Литературный альманах // Утро России. 1911. 3 декабря.

Усов: Усов Д. С. Михаил Зенкевич // Саррабис. Саратов, 1921. № 3.

Утро России: Утро России. 1912. 14 апреля.

Юрьенен: Юрьенен С. Великий консерватор // Новый Берег. 2006. № 11.

## РУССКО-ЯПОНСКАЯ ВОЙНА В ПУБЛИЦИСТИКЕ МОДЕРНИСТСКОГО КРУГА

ИРИНА ШЕВЕЛЕНКО

Историки не раз отмечали существенный разрыв между тем, как русско-японская война воспринималась, с одной стороны, ее современниками и непосредственными наблюдателями и, с другой стороны, последующими поколениями. Заслоненная другими военными конфликтами первой половины XX в., она не могла не потерять того места в историческом воображении, которое ей прочилось первоначально. Современникам же эта война представлялась поворотным событием всемирной истории. Так, Сидни Тайлер, британский военный корреспондент и автор одной из первых книг о русско-японской войне, замечал: «Лорд Беконсфилд <британский премьер-министр Бенджамин Дизраели. — *И. Ш.*> сказал однажды, что в истории было лишь два события — осада Трои и Французская революция. Представляется весьма вероятным, что русско-японская война будет признана как третье событие исключительной важности в мировом развитии»<sup>1</sup>. А молодой Сергей Булгаков писал в начале 1905 г.:

Минувший год выделяется из длинного ряда столетий как кровавая вежа, в течение его перевернулась старая и открылась новая страница всемирной истории. В 410 году было падение Рима, в 1453 году пала Византийская империя, в 1492 году открыта была Америка, в 1774 году отложились от метрополии Северо-Американские Соединенные Штаты, а в 1904 году началась победоносная война Японии с Россией, вот однохарактерные, хотя и не равнозначные даты, когда менялась более или менее значительно историческая карта, когда передвигался

---

<sup>1</sup> В оригинале: “Lord Beaconsfield once said that there were only two events in history — the Siege of Troy and the French Revolution. It seems more than possible that the Russo-Japanese War will have to be reckoned as a third supreme factor in the progress of the world” [Tyler: 16]. Книга впервые опубликована в 1905 г.



центр тяжести мировой истории, когда перераспределялось историческое могущество [Булгаков: 309–310]<sup>2</sup>.

Из приведенных высказываний очевидно, что историческое значение, приписывавшееся этому конфликту, не объяснялось масштабами боевых действий как таковыми. Русско-японская война с самого начала была воспринята в контексте той культурной мифологии, которая олицетворяла страхи западной цивилизации перед Азией: война представлялась знаком начавшейся трансформации мирового порядка. Американский военный корреспондент писал, например, что эта война «может распространяться, пока не охватит Европу и Азию целиком» (“may spread until it sweeps over the Continent of Europe and Asia”), и оставлял открытым вопрос о том, кто в ней окажется победителем, а кто побежденным [Shillony, Kowner: 1].

Дэвид Схиммельпенник ван дер Ойе показал, что внутри России в годы, непосредственно предшествовавшие конфликту, сложилось несколько концепций, определявших перспективы взаимоотношений страны со своими восточными соседями [Схиммельпенник ван дер Ойе: 39–167]. Среди них было и «восточничество», питавшееся живым интересом к культурам юго-восточной Азии, и идеология “*r n tration pacifique*”, делавшая ставку на экономическую экспансию в регион без использования военной силы, и противоположный ей «конквистадорский империализм», ставивший во главу угла вооруженное завоевание земель, и наконец, оборонительная доктрина, которая основывалась на страхе «желтой угрозы» (или «желтой опасности»). Миф об этой угрозе получил особый статус в культурной среде в России благодаря увлечению им Владимира Соловьева. В ситуации начавшегося военного конфликта России и Японии эти доктрины оказались востребованы в той мере, в какой позволяли сформулировать смысл противостояния.

Рефлексы русско-японской войны в литературе и искусстве становились предметом интереса исследователей не раз; немало внимания уделялось при этом и произведениям «нового искусства»<sup>3</sup>. Однако публицистические высказывания, появившиеся на страницах модернистских изданий непосредственно в период конфликта, объектом специального интереса до сих пор не были. Между тем, публицистика журналов «Новый путь»,

<sup>2</sup> В действительности Декларация независимости США от Великобритании датируется 1776 годом.

<sup>3</sup> См., например: [Выходцев: 280–320; Wells: 108–133; Stites: 395–410; Sherr: 425–446; Savelli: 129–150; Cohen: 218–231; Frajlich: 232–244; Bartlett: 8–33]. Об откликах на войну в массовых изданиях см., например: [Mikhailova: 30–53; Filippova: 411–424].

«Вопросы жизни» и «Весы» дает существенный материал для описания динамики настроений того круга, который был связан с «новым искусством» или близок к его интересам. Она свидетельствует о том, что для литераторов и публицистов модернистского круга война с Японией стала катализатором их вовлечения в дискуссию о цивилизационной принадлежности России и в обсуждение вопросов национальной идентичности вообще. То и другое имело значимые последствия и для сферы эстетической.

Адриан Джонс, анализирувавший реакцию на события войны в публицистике другого сегмента — левой и либеральной прессы, отметил, что для представителей этой среды не столько фактические итоги войны, сколько изменение всей парадигмы, в которой, после военного поражения, стало возможным размышлять о политической повестке для России, имело наибольшее значение:

Странности войны сделали возможным совершенно новый взгляд на власть. Хорошо известно, что война помогла продемонстрировать слабость наследственной государственной власти. Однако не достаточно пока осмыслено то, насколько война раскрепостила интеллигенцию, сняв определенные барьеры в осмыслении действительности. И то и другое сыграло ключевую роль в крушении старого режима. Однако именно ролью второго до сих пор пренебрегали. Я предполагаю, что это пренебрежение связано с общим нежеланием историков, по крайней мере до недавнего времени, обращаться к анализу националистических и расистских оснований в риторике «прогрессивных» интеллектуалов<sup>4</sup>.

При том, что повестка левой и либеральной политической печати в целом существенно отличалась от повестки ранних модернистских журналов, наблюдение Джонса уместно и для характеристики тех сдвигов, которые война спровоцировала в мышлении представителей модернистского лагеря.

Русско-японская война началась в ночь на 27 января 1904 г. (9 февраля по европейскому и японскому календарю) атакой японских военно-морских сил на российский флот в Порт-Артуре. Уже в мартовском номере «Нового пути» Василий Розанов, откликаясь на последние события, предлагал очерк новой повестки, открытой военным конфликтом:

---

<sup>4</sup> В оригинале: “The oddity of the war engendered crucial new perspectives on power. It is already well known that the war helped show the weakness of the state’s patrimonial power. What is not as well understood is how the war unleashed the intelligentsia, freeing them from the limitations of their preconceptions. Both were key elements in the collapse of the Old Regime. The second has been unduly neglected. I suspect the neglect derives from a general disdain among historians, at least until very recently, for analyses of nationalist and racist presuppositions in the rhetoric of ‘progressive’ intellectuals” [Jones: 135].

Может быть, никогда Россия не нуждалась в самосознании, как сейчас. Кто мы? Что мы в мире? Для чего мы существуем? Горит ли звездочка в душе нашей? Об этом спросить невольно хочется, когда вокруг существования России поднимаются какие-то туманы и заволакивают со всех сторон наш горизонт [Розанов 1904а: 193].

Таким образом, перед лицом исторического испытания насущным оказывался вопрос об основаниях коллективной идентичности. В понимании Розанова, это был прежде всего вопрос об общих для разных сословий объектах позитивной идентификации: «Да что мы более всего в себе любим? что любим согласно, не разделяясь? Вот это, мне кажется, и есть “звездочка” нашей души» [Там же]. В последующем рассуждении Розанов интуитивно намечал тот тип коллективной идентичности, который современный историк ассоциирует с понятием нации. Приведя несколько примеров, характеризующих, на его взгляд, точки согласия и единства, существующие для русских вне зависимости от их политических убеждений и социального статуса, Розанов заключал:

*Любят все русские без изъятия народную песню и народный склад жизни. Это уже много.*

Может быть, никто не станет протестовать, если я расширю указание это и скажу так: *сливаются все русские в уважении к слову, художеству, поэзии русской, и вообще к духу русскому в основных, тысячелетних и всюду распространенных его чертах* <курсив автора. — И. Ш.> [Там же: 195].

Разумеется, список маркеров национальной идентичности, приведенный Розановым, весьма неполон по сравнению с тем, который предложил бы современный теоретик национализма, однако этот список очень показательен. Народные традиции, словесность как воплощение уникального национального языкового гения, а также связующий эпохи и пространства народный «дух» — все это типичные и совершенно необходимые компоненты в арсенале референций культурного национализма. Становление коллективной идентичности описывается Розановым как происходящее здесь и сейчас:

Она еще не материк, она архипелаг. Острова, островки, подводные скалы, мели — еще не выросли, не поднялись, не соединились и не слились в материк. Россия вся еще растет; и всё растет еще в ней, формируется, образуется. Готового ничего нет. И вот это один из важных залогов, это есть «звезда» над нами [Там же: 196].

Процесс становления, образования устойчивого единства («мы») предстает под пером Розанова как главное основание для надежды на благо-

приятный исход событий. В этой части рассуждения нетрудно заметить одно значимое отсутствие: говоря о началах, объединяющих людей, Розанов ни разу не упоминает государственность, империю.

Однако вопрос «Кто мы?» имеет у Розанова и второе, телеологическое, уточнение: «Для чего мы существуем?». Потребность ответить на этот вопрос сразу переводит рассуждение в плоскость имперской мифологии, бесконфликтно соединяющейся с дискурсом национализма. «Не бывало еще великого царства без великой миссии», — говорит Розанов, указывая на великие империи прошлого (Персия, Вавилон) как на «целые религиозно-государственные культуры» [Розанов 1904а: 193]. Последнее определение важно, так как сопрягает между собой конфессию и политику, связывая «миссию» одновременно и с религиозной идеей, и с государственной мощью. Сама постановка вопроса о «миссии» включает рассуждение Розанова в довольно широкий и аморфный дискурс об исторической миссии России, однако на страницах журнала «Новый путь» этот дискурс имеет свои специфические рамки.

Журнал был основан в 1903 г. как орган, близкий к Религиозно-философским собраниям. Его главными идеологами до осени 1904 г. были Дмитрий Мережковский и Зинаида Гиппиус, а редактором (до середины того же года) Петр Перцов. Для этой группы, искавшей путей сближения между интеллигенцией и церковью и при этом, на раннем этапе, лояльной по отношению к монархической власти, соположение религии и государственности питалось в частности идеями Владимира Соловьева о грядущей «свободной теократии» как идеале для человечества. Значительная часть ранних откликов на русско-японскую войну на страницах журнала так или иначе вращалась вокруг интерпретации места этой войны в экспликации исторической миссии России, понятой в частности как миссии религиозной.

Если Розанов лишь ставил вопрос об этой миссии, то другой автор «Нового пути», молодой филолог Александр Смирнов, развернуто высказывался на эту тему еще в предыдущем номере журнала, в статье «О войне». «Неужели вся эта война — не что иное, как самозащита против агрессивной политики врага?» — задавался вопросом автор. Нет, полагал он, ибо подобная цель не могла бы служить оправданием тех жертв, «которые мы принесли уже и еще принесем». Чтобы понять действительную цель начавшейся войны, продолжал Смирнов, следует осознать ее роль в судьбе человечества:

Надо вспомнить, что идея, влекущая нацию на какой-нибудь путь — не что иное, как прозрение своей цели, и что чем глубже и величественнее цель, тем

труднее это прозрение. Народами движут бессознательные цели, раскрывающиеся иной раз только через многие столетия после их осуществления проницательному взору историка [Смирнов: 262].

Истинной целью войны, в свете сказанного, оказывалось доказательство преимущества христианской духовности и религиозной этики, а точнее — всей культуры, основанной на них. Япония, по контрасту, представала не носителем иной религиозной культуры, но воплощением ее отсутствия: «Отсутствие всякой религии, и даже всякой этики делает их жалкими в наших глазах, а фанатизм, живучесть и прогресс внешней культуры — страшными» [Там же: 263]. Эта риторика, вне всякой связи с реальными причинами войны, позволяла далее интерпретировать конфликт на Дальнем Востоке как конфликт цивилизаций, которые столь противоположны, что не могут сосуществовать бок о бок:

Тут происходит борьба не двух наций, а двух мировоззрений, двух форм мировой души. Со стороны Азии могли быть и не японцы, а иная любая из монгольских народностей, со стороны Европы — любое из арийских племен. Но судьба устроила так мудро, что сошлись как раз самые крайности — самый верующий из религиозных народов и самый безбожный из атеистических [Там же: 263–264].

Увиденная в подобной перспективе, русско-японская война представала как война религиозная, в которой Россия олицетворяла христианскую цивилизацию вообще: «Россия проливала много своей крови за братьев, за ближних; теперь она прольет ее за весь мир, за Бога» [Там же: 265].

Статья Петра Перцова «Желтые или белые?», опубликованная в том же номере «Нового пути», помещала разговор о русско-японской войне в контекст последнего полувека русской истории, сопоставляя ее с двумя другими крупными военными конфликтами этого периода — Крымской войной и русско-турецкой войной 1877–1878 гг. Имея в виду первую из них, Перцов писал:

Нужна большая историческая забывчивость и долгое пренебрежение ко всему выходящему за круг традиционных «внутренних задач», чтобы ставить еще иногда слышный, наивный вопрос: не ждет ли нас теперь «второй Севастополь»? Всего вернее будет ответить на него: «да, если угодно, нас ждет Севастополь, но именно второй, т. е. как и следует «второму», — *обратный* Севастополь. <...> Исторический смысл «первого» Севастополя был тот, что он остановил и, надо думать, навсегда — наше исторически-незаконное (ни культурными, ни расовыми преимуществами не оправдывавшееся) стремление к гегемонии над Западной Европой — стремление, обозначившееся еще с цар-

ствования Павла и особенно утвердившееся с 1812 г. <...> Для этого времени (представлявшего в сущности лишь крайнее развитие петровского европеизма) уклонения от коренного нашего исторического пути — под стенами Севастополя и пришел конец [Перцов: 270].

Таким образом, исправление «географического» вектора российских амбиций на воображаемой оси «Восток – Запад» представало благотворным результатом поражения, которое потерпела Россия в военном противостоянии с западными странами. В терминах исторической телеологии это поражение было уроком, подтолкнувшим Россию к пониманию своей истинной миссии. Следующий военный конфликт, русско-турецкая война 1877–1878 гг., оценивался Перцовым неоднозначно:

Смешанный результат военных удач и дипломатических поражений здесь отвечал также смешанному характеру задачи: законное тяготение на исконно-славянскую западную окраину великого восточного мира парализовалось преждевременностью дела — невозможностью чисто-русского решения общеславянской задачи. Царьград также «не дался» русским, как некогда полякам при Владиславе и болгарам при Симеоне [Там же: 271].

Окончательное прозрение Россией своей истинной миссии как объединительницы Азии и привело, по мнению Перцова, к нынешней войне. Свой исторический оптимизм в начале 1904 г. Перцов основывал именно на этом:

Остановленная на Западе и ограниченная на ближнем Малом Востоке, Россия тем неуклоннее продолжала свое стихийное движение на далекий Великий Восток — к тому всемирному «Средиземному океану», который за ним скрывается. Среди полного мира, без всяких особых усилий страны, к ней прирастали один за другим целые обширные куски территорий, — и в Средней Азии она увидела себя, наконец, на «крыше мира» (Памиры), нависшей над Индией, а на Крайнем Востоке — у самых стен теперь уже переставшего быть «недвижным» Китая и бок о бок с только что сменившей свой родовой «керимон» на европейский «смокинг» Японией [Там же].

Движение, начатое в XVI в. завоеванием Казани, должно было, по Перцову, логически завершиться в нынешней войне:

С царства казанского и начался процесс обращения восточного материка в своеобразную (говоря недавно сложившимся термином) «Желтороссию». Нынешняя фаза этого процесса, по существу, не отличается от предыдущих: так же ныне стоят «на очереди» Маньчжурия и Корея, как некогда стояли Казань и Астрахань, Кучумово царство и устье Амура, Кавказ и Хива, Самарканд и Мерв [Там же: 272].

Таким образом, имперские амбиции России обретали ясную географическую очерченность: доминирование в Азии и превращение подконтрольной России ее части в зону взаимодействия двух рас и культур, «Желтороссию»<sup>5</sup>. Объясняя причины, по которым, по его мнению, «не Лондон, не Берлин и не Чикаго», но именно Россия имела наилучшие шансы стать «собирающей» Азии, Перцов ссылался на исторически сложившееся преимущество «арийцев Восточной Европы» быть посредниками между Западом и Востоком [Перцов: 277]. Объединение Азии под эгидой России, таким образом, трактовалось как «цивилизаторский» проект по отношению к Востоку. Именно «родовые арийские привилегии» России [Там же] служили обоснованием ее прав на доминирование в регионе: «Пан-азиатизм — это слово, действительно, может стать определением исторической судьбы восточного материка, — но под условием, что оно будет понято не как минутная претензия Японии, а как вековая цель России <курсив автора. — И. Ш.>» [Там же: 276].

В похожих терминах на страницах журнала «Весы» рассуждал о текущих событиях Валерий Брюсов:

Великие события, переживаемые нами, объединили в одном общем чувстве всю Россию. Русским людям всех направлений понятно, что ставка идущей теперь борьбы: будущее России. Ее мировое положение, вместе с тем судьба наших национальных идеалов, а с ними родного искусства и родного языка, зависит от того, будет ли она в XX веке владычицей Азии и Тихого океана. Каковы бы ни были личные симпатии того или другого из нас к даровитому народцу восточных островитян и их искусству, эти симпатии не могут не потонуть в нашей любви к России, в нашей вере в ее назначение на земле [Брюсов 1904: 73]<sup>6</sup>.

Увязывание национальной судьбы России («национальных идеалов», «родного искусства» и «родного языка») с установлением ее доминирования в Азии основывалось на уже высказанном Брюсовым год с лишним назад понимании современности как «века империи», как эпохи раздела мира между великими державами, когда именно экспансия была способом защитить и сохранить национальную идентичность [Брюсов 1903: 164–169]<sup>7</sup>. Утрата инициативы в этом процессе означала угрозу не только политическому, но и культурному существованию страны, ибо превращала ее

<sup>5</sup> О термине «Желтороссия» см.: [Laruelle: 123–126]. Правда, автор указывает на то, что этим термином первоначально называли дальневосточное Приморье, а не всю территорию от Поволжья до Дальнего Востока, как предполагается по контексту у Перцова.

<sup>6</sup> Опубликовано без подписи. Об авторстве Брюсова см.: [Даниелян: 32].

<sup>7</sup> Подробнее о взглядах Брюсова, высказанных здесь, см.: [Шевеленко: 181–187].

в потенциальный объект чужой экспансии и подчинения. Современные войны оказывались способом доказать преимущества той или иной цивилизации, и победа одной из сторон должна была быть полной. В черновике статьи «Метерлинк-утешитель» (нач. 1905) Брюсов утверждал: «Поскольку Россия хочет быть представительницей Европы, поскольку Япония — передовой боец Азии, их борьба может окончиться только поражением одного из противников» [Брюсов 2003: 90]<sup>8</sup>. В сходном ключе мыслил тогда же Вяч. Иванов, характеризуя русско-японскую войну как «нашу первую пуническую войну с желтой Азией», тем самым помещая Россию на место Рима в его войнах с Карфагеном. Впрочем, в отличие от Брюсова, Иванов был склонен интерпретировать вызов, брошенный России Японией, прежде всего как «испытание духа», а пережитые поражения как стимул к преодолению внутреннего «разлада»: «И в болезненных корчах начался у нас внутренний процесс, истинный смысл которого заключается в усилиях самоопределения» [Иванов: 36]. Вопрос об осмыслении собственной культурной, цивилизационной идентичности, так или иначе, оставался в центре обсуждения смысла военного конфликта.

Неудивительно, что постоянным элементом этого дискурса была нарочитая «ориентализация» Японии. Отчасти это было вызвано тем, что Япония позиционировала себя на международной арене в это время как новообращенную «западную» нацию, «более западную, чем русские» (см., напр.: [Shillony, Kowner: 8]). Брюсов несколько раз перепечатывал в «Весах» откровенно расистские комментарии Реми де Гурмона, публиковавшиеся в «*Mercure de France*» и представлявшие японскую цивилизацию как неполноценную. Первый из них появился уже в № 4 за 1904 г.:

Русские на Востоке — представители всех европейских рас. Это очень почетно для них, но и очень тяжело. Необходимо, чтобы победителями остались они, и чтобы эти слишком ученые обезьяны, убежавшие из того цирка, каким сделалась Япония, были возвращены в свое первоначальное состояние. Пусть они расписывают веера; у них так много дарований для этого! Это низшая нация, народ ремесленников, которому нельзя оставить ни малейшей надежды, что он будет принят среди господ [Хроника: 82–83].

В № 10 за тот же год Брюсов как будто корректировал Гурмона, отмечая, что вместо «ремесленников» следовало бы сказать «художников» [Брюсов 1904а: 39] и помещая в журнале целую серию воспроизведений японских рисунков — жест, призванный продемонстрировать независимость эстетических оценок от политической конъюнктуры. Тем не менее уже

---

<sup>8</sup> Подробнее о восприятии Брюсовым русско-японской войны см.: [Frajlich; Savelli].



в следующем номере Брюсов вновь перепечатывал эссе Гурмона, в котором тот развивал понимание русско-японской войны как звена в мировой борьбе цивилизаций:

На две армии, схватившиеся под Мукденом, нельзя смотреть иначе, как на авангарды двух человеческих видов, поделивших землю на части не настолько неравные, чтобы лишить надежды наследников Эллады и Рима. <...> Вся европейская цивилизация должна считать в настоящее время дело русского оружия — своим [В журналах 1904: 65–66].

Спустя три месяца, когда военная ситуация была уже очевидно неблагоприятной для России, Брюсов снова обращался к авторитету французского автора, чтобы его устами принести приговор «убогости» японской цивилизации:

Японская цивилизация — бедная цивилизация. Так пусть же военные успехи японцев не вводят нас в заблуждение. Не будем спешить любоваться декорацией битв и пушек, за которую слишком часто скрываются посредственность и варварство [В журналах 1905: 69].

Однако «ориентализация» Японии, функционально близкая ее «варваризации», не была для русских интеллектуалов простым подражанием европейскому шаблону. Претензия Японии представлять себя как «западную» нацию делала ее соперником России именно на поле «европеизации». Перцов, рассуждая о современной технической вооруженности Японии, не уступающей России, и о принятии ею «внешнего культурного облика “белой” нации», скептически, но с известным беспокойством отмечал:

Серьезнее «осложнение» с неожиданной «белизной» переимчивых желтых островитян. Нас уверяют, что белизна эта не только «подрисовка»: что она сразу стала естественным цветом многолюдного народа, 25 веков жившего своей «монгольской» жизнью и всего 36 лет назад задумавшего «побелиться» [Перцов: 272–273].

Описывая культурную историю Японии, Перцов отмечал, что в ней эпоха подражания Европе сменила эпоху подражания Китаю. Именно отмеченная смена объекта подражания давала ему повод для сближения японской культурной истории с русской:

Япония с тем же инстинктом врожденной подражательности повлеклась к арийской культурности и с таким же увлечением стала создавать из себя «подобие Европы», с каким некогда сделалась «подобием Китая». До некоторой степени эту смену японских культурных прививок можно сравнить с переломом русской культурной истории, когда с Петром мы сменили привозную из-

за моря византийскую образованность на привозную по сухопутью европейскую [Перцов: 274].

Указывая, что в Японии эта смена культурных ориентиров оказалась «ярче и полнее» благодаря «более полному отсутствию оригинальности», «отсутствию своеобразных черт народного лица» [Там же], Перцов избегал дальнейшей детализации сравнения.

Василий Розанов, со своей стороны, устанавливал различие между русским и японским «западничеством», указывая на различие образов для подражания, выбранных двумя народами. Послепетровская Россия, по Розанову, моделировала себя по лекалам «старых европейских культур»:

Россия есть в точности и в самом строгом смысле культурная страна: по сложности истории своей, которая есть история государства, веры, искусства, народных песен, народной архитектуры и живописи, пусть лубочной — это все равно! <...> Образуют культуру богатство духовного опыта, долголетность его, сложность его [Розанов 1904: 267].

Полной противоположностью в его интерпретации оказывалась модель существования Североамериканских штатов, цивилизации технической и коммерческой, которой и уподоблялась современная Япония, цивилизация «плоских прозаиков», «реалистов и техников до мозга костей», жизнь которой «была и останется отрицательной, без творчества, без идеала, без духа» [Там же: 268]. Таким образом, как бы ни интерпретировалась японская «западническая» программа, культурное превосходство России как «западной» нации оставалось краеугольным камнем в публицистике модернистского круга в первый период войны.

Военные поражения, радикализовавшие интеллектуальную среду, вызвали и резкую перемену риторики в сопоставлениях Японии и России. Пожалуй, нагляднее всего иллюстрировала эту перемену уже цитировавшаяся в начале статья С. Булгакова, появившаяся в первом номере «Вопросов жизни» за 1905 г. Этот журнал стал преемником «Нового пути» уже после того, как осенью 1904 г. в редколлегии последнего произошли существенные перемены: место Мережковского и Гишпиус как главных идеологов журнала заняли молодые философы Сергей Булгаков и Николай Бердяев, недавно пережившие обращение из марксистов в идеалисты<sup>9</sup>. Констатируя, что в результате военных поражений России «всемирно-историческое и культурное единодержавие белая раса отныне должна бу-

<sup>9</sup> О процессах, происходивших внутри редакции «Нового пути», а затем «Вопросов жизни», см.: [Колеров: 69–104]. См. также мемуарные свидетельства Георгия Чулкова как члена редколлегии обоих журналов: [Чулков 1930: 51–80].

дет разделить с желтой» [Булгаков: 310], Булгаков далее сосредотачивался на роли русско-японского конфликта в выявлении того, что он полагал всеобъемлющим кризисом русской жизни:

Обстоятельства, сопровождавшие всемирно-историческое возрождение Японии и в лице ее желтого мира, послужили окончательным обличением вековой внутренней неправды России. Япония явилась той рукой, которая начертала на пиру Валтасара *мене, текел, фарес*, и только слепорожденный или добровольно закрывающий глаза не видит огненных письмен. Коренное обновление русской жизни стало теперь не только требованием гражданской совести, но самого исторического существования, упорство и косность представляют уже государственную опасность. Минувший год дописал, кажется, последнюю строку в той странице русской истории, которая открывается собиранием Руси при помощи сильной центральной власти, тянется от Иоанна Калиты через Иоанна Грозного в так называемый петербургский период, который формально не закончился, к несчастью, и до сих пор. Однако внутренне он уже закончился, как показала теперешняя война: если можно было еще доказывать его историческую целесообразность собиранием Руси, интересами государственного единства, то теперь дальнейшее упорство грозит обратным, ее новым рассыпанием, утратой даже того внешнего могущества, за которое мы платили такой дорогой ценой. И невольно напрашивается на сопоставление начало и конец петербургского периода — Полтава и Порт-Артур: в настоящую войну мы приняли на себя роль шведов, предоставив свою прежнюю роль японцам [Там же: 310–311].

Если годом раньше ожидание победы над Японией цементировало веру в величие российского имперского (государственного) проекта, то теперь именно последний оказывался главным объектом обличения. Военное поражение в локальном (по всем меркам) конфликте рисовалось воображению как акт не только исторического, но божественного возмездия. «Вековая внутренняя неправда» российской государственности с ее сильной централизованной светской властью должна была сойти со сцены под натиском «коренного обновления русской жизни»: «Национальное обновление необходимо предполагает возрождение не только экономическое и политическое, но и духовное, религиозное, — реформа должна сопровождаться реформацией и ренессансом, того и другого нельзя и не следует разделять» [Там же: 313]. Положительная программа культурной трансформации для России, какой она виделась группе идеалистов из «Вопросов жизни», разумеется, представляла собой лишь один из оформлявшихся в это время ответов на вызовы времени. Этот ответ был по существу проектом религиозно-политическим, апеллировавшим к идее внесения

религиозного этоса в современную жизнь и преобразования социальных отношений и всей современной жизни на его основе<sup>10</sup>. В одном из следующих номеров Николай Бердяев писал:

Великая страна не может жить без пафоса, без творческого вдохновения, но пафоса чисто политического, пафоса земного человеческого довольства уже не может быть для людей нового сознания, и уповать мы можем только на пафос религиозный. *Осуществление нашей столетней политической мечты должно быть связано с великим культурным и религиозным ренессансом России* <курсив автора. — И. Ш.> [Бердяев: 333].

Доктрина христианских социалистов не является здесь специальным предметом нашего интереса, однако одной своей стороной она была причастна более общей тенденции в публицистике этого времени: на фоне военных поражений и разворачивающихся в стране революционных событий историческая субъектность все очевиднее переходила от государства к «народу». Появление этого нового субъекта делало возможным и новое видение реальности, в рамках которого судьба «народа» могла мыслиться отдельно от судьбы государства. Так, Г. Н. Штильман, подводя итог году войны, отказывался видеть в поражениях государства выражение исторической судьбы народа:

С самого начала военных действий замечается чрезвычайно разумное отношение широких слоев русской публики к преследующим нас жестоким неудачам. Скорбя о невознаградимых потерях и о крайнем падении нашего престижа в Западной Европе, все отдают себе одновременно отчет в том, что явное военное превосходство японцев не может служить показателем слабости *русского народа*, а свидетельствует лишь о полном банкротстве нашей бюрократии, неспособной справиться с задачей внешней обороны государства <курсив автора. — И. Ш.> [Штильман: 322–323].

Подобный взгляд усиливал значимость тех компонентов коллективной идентичности, которые мыслились как не зависящие от символов и институтов государства, то есть принадлежали той обширной области культурного наследия, к которой первоначально обращался Розанов, предлагая свой ответ на вопрос «Кто мы?». Но теперь роль этих компонентов усложнялась: культурные коды утрачивали свой внеполитический статус (ср. «что любим согласно, не разделяясь?» у Розанова), их включение в политическое поле представлялось насущной необходимостью. Показа-

---

<sup>10</sup> Подробнее о программе христианского социализма см.: [Колеров: 163–224; Evtuhov: 101–114].

тельной в этом отношении была критика славянофильства в статье Павла Новгородцева:

Когда вспоминаешь печальное наследие славянофильства, <...> когда вспоминаешь все эти учения грубого национализма и обскурантизма, невольно задаешься вопросом, каким образом славянофильская доктрина, в своей основе содержащая нравственный протест, превратилась в торжествующее самодовольство; каким образом из культа России народной и самобытной она перешла в культ России государственной и официальной. Объяснение заключается в том, что общественная программа славянофилов отличалась крайней скудостью и неопределенностью своих оснований, и по самому своему существу приводила к идеализации фактического, исторически сложившегося строя русской жизни. Власть истории, власть прошлого тяготела над славянофильскими идеалами; вместо бесконечного простора новых возможностей и нового творчества мысль смыкалась узким горизонтом привычных форм и знакомых явлений. Удивительно ли, что критика и запрос стеснялись в своем проявлении и под конец замолкли под наплывом национальных чувств, постепенно переходивших в патриотическое самопревознесение.

Инстинктивная сторона славянофильства заключала в себе истину великой жизненной важности: вера в свой народ и в его самобытные силы, в его мировые задачи есть могущественный импульс исторического созидания. Но кто низводит эту веру с высоты морального одушевления в низы охранительного патриотизма, тот убивает и губит ее в корне. Охранять свою народность уместно от угнетения и насилия власти, налагающей руку на свободное развитие жизни; но оберегать народ от этого развития, от свободного культурного общения с другими народами, это значит поворачивать острие доктрины против самой ее сущности [Новгородцев: 355–356].

Новгородцев, таким образом, определял главный изъян славянофильства как отсутствие «общественной программы», которая бы ориентировалась не на исторически сложившиеся формы государственности, но на «веру в свой народ и в его самобытные силы». Утверждение различия между интересами «народности» и «власти», между культом национальной самобытности и патриотизмом государственнического толка позволяло освободить национализм от связанности с охранительным доктринерством. Далекий от философских дискуссий Иван Билибин рассуждал в 1904 г. о том, что «национализм <...> основан на инстинктивной и бессознательной любви к лучшим духовным проявлениям нации, а не на приверженности к ее случайной внешней политической оболочке» [Билибин: 316], читай — государственности.

Сформированный русско-японской войной запрос на артикуляцию национального в результате военных поражений и начавшейся революции

стремительно трансформировался в запрос на новое понимание национального. Неудача самоутверждения как «западной» нации перед лицом «восточного» соседа вела к размыванию ценностного статуса собственно «европеизма» и к противопоставлению ему автохтонной (народной) традиции как предпочтительного кода культурной идентичности. В то же время поиски национальной эстетики, ассоциировавшиеся со времен Александра III, даже в своих более независимых проявлениях, с официальным «русским стилем», получили шанс освободиться от стигмы связи с «государственными тенденциями» или с «ретроградными политическими упорствованиями» [Билибин: 316]. Уже в середине 1904 г. Георгий Чулков сводил вместе характерным для новой эпохи образом рассуждения о «культурно-мистическом и культурно-эстетическом строительстве» с темой отстаивания «более удобных для жизни форм общественности» [Чулков 1904: 225]. Агентом ожидаемых перемен оказывался народ — не как сословие, а как противопоставленное государственной бюрократии целое, к которому переходила теперь ответственность за собственную судьбу: «Сражение при Ялу, случай с “Петропавловском”, битва при Цзиньчжу не могут ослабить нашей уверенности в наших внутренних народных силах, но с другой стороны мы сумеем трезво отнестись к самим себе и к нашим врагам. Мы, слава Богу, не рабы. Мы сами строители своей жизни» [Там же: 226].

Описанные трансформации публицистической риторики на страницах модернистских изданий 1904–1905 гг. являются необходимым контекстом, объясняющим истоки того направления «культурно-эстетического строительства», которое заняло столь важное место в повестке русского модернизма середины 1900-х гг. и которое далее предопределило место национализма в эстетической программе русского модернизма на целое десятилетие. Разработка концепций «мифотворчества» и «соборности» в эссеистике Вяч. Иванова, эксперименты в области новой национальной эстетики Алексея Ремизова и Сергея Городецкого и широкие критические дебаты вокруг них, а затем превращение народа, по удачному выражению Якова Тугендхольда, из «объекта художнического жаления» в «субъект художественного стиля» [Тугендхольд: 21] в эстетической практике 1910-х гг. — все это имело одним из своих истоков кризис европейской идентичности и имперской государственности, запущенный военными поражениями в русско-японской войне.

## Литература

- Бердяев: *Бердяев Н.* Дневник публициста // Вопросы жизни. 1905. № 4/5.
- Билибин: *Билибин И.* Народное творчество Севера // Мир искусства. 1904. № 11.
- Брюсов 1903: *Вал. Бр. [Брюсов В.]*. В эту минуту истории // Новый путь. 1903. № 1.
- Брюсов 1904: *Б. п. [Брюсов В.]*. В журналах и газетах. Вестник Европы (№ 4) // Весы. 1904. № 4.
- Брюсов 1904а: *Б. п. [Брюсов В.]*. О Японии. I. «Весы» // Весы. 1904. № 10.
- Брюсов 2003: *Брюсов В.* Мировое состязание. Политические комментарии 1902–1924. М., 2003.
- Булгаков: *Булгаков С.* Без плана // Вопросы жизни. 1905. № 1.
- В журналах 1904: В журналах // Весы. 1904. № 11.
- В журналах 1905: В журналах // Весы. 1905. № 2.
- Выходцев: *Выходцев П. С.* Русско-японская война в литературе эпохи первой русской революции // Революция 1905 года и русская литература / Под ред. В. А. Десницкого, К. Д. Муратовой. М.; Л., 1956.
- Даниелян: *Даниелян Э. С.* Библиография В. Я. Брюсова. 1884–1973. Ереван, 1976.
- Иванов: *Иванов Вяч.* Из области современных настроений. I. Апокалиптики и общественность // Весы. 1905. № 6.
- Колеров: *Колеров М. А.* Не мир, но меч: русская религиозно-философская печать от «Проблем идеализма» до «Вех», 1902–1909. СПб., 1996.
- Новгородцев: *Новгородцев П.* Современные отзвуки славянофильства // Вопросы жизни. 1905. № 6.
- Перцов: *Перцов П.* Желтые или белые? // Новый путь. 1904. № 2.
- Розанов 1904: *Розанов В.* Американизм и американцы // Новый путь. 1904. № 2.
- Розанов 1904а: *Розанов В.* Перед трудными минутами // Новый путь. 1904. № 3.
- Смирнов: *Смирнов А.* О войне // Новый путь. 1904. № 2.
- Схиммельпеннинк ван дер Ойе: *Схиммельпеннинк ван дер Ойе Д.* Навстречу восходящему солнцу: Как имперское мифотворчество привело Россию к войне с Японией / Авториз. пер. с англ. Н. Мишаковой. М., 2009.
- Тугендхольд: *Тугендхольд Я.* «Русский сезон» в Париже // Аполлон. 1910. № 10.
- Хроника: Хроника // Весы. 1904. № 4.
- Чулков 1904: *Кремнев Б. [Чулков Г.]*. О культурном строительстве // Новый путь. 1904. № 6.
- Чулков 1930: *Чулков Г.* Годы странствий. М., 1930.

Шевеленко: *Шевеленко И.* Империя и нация в воображении русского модернизма // *Ab imperio*. 2009. № 3.

Штильман: *Штильман Г. Н.* Годовщина русско-японской войны // *Вопросы жизни*. 1905. № 1.

Bartlett: *Bartlett R.* Japonisme and Japonophobia: The Russo-Japanese War in Russian Cultural Consciousness // *Russian Review*. 2008. Vol. 67. № 1.

Cohen: *Cohen A.* The Dress Rehearsal? Russian Realism and Modernism through War and Revolution // *Rethinking the Russo-Japanese War, 1904–05. Vol. I: Centennial Perspectives* / Ed. by Rotem Kowner. Folkestone, UK: Global Orient, 2007.

Evtuhov: *Evtuhov C.* The Cross and the Sickle: Sergei Bulgakov and the Fate of Russian Religious Philosophy. Ithaca and London, 1997.

Filippova: *Filippova T.* Images of the Foe in the Russian Satirical Press // *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero* / Ed. by John Steinberg et al. Leiden: Brill, 2005.

Frajlich: *Frajlich A.* The Scepter of the Far East and the Crown of the Third Rome: The War in the Mirror of Russian Poetry // *Rethinking the Russo-Japanese War, 1904–05. Vol. I.*

Jones: *Jones A.* Easts and Wests Befuddled: Russian Intelligentsia Responses to the Russo-Japanese War // *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904–05* / Ed. by David Wells and Sandra Wilson. London, 1999.

Laruelle: *Laruelle M.* Le “péris jaune” chez les nationalistes du début du siècle // *Faits et imaginaires de la guerre russo-japonaise. Faits et imaginaires de la guerre russo-japonaise* / Sous la direction de D. Savelli (Les Carnets de l'exotisme, 5). Paris: Kailash Editions, 2005.

Mikhailova: *Mikhailova Yu.* Images of Enemy and Self: Russian ‘Popular Prints’ of the Russo-Japanese War // *Acta Slavica Japonica*. 1988. № 16.

Savelli: *Savelli D.* L’appel à la violence de Valerij Brjusov en 1904 et 1905 // *Faits et imaginaires de la guerre russo-japonaise*.

Sherr: *Sherr B.* The War in the Russian Literary Imagination // *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*.

Shillony, Kowner: *Shillony B.-A., Kowner R.* The Memory and Significance of the Russo-Japanese War from a Centennial Perspective // *Rethinking the Russo-Japanese War, 1904–05. Vol. I.*

Stites: *Stites R.* Russian Representations of the Japanese Enemy // *The Russo-Japanese War in Global Perspective: World War Zero*.

Tyler: *Tyler S.* The Japan-Russia War. Frankfort, IL: Lancer, 2009.

Wells: *Wells D.* The Russo-Japanese War in Russian Literature // *The Russo-Japanese War in Cultural Perspective, 1904–05*.



## ТРАВМА ЭМИГРАЦИИ: ФИЗИЧЕСКАЯ УЩЕРБНОСТЬ В «ЕВРОПЕЙСКОЙ НОЧИ» В. ХОДАСЕВИЧА\*

ПАВЕЛ УСПЕНСКИЙ

В настоящей статье нас будет интересовать, как в эмигрантских стихах В. Ходасевича конструируется телесность лирического субъекта и персонажей сборника. Особое конструирование телесности в стихах, однако, нами будет рассматриваться в психологическом ключе как свидетельство проявления *травмы эмиграции*.

Ходасевич уехал из советской России летом 1922 г. и до самой смерти в 1939 г. жил за границей. В 1927 г. была издана «итоговая» книга его лирики — «Собрание стихотворений», куда вошел ранее не публиковавшийся сборник «Европейская ночь» (далее — *ЕН*), состоявший из стихов, написанных в эмиграции в 1922–1927 гг. Стихи этих лет необходимо разделить на две группы: стихи 1922–1925 гг. и стихи 1925–1927 гг. Причина такого разделения заключается в том, что до переезда в Париж в апреле 1925 г. поэт находился в состоянии «полуэмиграции» и считал, что может вернуться на родину. После переезда в столицу Франции Ходасевич стал полноценным эмигрантом<sup>1</sup>. Эти два различных состояния отразились, с нашей точки зрения, на поэтике *ЕН*: изначально сборник, скорее всего, задумывался как книга сатирических стихов, обличающих социальную убогость эмигрантской и отчасти европейской жизни (стихи 1922–1925 гг.), но бла-

---

\* Автор выражает признательность Л. Розину, с которым обсуждались идеи настоящей статьи, и Л. А. Пиля, высказавшей ряд ценных дополнений.

<sup>1</sup> См. подробнее: [Богомолов]. Исследователь предлагает датировать окончательный отказ от возвращения на родину июнем 1926 г. Думается, что эта точка зрения может быть скорректирована: перелом в самоидентификации Ходасевича приходится на апрель 1925 г., т. е. на момент окончательного переезда в Париж (см. описание травмированного психологического состояния поэта в это время: [Берберова: 245]). Уточнение не отменяет того, что и раньше, и позже Ходасевич мог несколько по-разному осмысливать свою идентификацию.

годаря текстам 1925–1927 гг. сатирическая направленность потеряла свое звучание, пространство европейского, эмигрантского и русского мира перемешались, а весь сборник стал воплощением тотального экзистенциального отчаяния, пронизывающего все мыслимые географические точки<sup>2</sup>.

Несмотря на разнородность выделенных групп текстов, их объединяют общие мотивы. Отличительной чертой почти всех эмигрантских стихотворений Ходасевича является своеобразное изображение телесности как персонажей, так и лирического героя стихов. В самом деле, почти во всех поэтических текстах 1922–1927 гг. описание тела дается в отклонении от нормы, оно предстает либо ущербным (инвалидность), либо наделенным каким-либо недостатком или какой-либо визуально считывающейся болезнью. Поэтическая интенция изображать тело неполноценным проявляется и на метафорическом уровне.

Обратимся к стихам, написанным в 1922–1925 гг. (*группа № 1*). Облик лирического героя представлен в них либо как крайне непривлекательный даже для него самого («Неужели вон тот — это я? / Разве мама любила такого, / Желто-серого, полуседого / И всезнающего, как змея» — «Перед зеркалом»; С. 174<sup>3</sup>), либо как тяготеющий на метафорическом уровне к самодеструкции: лирическому «я» отныне дороже всего сон, в котором он, взрываясь, разлетается, «Как грязь, разбрызганная шиной / По чуждым сферам бытия» («Весенний лепет не разнежит...»; С. 157)<sup>4</sup>. Наиболее отчетливо эта тенденция проявляется в стихотворении «Берлинское». Отражение в проезжающем мимо трамвае индуцирует в сознании лирического героя травматичную метафору: «Вдруг с отвращеньем узнаю / Отрубленную, неживую, / Ночную голову мою» (С. 162). Вероятно, к этим случаям можно добавить и описание болезненности в стихотворении «Встаю расслабленный с постели...», в котором герой не только «рас-

<sup>2</sup> См. подробнее: [Успенский 2016]. В настоящей статье мы не приводим полную библиографию по ЕН, ссылаясь далее только на работы, актуальные для нашей проблемы. Список важных трудов, посвященных как последнему сборнику, так и отдельным стихотворениям из него, см.: [Там же: прим. 2].

<sup>3</sup> Здесь и далее все стихотворения Ходасевича цитируются по изданию [Ходасевич 1989: 174] с указанием в круглых скобках номера страницы.

<sup>4</sup> По-видимому, сходным образом можно трактовать и финал стихотворения «Вдруг из-за туч озолотило...», в котором на листе рукописей лирического героя отображается, вопреки ожиданиям, не он сам, а нечто странное: «...и на листе широком / Отображаюсь... нет, не я: // Лишь угловатая кривая» (С. 157–158). Логика этой метафоры зиждется, по-видимому, на ожидании, что человек / тело может стать текстом, и, соответственно, на удивляющей и отчасти травмирующей невозможности подобной метаморфозы. «Угловатая кривая» — не только метафора поэтического текста, но и, вероятно, воображаемый профиль ударности поэтического ритма того самого стихотворения, которое пишет лирический герой.

слаблен»: «И чьи-то имена и цифры / Вонзаются в разъятый мозг» (С. 167). Наконец, список примеров физической неполноценности лирического «я» может быть пополнен еще одним случаем. В «Хранилище» финальные строки — «И так отрадно, что в аптеке / Есть кисленький пирамидон» (С. 168) — говорят о болезненном состоянии персонажа.

В первой группе текстов (1922–1925 гг.) встречается переходный случай, когда телесная антиэстетическая метаморфоза касается не только лирического героя, но и других персонажей: «Как ведьмы, по трое / Тогда выходим мы. // Нечеловечий дух, / Нечеловечья речь — / И песьи головы / Поверх сутулых плеч» («С берлинской улицы...»; С. 162).

Галерея неполноценных персонажей в стихах 1922–1925 гг. весьма богата. Прежде всего, это инвалиды — слепой из одноименного стихотворения (С. 157) и «зачарованный своей тишиной» глухой из «Окон во двор» (С. 175). Однако большая часть героев наделена физической непривлекательностью или разного рода изъянами. Это и Каин «с экземою между бровей» («У моря, 1»; С. 158), и «сутулый» старик-«безумец» в общественной уборной («Под землей»; С. 165–166), а также причитающий «несчастный дурак», «курносый актер» и собирающийся свести счеты с жизнью «небритый старик» из «Окон во двор» (С. 175–176). К ним можно добавить «уродиков, уродищ, уродов», «полуслеплого, широкооротого гнома» и «слипающихся» «блудливых невест с женихами» из «Дачного» (С. 165), похожих на изваяния «слипшихся пар» из «Все каменное. В каменный пролет...» (С. 166–167) и безобразных серошестипалых собак из «Нет, не найду сегодня пищи я...» (С. 164–165). Приведенные примеры можно классифицировать более нюансировано, однако общая тенденция, в которой, с одной стороны, выделяются инвалиды, а с другой — физические изъяны персонажей плавно переходят в область антиэстетизма и наоборот, думается, проявляется достаточно отчетливо.

Отдельно стоит рассмотреть еще несколько стихотворений, в которых выделенные категории проявляются либо более сложным образом, либо менее эксплицитно. Так, например, в антифутуристическом стихотворении «Жив Бог! Умен, а не заумен...» (С. 156) лирический субъект, владеющий человеческой речью, противопоставлен тем, кто владеет речью зауменной: «Я — чающий и говорящий. / Заумно, может быть, поет / Лишь ангел, Богу предстоящий, — / Да Бога не узревший скот / Мычит зауменно и ревет». В коннотативном плане этих строк находятся поэты-футуристы, которые в таком контексте (опять же, на ассоциативном уровне) наделяются физическим изъяном — немотой (они могут только «мычать»).

Стихотворение “An Mariechen” (С. 163–164) сочетает в себе сразу несколько выделенных мотивов. С одной стороны, героиня находится во временном состоянии физической неполноценности: «Ты нездорова и бледна». С другой, косвенно (через деталь одежды) она оказывается и непривлекательной: «С какой-то розою огромной / У нецелованных грудей». Финал стихотворения, развертывающийся как воображаемая трагическая биография девушки, вводит в стихотворение деталь, которая разрушает целостность уже мертвого тела: «И нож под левым, лиловатым, / Еще девическим соском» (здесь на уровне поэтической детали дублируется разрушение целостности тела, совершенное воображаемым насилием). Стоит отметить, что в “An Mariechen” несколько раз подчеркивается невинность героини («нецелованные груди», «девический сосок»). Марихен, единственный подобный персонаж *ЕН*, вероятно, именно своей невинностью и провоцирует лирического героя на создание такой виртуальной биографии.

К этим примерам можно добавить и смерть героя как проявление распада физического тела. Тогда к группе персонажей, наделенных физической ущербностью, можно отнести — помимо героини стихотворения “An Mariechen” — и самоубийцу из стихотворения «Было на улице полутемно...» («Счастлив, кто падает вниз головой: / Мир для него хоть на миг — а иной»; С. 164), и рабочего из «Окон во двор» («Рабочий лежит на постели в цветах. / Очки на столе, медяки на глазах. / Подвязана челюсть, к ладони ладонь»; С. 176).

Обратимся к стихам 1925–1927 гг. (*группа № 2*). Неполноценные персонажи и здесь бросаются в глаза. Прежде всего, это инвалиды — «безрукий» из «Баллады» (С. 177–178) и лишившийся руки Джон Боттом из одноименного стихотворения (С. 178–185). В указанных стихах инвалидность героев является главной пружиной лирического сюжета.

Переходя к менее дифференцированной области физических изъянов и антиэстетического изображения героев, необходимо назвать «облысело-го неудачника», «румяного хахалю в шапокляке» и «непотребный хоровод сомнительных дев» с «жировыми сгустками» в затрапезном кабаке («Звезды»; С. 185–186). К ним можно добавить «некрасивую жену» из «Бедных рифм» (С. 176) и «ковыляющих» мужа и жену из стихотворения «Сквозь ненастный зимний денек...» (С. 177; в данном случае ассоциация с физическим изъяном — пара именно «ковыляет», а не идет — рождает сострадание, а не неприятие и потому ближе к случаям инвалидов). Если, как и в стихах 1922–1925 гг., рассматривать смерть персонажа, то необходимо вспомнить «Савельева, полотера» (С. 170) из «Соррентинских фотографий».

Что же касается лирического героя, то мотивов его физической неполноценности в стихах 1925–1927 гг. не так много, и все эти случаи требуют специального обсуждения. В «Петербурге» (С. 155) в свете его нарочитой телесно-насильственной семантики, обращенной к поэзии («И, каждый стих гоня сквозь прозу, / Вывихивая каждую строку»), герой и его окружение маркированы как отклоняющиеся от нормы: «Один лишь я полуживым соблазном / Средь озабоченных ходил». В стихотворении «Из дневника» (С. 174) телесных отклонений нет, однако в финале возникает важная биологическая метафора: «Пора не бодрствовать, а спать, / Как спит зародыш круглобый, / И мягкой вечностью опять / Обволокнувшись, как утробой». Конец текста, таким образом, маркирует неполноценность и разъятость жизни лирического субъекта («Должно быть, жизнь и хороша, / Да что поймешь ты в ней, спеша / Между купелию и моргом, / Когда мытарится душа / То отвращеньем, то восторгом?»). Добавим, что описанное в метафоре стремление вернуться в состояние зародыша — типичный жест, свидетельствующий о душевной травмированности и желании отгородиться от невыносимого внешнего мира.

В сферу нашего описания не попало лишь несколько стихотворений *ЕН* — «Интриги бирж, потуги наций» и «У моря, 2, 3, 4»<sup>5</sup>. Таким образом, подавляющее большинство текстов последнего сборника так или иначе содержит описание инвалидности, телесных изъянов или мотивы отталкивающего физического уродства.

Допустимо предположение, что классификация персонажей могла быть несколько иной: группа инвалидов и группа отталкивающих антиэстетических героев могли бы восприниматься как существующие автономно. Однако думается, что все случаи объединены в одно общее семантическое поле физической ущербности, одна крайняя точка которой индуцирует жалость и сострадание (инвалиды), другая же — резкое неприятие, а между ними располагается ряд переходных случаев. В самом деле, на уровне реализации поэтических высказываний доминирует скорее одна из представленных эмоций (печаль / гнев), тогда как на глубинном уровне они одновременно сосуществуют в рамках одного психологического комплекса.

Попробуем объяснить, почему в *ЕН* практически все герои физически ущербны и, соответственно, в чем заключался обозначенный психологический комплекс.

<sup>5</sup> Впрочем, здесь следует отметить, что героем цикла «У моря» является уже упомянутый Каин «с экземою между бровей», а характеристики этого героя в других стихах цикла в некоторых случаях также отмечены антиэстетизмом.

Перед этим, однако, необходимо сделать важное отступление. Со времен классической статьи Ю. Н. Тынянова «Тютчев и Гейне» (опубл. 1922) в историко-литературных сюжетах принято разграничивать «исследование *генезиса* и исследование *традиций* литературных явлений» [Тынянов: 29]. В литературоведческих работах генезис, как правило, связывается с теми или иными литературными источниками. Однако думается, что иногда (как, например, в случае с Ходасевичем в эмиграции) генезис может включать в себя и психологическую реакцию сознания поэта на определенные обстоятельства (в данном случае речь идет об эмиграции). Далее в статье мы попытаемся реконструировать своеобразную конфигурацию сознания Ходасевича в эмиграции, которая, с нашей точки зрения, определила травматичную образность *ЕН*. Разумеется, предлагаемые ниже объяснения — только реконструкция. Более того, они призваны объяснить только один аспект личности Ходасевича — его поэтическое самосознание и самоидентификацию как поэта.

Хотя в настоящей работе нас, прежде всего, интересует психологический генезис образов физической неполноценности и его связь с переживанием *травмы эмиграции*, не вызывает никаких сомнений, что и героинь-инвалиды, и антиэстетические персонажи *ЕН* встраиваются в традицию изображения уродства и физической неполноценности, характерную для мировой культуры вообще и для модернизма в частности (см., например, обзорную работу, изобилующую примерами текстуального и визуального ряда — [Эко]).

В самом деле, начиная с «Цветов зла» (первое изд. 1857) и «Парижского сплина» (1860) Ш. Бодлера, изображение антиэстетических или наделенных физическими недостатками персонажей в городской среде неоднократно детализировалось и варьировалось вплоть до поэзии немецких экспрессионистов. Опыт европейской лирики был, несомненно, важен для русского модернизма (см., например: [Wanner; Терехина]).

Конечно, Ходасевич учитывал опыт и французских декадентов, и русских символистов. Возможно, на поэтику *ЕН* повлияли и стихи немецких экспрессионистов. Это — тема для отдельного исследования, которое автор надеется завершить в обозримом будущем.

Несколько конкретизируя соображения, представленные пока в самом общем виде, отметим, что стихотворение «Слепой» можно рассматривать как отдаленную вариацию хрестоматийного стихотворения Бодлера «Слепые» (опубл. 1861), которое было переведено И. Анненским. Возможно, на *ЕН* могли оказать влияние и оригинальные стихи Анненского, напри-

мер, его «Трилистник в парке» (1905–1906), обращающий на себя внимание, в частности, изображением физической ущербности как лирического героя, так и стагуй. См.: «я печальный обломок»; «Там тоскует по мне Андромеда / С искаленной белой рукой»; «Люблю обиду в ней, ее ужасный нос, / И ноги сжатые, и грубый узел кос» [Анненский: 121–122]. Упомянутый выше образ «песых голов поверх сутулых плеч» восходит, как было показано Дж. Малмстадом и Р. Хьюзом [Ходасевич 2009: 450], к стихотворению А. Белого «Полевой пророк» (1907) и к его же очерку «Одна из обителей царства теней» (1924).

Хотелось бы также обратить внимание, что по предварительным изысканиям концентрация телесной травматичной образности выделяет стихи Ходасевича среди эмигрантской поэзии 1920-х гг.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Среди поэтов, чья поэтика хотя бы отчасти близка к поэтике Ходасевича, подобная образность встречается не очень часто (в явном виде ее нет в стихах Г. Адамовича или А. Ладинского). Хотя эмигрантская поэзия Г. Иванова часто переключается с *ЕН* моделируемыми эмоциями отчаяния и безысходности, ивановских стихов, обращающихся к рассматриваемой образности, по-видимому, не очень много. См., например, стихотворение «Закрыта жарко печка» (1923): «В оцепененьи ночи / Тик-так. Тик-так. Тик-так. / И вытекшие очи / Глядят в окрестный мрак» [Иванов 2010: 439]. В случае с Ивановым актуальнее было бы упомянуть написанную позже, в 1938 г., «поэму в прозе» (жанровое определение Ходасевича) «Распад атома» с его темой «всепоглощающего мирового уродства» [Иванов III: 6].

Вместе с тем, изображение физического уродства в *ЕН* переключается с поэтикой эмигрантских поэтов-авангардистов. Приведем несколько примеров. См. стихотворение Б. Поплавского «Жалость к Европе» (сб. «Флаги», 1931): «Безногие люди, смеясь, говорят про войну, / А в парке ученый готовит снаряд на луну» [Поплавский: 82]. См. также начало недатированного стихотворения Поплавского, опубликованного лишь в 1997 г.: «Я отрезаю голову себе / Покрыты салом девичьи губы / И в глаз с декоративностью грубой / Воткнул цветок покорности судьбе» [Там же: 270]. См. также экспрессивные образы у Д. Кнута: «А рядом — люди, / безносые, безглазые, / Он мнет ей груди / за двадцать-тридцать су» («У Сены»; [Кнут 1925: 35]); «И я пошел, я ринулся — безногий! — / Закрыв — уже ненужные — глаза, / Туда, откуда нет живым дороги — / В первоначальность, без пути назад» (приведенные строки метафорически описывают любовные чувства; «Легчайшая, ты непосильным грузом...» [Кнут 1928: 35]). См. также «Песню сапожника» Б. Божнева (опубл. в ж. «Воля России». 1928. № 12): «Шаги над землею звучны, как проклятья, / Не песне сапожника их заглушить... / Как знать, что страшнее — безногих объятья / Иль новую обувь безрукому шить» [Божнев]. Думается, что сопоставление двух поэтических систем (эмигрантских поэтов-авангардистов и эмигрантских стихов Ходасевича) требует дальнейшего изучения. Вполне вероятно, что именно опыты авангардистов являются еще одним ближайшим генетическим источником образов *ЕН* (о литературном авангарде русского Парижа см. недавнее исследование: [Ливак, Устинов]). Некоторые наблюдения над стихотворением Ходасевича «Из дневника» (1925) в связи с русской экспрессионистической традицией см. в: [Успенский 2013: 202–203].

Наконец, стоит отметить, что некоторые образы *ЕН* переключаются с сатирическими стихами Саши Черного. См. подробнее: [Успенский 2016: прим. 27]. Сказанное не отменяет

Однако, не умножая пока количества примеров (их связь с поэтикой Ходасевича требует специального изучения), обратим внимание на несколько существенных моментов.

Во-первых, «исследование генезиса» и «исследование традиций литературных явлений» не противоречат, а взаимодополняют друг друга. Несомненно, необходимо показать, как поэт *ЕН* встраивается в традиции модернизма, однако, с нашей точки зрения, не менее важно попытаться объяснить, почему творческое сознание Ходасевича почти в каждом стихотворении прибегало к травматичным образам и, соответственно, обращалось к определенной литературной традиции.

Во-вторых, литературные формы традиции и формы, которые транслируются в текст в силу психологической травмы, внешне совпадают. Это совпадение в изображении отклоняющегося от (условной) нормы тела определяет стремление связать поэтику *ЕН* исключительно с традициями модернизма, не привлекая при этом психологический контекст. С нашей точки зрения, такой подход не вполне оправдан, а генезис и традиция, несмотря на их сходство, должны быть разделены<sup>7</sup>.

Психологический ключ к особой поэтике изображения персонажей мы находим в письме Ходасевича к М. О. Гершензону от 29 ноября 1922 г., которое и станет отправной точкой наших дальнейших рассуждений. В нем поэт пытался найти объяснение феномену эмиграции:

У меня бывает такое чувство, что я сидел-сидел на мягком диване, — очень удобно, — а ноги-то отекали, надо встать — не могу. Мы все здесь как-то

---

ни принципиального иной традиции поэтики Ходасевича, ни психологических обстоятельств возникновения травматичных образов (см. ниже).

<sup>7</sup> Тот факт, что литературная традиция и индивидуальное поэтическое сознание оперируют одинаковыми образами, наводит на мысль о взаимовлиянии двух рядов. В самом деле, мы легко можем представить себе культурологическую модель, в которой травматичная образность текстов — это не только дань традиции, но и трансляция образов болезненного сознания. В таком случае, мы должны были бы признать, что подавляющее большинство писателей и поэтов модернизма так или иначе чем-то травмированы. Вероятно, в культурологии подобный взгляд не лишен оснований, поскольку в некоторых случаях и сами поэты модернизма именно так воспринимали и моделировали творческую личность. См., например, фразу из письма (1871) А. Рембо к П. Демени: «Невыразимая пытка, при которой ему <поэту. — П. У.> нужна вся вера, вся сверхчеловеческая сила, и он среди людей становится великим больным <курсив наш. — П. У.>, великим преступником, великим проклятым — и величайшим Мудрецом!» (цит. по: [Эко: 386]).

Вместе с тем, в настоящей работе мы бы хотели избежать не вполне точных и не вполне оправданных обобщений, полагая, что случай каждого писателя / поэта должен рассматриваться отдельно. Поэтому мы считаем целесообразным разделять традицию образов физической ущербности (их связь с психологическим состоянием поэта — предмет отдельного исследования) и генезис этих образов у Ходасевича.



несвойственно нам, неправильно, не по-нашему дышим — и от этого не умрем, конечно, но — что-то в себе испортим, наживем расширение легких. Растение в темноте вырастает не зеленым, а белым: то есть все в нем как следует, а — урод. Я здесь не равен себе, а я здесь я минус что-то, оставленное в России, при том болящее и зудящее, как отрезанная нога, которую чувствую нестерпимо отчетливо, а возместить не могу ничем. И в той или иной степени, с разными изменениями, это есть или будет у всех. И у Вас. Я купил себе очень хорошую пробковую ногу, как у Вашего Кривцова, танцую на ней (т. е. пишу стихи), так что как будто и незаметно, — а знаю, что на своей я бы танцевал иначе, может быть, даже хуже, но по-своему, как мне полагается при моем сложении, а не при пробковом [Ходасевич IV: 454].

Подбирая метафору для точного описания состояния человека в эмиграции, в приведенном абзаце письма Ходасевич комбинирует почти все встречавшиеся нам в стихах виды ущербности. Логика метафорического описания эмиграции начинается с временного, незначительного и поправимого физического недомогания (*ноги-то отекли*), затем недуг становится не только неизлечимым (*наживем расширение легких*), но и приводит к физическому уродству (*ботаническая метафора растения-урода*). Однако мысль поэта на этом не останавливается, и за экспрессивным образом *урода* следует метафора инвалидности, возвращающая нас к первому образу *отекавших ног* — *отрезанная нога*. Метафорический ряд напрямую связывается не только с эмиграцией (*минус что-то = отрезанная нога*), но с поэтическим творчеством<sup>8</sup>.

<sup>8</sup> Интересно отметить, что спаянность образов ущербности и поэтического творчества на глубинном уровне являются не чем иным, как инверсией основного европейского мифа о поэте. Согласно точке зрения В. Н. Топорова, «отзвуки темы наказания в связи с образами поэта постоянны в греческой мифологии: Аполлон наказывает Марсия, Лина, Мидаса, музы наказывают Фамирада. Вариантом этого мотива можно считать представление об отмеченности поэта некоей ущербностью» [Топоров: 328]. В мировых легендах о призвании певца часто важную роль играют мотивы телесной трансформации, необходимой для усвоения поэтического дара [Жирмунский: 367–368]. «Пророк» Пушкина для русской поэзии — главное каноническое стихотворение, отражающее этот мифологический комплекс. В эмиграции в сознании Ходасевича, по-видимому, европейский миф о поэте претерпел инверсию: физическая ущербность (пусть и воображаемая) оказывалась не «благословением на творчество», а деструктивным началом, препятствующим поэтическому вдохновению. За этим, скорее всего, кроется неуверенность в собственном таланте в новой ситуации эмиграции.

Отметим, что на уровне изображения телесности вторая «Баллада» — это инверсия первой «Баллады» («Сижу, освещаемый сверху...»), напрямую связанной с пушкинским «Пророком» [Левин: 54–55].

Изображение тела в поэзии Ходасевича — еще одна важная тема, которой здесь мы лишь коснемся. Прежде всего, для нашего разворота темы важно, что до ЕН отталкивающие персонажи встречались в ранних декадентских стихах (см., например, «уродливых детей» в стихотворении «В моей стране»), что объясняется исключительно литературной tradi-

Несомненно, подобные травмирующие метафоры письма свидетельствуют о *травме эмиграции*.

Здесь сразу же необходимо решить напрашивающийся вопрос. В начале статьи мы говорили о том, что тексты *ЕН* принципиально важно разделить на две группы, причем стихи 1922–1925 гг. охарактеризовали как написанные в состоянии «полуэмиграции», когда поэт считал возможным возвращение на родину. Как это согласуется с датой приведенного выше письма?

В ноябре 1922 г. Ходасевич еще не воспринимал себя как окончательного эмигранта, но, скорее всего, регулярно примерял на себя эту роль, надеясь, что худший вариант развития событий все-таки не реализуется, а у него будет возможность изменить жизнь. В этой связи чрезвычайно занята апелляция к Кривцову, вызванная не только вниманием к творчеству корреспондента.

Согласно исследованию Гершензона, Н. И. Кривцов (1791–1843), потерявший ногу в сражении при Кульме 18 августа 1813 г., сумел преодолеть психологическую травму своего ранения и научился «не только ходить, но даже танцевать» [Гершензон: 10] с искусственной ногой:

Еще на первых порах в Женеве и Париже, вследствие потрясения, вызванного в нем ампутацией ноги <...>, бывали у него припадки нервной раздражительности, беспричинной тревоги, уныния. Но к концу 1815-го года он вполне окреп и телесно и духовно, чему вероятно много способствовала вывезенная им в сентябре этого года из Лондона превосходная пробковая нога. <...> Даже потеря ноги не мрачила его счастья; он писал по этому поводу: «Турист поражен видом Рейнского водопада, мимо которого туземец проходит равнодушно; так все в жизни — дело привычки, но от тонкости наших органов зависит, какое количество наслаждения мы извлекаем из каждой вещи» [Там же: 45–46].

К этому стоит добавить, что Кривцов потерял ногу в Европе, а после лечения в 1817 г. вернулся в Россию.

Здесь необходимо сделать небольшое отступление, связанное еще с одним литературным источником образов приведенного выше письма. Фраза Ходасевича — «Я купил себе очень хорошую пробковую ногу, как у Вашего Кривцова, танцую на ней (т. е. пишу стихи), так что как будто и незаметно» — связана не только с биографией Кривцова, но и с романом Досто-

---

цией (см.: [Успенский 2014: гл. 2]). Что же касается героев, наделенных физическими изъянами, то необходимо обратить внимание на, кажется, единственный случай — «безносную Николавну» из стихотворения «Из окна, 1» (1921; С. 135–136). Начиная со сборника «Путем зерна» поэт достаточно часто в стихах описывает переживание своей телесности. Подробный обзор см. в: [Абашев] (в статье автор приходит к несколько другим выводам, нежели мы в настоящей работе).

евского «Идиот». Напомним диалог Мышкина и генерала Иволгина о ноге Лебедева, якобы потерянной в событиях войны 1812 года:

...положим, он тогда уже мог родиться; но как же уверять в глаза, что французский шассёр навел на него пушку и отстрелил ему ногу, так, для забавы; что он ногу эту поднял и отнес домой, потом похоронил ее на Ваганьковском кладбище и говорит, что поставил над нею памятник с надписью с одной стороны: «Здесь погребена нога коллежского секретаря Лебедева», а с другой: «Покойся, милый прах, до радостного утра», и что, наконец, служит ежегодно по ней панихиду (что уже святотатство) и для этого ежегодно ездит в Москву. В доказательство же зовет в Москву, чтобы показать и могилу, и даже ту самую французскую пушку в Кремле, попавшую в плен <... >

— И притом же ведь у него обе ноги целы, на виду! — засмеялся князь. — Уверяю вас, что это невинная шутка; не сердитесь.

— Но позвольте же и мне понимать-с; насчет ног на виду, — то это еще, положим, не совсем невероятно; уверяет, что нога черносвитовская...

— Ах, да, с черносвитовскою ногой, говорят, танцевать можно.

<... > И к тому же уверяет, что даже покойница жена его в продолжение всего их брака не знала, что у него, у мужа ее, деревянная нога [Достоевский: 411].

В этом микросюжете обращает на себя внимание не только хронологическая близость выдуманных Лебедевым событий и реальных обстоятельств жизни Кривцова, не только реплика о возможности танцевать с искусственной ногой, но и соображения о незаметности (воображаемого) физического изъяна, прямо повторенные у Ходасевича. Гипотеза о том, что литературным подтекстом процитированного выше письма является приведенный диалог из романа Достоевского, обосновывается тем, что поэта и литературного персонажа объединяет воображаемое отсутствие ноги. Таким образом, по-видимому, правомерно предположить, что в сознании Ходасевича произошла контаминация биографии Кривцова и эпизода из романа Достоевского.

При этом Ходасевич, скорее всего, неплохо помнил биографию Кривцова, когда писал письмо Гершензону. В таком случае упоминание пробкового протеза Кривцова отражает актуальную на 1922 г. надежду, что психологически тяжелая ситуация окажется только временной, а все ее проявления исчезнут, как образы страшного сна (Ходасевич, подобно Кривцову, сможет вернуться из Европы в Россию).

Однако сама метафорика письма противоречит возможным надеждам и свидетельствует, что эмиграция уже успела наложить неизгладимый отпечаток на личность Ходасевича.

Исходя из этого, можно сделать вывод, что до 1925 г. поэт предполагал, что *травма эмиграции* в какой-то момент окажется законченным событием в прошлом, а с весны 1925 г. вынужденно констатировал, что она — длящееся явление, постоянно подпитывающееся травмирующим контекстом.

Говоря о *травме эмиграции*, мы имеем в виду не метафору, а действительную психологическую травму, изменившую структуру личности Ходасевича<sup>9</sup>. Она же определила и метафорику его эмигрантских стихов (поэтому поэтика *ЕН* рассматривается в этой статье в психологическом ключе как работа травмы)<sup>10</sup>.

В самом деле, рифмующиеся образы письма Гершензону и эмигрантских стихов свидетельствуют о тяжелых личностных процессах. Обратимся еще раз к метафоре *отрезанной ноги*. Несомненно, за ней стоит ощущение потери точки (жизненной) опоры и глубокое переживание собственной (социально-психологической) ущербности.

Чрезвычайно любопытно сравнить образ Ходасевича с медицинским свидетельством нейропсихолога О. Сакса, который вследствие сложной травмы с разрывом связок перестал воспринимать свою ногу как принадлежащую себе. Эмоции, возникающие в результате внутренней ампутации, весьма показательны:

Я что-то потерял — это было ясно. Казалось, я потерял свою ногу — что было абсурдом, потому что вот же она, внутри гипса, в полной сохранности — несомненный факт. <...> Вследствие этого возник тотальный, абсолютный, «экзистенциальный» распад, ускоренный обнаружением распада ощущений и чувств; именно тогда и только тогда нога неожиданно приобрела жуткий характер — или <...> стала чуждым загадочным предметом. Только когда я стал смотреть на нее и чувствовать, что ее не знаю, что она не часть меня, и, более того, я не знаю, что это за «вещь» и частью чего является, я потерял ногу.

<...> Мне представилась панорама мучительной полужизни <...> со всеми мельчайшими ужасающими подробностями: прикованность к инвалидному креслу, унижительная зависимость, нога, которая одновременно бесполезна и чужда мне; нога, настолько ампутированная интернально, что лучше и проще было бы ампутировать ее и экстернально <...>. Я лежал, погруженный в это

<sup>9</sup> Литература, посвященная психологической травме, очень велика. Начиная с важной и противоречивой работы Фрейда 1920 г. [Фрейд], исследователей интересовали самые разные аспекты травмы. Чрезвычайно важными представляются работы: [Caruth; TEIM]. Обширная библиография приведена в статьях сборника [ТП]; в этом же сборнике рассмотрен ряд интересных случаев, в частности, на материале русской культуры.

<sup>10</sup> Типологически сходным случаем можно считать стихи Г. Гора 1942–1944 гг., в которых много отчасти близких к поэтике *ЕН* травматичных образов [Гор]. Несомненно, они вызваны блокадой Ленинграда, хотя на уровне поэтики встраиваются в традиции творчества обэриутов.

видение, неизвестно сколько времени — в ледяном фаталистическом отчаянии, стена, подумывая о самоубийстве... [Сакс: 87–88, 98–99].

Несмотря на разницу между метафорой и медицинским фактом, эмоции и переживания в данном случае, как кажется, вполне могут быть сопоставлены. В обоих случаях при сохранении физической целостности тела возникает вызванное разными причинами нарушение его ментального образа, и это, в свою очередь, приводит к депрессивному состоянию.

Однако в случае с Ходасевичем дело не только в потере точки (жизненной) опоры, а феномен не ограничивается одной метафорой из письма поэта. Думается, что многие образы *ЕН* находятся в том же кластере сознания, что и образ *отрезанной ноги*, и их объединяет деструктивная воображаемая ампутация или наделение персонажа инвалидностью. Здесь не так важно, идет ли речь о самом лирическом герое или о другом персонаже: на определенном уровне обобщения все герои в конечном счете являются проекциями собственного сознания поэта.

Ситуация Ходасевича очень близка к клиническим случаям из практической психологии. Вот, например, краткий синопсис одной клинической истории:

Моей пациенткой была молодая женщина, художница, которая, как выяснилось впоследствии в ходе терапии, неоднократно была жертвой физического и сексуального насилия со стороны своего сильно пьющего отца. В раннем детстве она лишилась матери и глубоко любила отца как своего единственного оставшегося в живых родителя. <...> Разговор о ее собственных трудностях сводился к перечню самых разнообразных психосоматических жалоб <...> Во внутренней жизни ее преследовало болезненное состояние, в котором она ощущала себя живым мертвецом. Ее также переполняла ярость, которая находила выражение в ее рисунках в образах увечий и расчленения. Эти образы ампутированных, отрубленных рук, ладоней и голов неизменно и спонтанно появлялись в ее работах и наводили ужас на всех, кроме нее самой [Калшед: 37–38].

Очевидно, что детская травма художницы напрямую связана с ее картинами: их образы являются выражением ярости, которую невозможно было обратить на реального человека и которая таким причудливым образом сублимировалась в художественном творчестве. Этот же механизм проявляется и у Ходасевича: травматичные образы *ЕН* индуцированы личностной травмой поэта и являются свидетельством о ней. В обоих случаях травма, которая, согласно большинству исследований, подвергается цензуре сознания и вытесняется, становясь, таким образом, «темным пятном», выступает здесь как основной структурообразующий механизм текста (сход-

ный случай на другом материале см. в работе: [Ушакин: 335 и др.]). В самом деле, почти в каждом новом стихотворении Ходасевич приходит к менее или более выраженным травмирующим образам, которые являются проекцией эмоциональной конфигурации его сознания в момент написания текста.

Несомненно, все образы *ЕН* порождены *травмой эмиграции*. Думается при этом, что структура травмы Ходасевича устроена несколько сложнее. Приведенный выше случай с художницей, как и большинство клинических историй, основан на тяжелейших детских травмах. Не менее травматичными оказываются войны и катастрофы, разлагающие структуру личности. Однако добровольная (как в случае Ходасевича) эмиграция, которая при всех ее тяготах хотя бы внешне имитирует не нарушенный уклад жизни и не грозит физическим уничтожением, едва ли сопоставима с насилием над детьми, войной или драматическими несчастными случаями.

Поэтому мы склонны предполагать, что эмиграция актуализировала в сознании Ходасевича некоторый травматичный психологический комплекс, сформировавшийся ранее. Иными словами, вероятно, что в какой-то период жизни до эмиграции поэт пережил достаточно сильную травму, которая последовательно вытеснялась и была тем самым «слепым пятном», а отъезд за границу указанный комплекс активизировал. Этот взгляд согласуется с мнением современных исследователей травмы, которые полагают, что «большое число клинических и эмпирических исследований сводит индивидуальные следы травм к травмам их предшественников»: «К примеру, о ветеранах Вьетнама можно сказать, что они травмированы не только войной, но и теми детскими травмами, для которых военные события стали спусковым крючком; в свою очередь, эти травмы детства имели связь с военными травмами их собственных отцов» [Карут: 573].

«Первичная» травма Ходасевича, разумеется, никогда не будет понята и останется только гипотезой. Тем не менее, ее предполагаемое существование делает *травму эмиграции* более размытой, поскольку она служит лишь спусковым крючком для актуализации уже сформированного травматического комплекса. Этот факт, по-видимому, объясняет, почему *травма эмиграции* проявилась либо не у всех эмигрантов, либо столь разными образами, что достаточно сложно их объединить в какую-либо систему.

Углубляясь в область психологической интерпретации, мы можем попытаться описать *травму эмиграции* Ходасевича как попытку его сознания противостоять новой травмирующей реальности, в которой нарушен привычный ход жизни и в которой слишком многое связано с потерей. Воображаемые ампутации и наделения героев физическими изъянами являются

не чем иным, как индикаторами юнговской диссоциации, явления, связанного с расщеплением собственного «я» (психики) при невозможности физически уйти от травмирующего переживания<sup>11</sup>.

*Травма эмиграции* порождает у Ходасевича амбивалентные глубинные эмоции. С одной стороны, это печаль / скорбь, связанная с ощущением собственной социально-психологической ущербности и психологической раздробленности, и она отражается в образах инвалидов и героев с физическими изъянами. С другой стороны, — это гнев, направленный на себя и переадресованный окружающему миру, обусловленный желанием, чтобы место поэта в мире изменилось. Именно эта эмоция индуцирует образы безобразного и антиэстетического. Поскольку в структуре психологического комплекса эти эмоции присутствуют одновременно, неудивительно, что они смешиваются и в некоторых поэтических произведениях (как, например, в стихотворении “An Mariechen”).

Если обратиться к классификации, основанной на разделении того, кто описывается — лирический герой или другие персонажи, а также учитывать время создания стихов, то можно отметить две любопытных тенденции. Первая связана с тем, что в стихах 1922–1925 гг. (первая группа текстов) преобладают антиэстетические, отталкивающие персонажи, а физической ущербностью наделен только слепой из одноименного стихотворения. В стихах, написанных после 1925 г., на первый план выходят страшные и безысходные стихи о людях, лишившихся руки («Баллада», «Джон Боттом»). Безобразными в стихах 1925–1927 гг. можно признать только танцовщиц в «Звездах», тогда как остальные герои (кроме безруких) наделены лишь незначительными изъянами и недостатками.

---

<sup>11</sup> «Реализация стратегии избегания ситуации, в которой действует повреждающий фактор, является нормальной реакцией психики на травматическое переживание. В том случае, когда физический уход невозможен, предпринимается попытка отвода какой-то части я, и исполнение этого внутреннего маневра требует разделения на фрагменты, или *диссоциации*, обычно интегрированного Эго. Диссоциация представляет собой естественный компонент защитных маневров психики в ответ на угрозу ущерба травматического воздействия. <...> Диссоциация является неким приемом, трюком, который психика разыгрывает в отношении самой себя. Жизнь может продолжаться благодаря тому, что непереносимые переживания дробятся на отдельные элементы, которые затем распределяются по различным отделам психики и тела, главным образом “бессознательным” аспектам психики и тела. Однако это ведет к нарушению интеграции обычно единых элементов сознания <...> Диссоциация как защитный механизм психики позволяет человеку, пережившему невыносимую боль, участвовать во внешней жизни, однако это требует больших внутренних затрат. Хотя внешнее травматическое событие прекратилось, а связанные с ним потрясения могут быть по большей части “забыты”, однако психологические последствия травмы сохраняют свою внутреннюю активность» [Калшед: 34–35].

Другая тенденция заключается в том, что из второй группы текстов практически исчезают описания физической ущербности лирического героя. В самом деле, описанные выше случаи со стихотворениями «Петербург» и «Из дневника» хотя и проявляют общую закономерность нарушенного телесного кода в поэтике *ЕН*, но не идут в никакое сравнение с «Берлинским» или с «Весенний лепет не разнежит...» с их нарочито травмирующими образами.

В первой группе текстов доминирует глубинная эмоция гнева, которая индуцирует сатирическую поэтику в описании других персонажей. Обращенный на себя, этот же гнев порождает воображаемые ампутации и ощущение распада собственного «я». Во второй группе текстов, наоборот, доминирует эмоция скорби. Трагические безрукие так же неполноценны, как и выдуманная их личность.

Думается, эти две тенденции связаны с тем, что в 1925 г. самоидентификация Ходасевича изменилась: из полуэмигранта он превратился в изгнанника. До весны 1925 г. Ходасевич мог надеяться на возвращение в советскую Россию, а значит, его сознание могло до конца не принимать травмирующий характер эмиграции и вместе со скорбью о своей участи источать направленный в мир гнев. После весны того же года травмирующий контекст стал необратимым, и гнев ушел на второй план. По-видимому, тот факт, что поэтическое сознание Ходасевича не породило в период с 1925 по 1927 гг. значимых описаний собственной физической ущербности может объясняться тем, что аутоагрессия в это время стала слишком деструктивной — сознанию поэта необходимо было ее инкапсулировать, чтобы продолжить существование в ситуации эмиграции.

Наконец, необходимо сказать о еще одной чрезвычайно важной черте *травмы эмиграции*. Если вновь обратиться к письму Ходасевича Гершензону, то можно заметить, что его травматичные метафоры связываются с темой поэтического творчества: «Я купил себе очень хорошую пробковую ногу <...>, танцую на ней (т. е. пишу стихи), так что как будто и незаметно, — а знаю, что на своей я бы танцевал иначе».

Осмысляя эту связь, мы приходим к выводу, что лирическое творчество было инкорпорировано в *травму эмиграции*. Поэтическое вдохновение, традиционно связываемое с высшим проявлением личности и, что не менее важно, с ее гармоническим состоянием, оказывалось сродни сну человека, пережившему травму (как известно, травма регулярно проигрывается в сновидениях). Всякий раз обращаясь к поэтическому творчеству как к попытке компенсировать и преодолеть травматичное состояние, Ходасе-



вич попадал в ситуацию, когда именно стихи сталкивали поэта с переживаемой травмой.

Кажется, мы можем предположить, почему сложилась такая конфигурация. Травма эмиграции включала в себя не только условия проживания за границей, но и обстоятельства отъезда Ходасевича. Дело не только в том, что поэт повел себя не вполне порядочно по отношению к жене, обманул и бросил ее. Причина находится в плоскости жизнотворчества. В самом деле, отъезд Ходасевича за границу с Н. Берберовой в 1922 г., эту попытку на волне творческого подъема выстроить новую жизнь на демиургических основаниях, можно воспринимать в свете характерного для русского символизма жизнотворчества. Параллельное сознательное выстраивание «текста жизни» и «текста искусства» характерно для ранних этапов творческой биографии Ходасевича (см.: [Успенский 2014: гл. 1–4], с уклит-ры по жизнотворчеству). По-видимому, очередной всплеск жизнотворчества поэта пришелся на роман с Берберовой. Однако выработанная русским символизмом программа жизненного поведения и порождения текстов в силу разных причин дала сбой, и демиургический порыв превратился в травмирующее состояние эмиграции. Обращаясь каждый раз к поэтическому творчеству как части жизнотворческой программы, Ходасевич в этой ситуации сталкивался с ее провалом и оказывался внутри описанной выше травмирующей конфигурации, в которой ущербность, эмиграция и поэзия были увязаны между собой.

Вне зависимости от того, верно наше предположение или нет, инкорпорированность поэтического творчества в травму эмиграции, по-видимому, привела к тому, что Ходасевич замолчал как поэт. В «Балладе» отказ от поэтического творчества (лирический герой не принимает протянутую ангелом лиру и начинает избивать его кнутом) мотивировался социальной несправедливостью — наличием в мире безрукого, идущего с беременной женой в синема. На самом деле, он был связан с тем, что к 1927 г. собственное поэтическое высказывание и травма стали синонимами<sup>12</sup>.

Деформация поэтического начала и представлений Ходасевича о поэте сказала и на его прозаическом творчестве (здесь нельзя не вспомнить

---

<sup>12</sup> Стоит сказать, что с 1927 г. по 1939 г. Ходасевич иногда все же писал стихи. Их рассмотрение не входит в задачу настоящей статьи. Отметим только, что возникновение новых единичных текстов можно объяснять ослаблением травматичной конфигурации сознания. При этом в некоторых текстах мы также видим описание тела в отклонении от нормы — см., например, стихотворение «Скала» (декабрь 1927) — «И я, ударившись о камни, / Окровавлен, но жив» (С. 187), или стихотворение «Дактили» (1927 – март 1928) — «Был мой отец шестипальным» (С. 188).

мистификацию «Жизнь Василия Травникова»; 1936), но это — тема для отдельного исследования. Укажем только на один сон, приснившийся поэту незадолго до смерти; его зафиксировала в своих воспоминаниях Берберова: «Однажды ночью страшно кричал и плакал: видел во сне, будто в автомобильной катастрофе я ослепла (в тот год я училась водить автомобиль). До утра не мог успокоиться» [Берберова: 413]. В. Зельченко выдвинул остроумное предположение, что в основе этого «изысканно-безжалостного кошмара» — сюжет «Камеры обскуры» В. Набокова<sup>13</sup>. Думается, что не менее важную роль в поэтике этого сна играет травма эмиграции с ее пугающими образами физических изъянов и инвалидности.

## Литература

Абашев: *Абашев В. В. Сеется в немощи, восстает в силе...* О душе и теле в поэзии Владислава Ходасевича // Wiener Slawistischer Almanach. 2004. Bd. 54.

Анненский: *Анненский И.* Стихотворения и трагедии / Вступ. статья, сост., подгот. текста и прим. А. В. Федорова. Л., 1990 (Б-ка поэта, Большая серия).

Берберова: *Берберова Н.* Курсив мой. М., 2009.

Богомолов: *Богомолов Н. А.* Как Ходасевич становился эмигрантом // Богомолов Н. А. Сопряжение далековатых: О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче. М., 2011.

Божнев: *Божнев Б.* Элегия эллигическая. Избранные стихотворения. Томск, 2000.

Гершензон: *Гершензон М. О.* Декабрист Кривцов и его братья. М., 1914.

Гор: *Гор Г.* Стихотворения 1942–1944 годов / Сост., предисл., подгот. текста и прим. А. Муждаба. М., 2012.

Достоевский: *Достоевский Ф. М.* Полн. собр. соч.: В 30 т. Л., 1973. Т. 8: Идиот.

Жирмунский: *Жирмунский В. М.* Легенда о призвании певца // Жирмунский В. М. Фольклор Запада и Востока. М., 2004.

Иванов 2010: *Иванов Г.* Стихотворения / Вступ. статья, сост., подгот. текста и прим. А. Ю. Арьева. СПб., М., 2010.

Иванов I–III: *Иванов Г.* Собр. соч.: В 3 т. М., 1994.

Калшед: *Калшед Д.* Внутренний мир травмы. М., 2015.

Карут: *Карут К.* Травма, время и история // Травма: пункты. Сб. статей / Сост. Е. Ушакин и Е. Трубина. М., 2009.

Кнут 1925: *Кнут Д.* Моих тысячелетий. Париж, 1925.

---

<sup>13</sup> <http://zelchenko.livejournal.com/20754.html>

Кнут 1928: *Кнут Д.* Вторая книга стихов. Париж, 1928.

Левин: *Левин Ю. И.* Заметки о поэзии Вл. Ходасевича // *Wiener Slawistischer Almanach*. 1986. Bd. 17.

Ливак, Устинов: *Ливак Л., Устинов А.* Литературный авангард русского Парижа: История. Хронология. Антология. Документы. М., 2014.

Поплавский: *Поплавский Б.* Сочинения / Под общ. ред. С. А. Ивановой. СПб., 1999.

Сакс: *Сакс О.* Нога как точка опоры. М., 2012.

Терехина: *Терехина В. Н.* Экспрессионизм в русской литературе первой трети XX века: Генезис. Историко-литературный контекст. Поэтика. М., 2009.

Топоров: *Топоров В. Н.* ПОЭТ // Мифы народов мира. Энциклопедия. М., 2000. Т. 2. 2-е изд.

ТП: Травма: пункты. Сб. статей. М., 2009.

Тынянов: *Тынянов Ю. Н.* Тютчев и Гейне // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М., 1977.

Успенский 2013: *Успенский П.* «Из дневника» В. Ходасевича: заметка о генезисе двух образов стихотворения // *Русская филология*. 24: Сб. работ молодых филологов. Тарту, 2013.

Успенский 2014: *Успенский П.* Творчество В. Ф. Ходасевича и русская литературная традиция (1900-е гг. – 1917 г.). Тарту, 2014.

Успенский 2016: *Успенский П.* Композиция «Европейской ночи» В. Ф. Ходасевича: как эмиграция определила структуру сборника? // *Russian Literature*. 2016. В печати.

Ушакин: *Ушакин Е.* Вместо утраты: материализация памяти и герменевтика боли в провинциальной России // Травма: пункты. Сб. статей. М., 2009.

Ходасевич 1989: *Ходасевич В.* Стихотворения / Сост., подгот. текста и прим. Н. А. Богомолова и Д. Б. Волчека. Л., 1989.

Ходасевич 2009: *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 8 т. Т. 1: Полн. собр. стихотворений / Сост., подгот. текста и прим. Дж. Малмстада, Р. Хьюза. М., 2009.

Ходасевич I–IV: *Ходасевич В.* Собр. соч.: В 4 т. М., 1996–1997.

Фрейд: *Фрейд З.* По ту сторону принципа наслаждения // Фрейд З. «Я» и «Оно». Труды разных лет. Тбилиси, 1991. Кн. 1.

Эко: История уродства / Под ред. У. Эко. М., 2007.

Caruth: *Caruth C.* Unclaimed Experience: Trauma, Narratives, and History. Baltimore, 1996.

TEIM: Trauma: Explorations in Memory / C. Caruth (ed.). Baltimore, 1995.

Wanner: *Wanner A.* Baudelaire in Russia. Florida, 1996.

## ТЕМАТИЧЕСКИЙ РИТМ В КОМПОЗИЦИИ КНИГИ СТИХОВ К. Д. БАЛЬМОНТА «ПОД СЕВЕРНЫМ НЕБОМ»

РОМАН ВОЙТЕХОВИЧ

История стихотворного сборника насчитывает уже более двух с половиной тысяч лет в европейской традиции и имеет внушительную историю изучения<sup>1</sup>.

К сожалению, морфология поэтической книги и эволюция этой морфологии еще не описана. Процесс компоновки книги как нового текста никогда вполне не осознавался в качестве отдельного художественного акта, равно как и сама книга никогда не рассматривалась как вполне самостоятельный художественный текст, отличный от набора стихотворений, из которых она состоит<sup>2</sup>. Последнее не отменяет права рассматривать стихотворения из сборника автономно, но в этом случае следует по возможности дистанцироваться от структуры книги, которая задает определенный взгляд на составляющие книгу тексты.

Если стихотворение входит в какую-то книгу или цикл, оно имеет как минимум две нераздельные и неслиянные ипостаси: а) автономный текст —

---

<sup>1</sup> Изучение поэтической книги уже выделилось в самостоятельную область изучения, и даже полный перечень исследователей, причастных к этой теме, в рамках небольшой статьи невозможен. Назовем лишь несколько имен: И. Л. Альми, А. А. Белобородова, И. Булкина, М. Л. Гаспаров, А. В. Лавров, О. А. Лекманов, В. Н. Ляхов, Д. М. Магомедова, З. Г. Минц, Е. П. Мстиславская, Л. Л. Пильда, В. А. Сайтанов, Л. В. Спроге, Р. Д. Тименчик, Г. А. Толстых, И. В. Фоменко. Наиболее важными для нашего подхода оказались следующие труды: [Гаспаров 1990; Гаспаров 1997; Казеева; Мстиславская; Лекманов; Сайтанов; Тименчик].

<sup>2</sup> О. А. Лекманов противопоставляет «книгу» и «кипу» текстов [Лекманов], но под «кипой» имеется в виду набор других текстов (автора-дилетанта, например). Мы же акцентируем внимание на сопричастности «кипы» и «книги» в любом авторском сборнике: имея в руках «книгу», мы можем читать ее как «кипу» — в произвольном порядке, не задумываясь о целостности, выбирая что-то по вкусу и соотнося выбранное не с другими текстами книги, а с внеположенными ей текстами.

с открытым числом структурных переключек; б) текст в контексте данного цикла или книги, где ему навязывается непосредственное положение между двумя другими текстами и среди ограниченного круга иных стихотворений, прошедших осмысленный отбор и выстраивание. Говоря кратко, это всегда пара: текст-в-творчестве vs текст-в-книге.

В широком смысле книга стихотворений — это и совокупность текстов, и «невидимая» структура, объединяющая их в заданном порядке, но в узком смысле именно эта вторая составляющая и является книгой — тем новым художественным текстом, который возникает в ходе выстраивания уже существующих текстов. Порядок и структура членения книги в этом втором узком значении всегда несут определенное сообщение, пусть и не всегда очевидное и не всегда вербализуемое, как в случае с любым произведением искусства.

**1. Тематический ритм.** Отсчет традиции составления книг стихотворений можно вести от собрания элегий Феогнида (VI в. до н. э.), но первые канонические образцы, имеющие надежную текстологию, относятся преимущественно к I в. до н. э.

Книги римских лириков золотого века уже отвечают всем требованиям внутренней смысловой связности и внешней композиционной урегулированности. Так, М. Л. Гаспаров отметил у Горация искусное расположение стихотворений, выделенных общим размером: «издавая отдельным сборником три первые книги од», он «объединил общим размером первую оду первой книги (посвящение Мecenату) и последнюю оду последней книги», когда же сложилась тетралогия, оду такого же размера он поместил точно в середине IV книги [Гаспаров 1997: 140]. В «Буколиках» Вергилия исследователь подчеркнул строгое чередование текстов, написанных в диалогической и повествовательной форме, а также строгую восходяще-нисходящую градацию тем: от земных к небесным и обратно, с четким переломом в пятом стихотворении и суммированием в финальном десятом стихотворении [Там же: 117–118].

Исследователь выделяет как парадоксальный случай единственный сборник Катуллы. На первый взгляд он отличается хаотичностью построения, но эта хаотичность сознательно выстроена: «...принцип, которым он [составитель] руководствовался в расположении стихотворений, очевиден: он назывался “пестрота”, или “разнообразие” (poikilia)» [Там же: 83]. Poikilia приводит у Катуллы к тому, что яркие темы (например, любовная) прошивают толщу стихотворений строго через одно стихотворение, с самого начала порождая своеобразный альтернирующий тематический

ритм (сходный с более строго выдержанной эпико-драматической альтернативой в «Буколиках» Вергилия).

Заметим сразу, что *roikilia* — явление не чисто античное. Так, в сборнике Н. С. Гумилева «Колчан» (1916) наблюдается сходная альтернатива тем, и, например, итальянской темой маркированы исключительно нечетные стихотворения<sup>3</sup>. Строгое, как у Вергилия, но не жанровое, а тематическое чередование текстов (любовь vs дружба) Гаспаров обнаружил в сборнике Б. А. Пастернака «Начальная пора» (1928)<sup>4</sup>. Именно такое явление тематического ритма мы и будем рассматривать в настоящей статье, поскольку, как нам представляется, оно до сих пор остается в тени и даже не получило в науке адекватного терминологического оформления.

Мы предлагаем называть это явление «тематическим ритмом», имея в виду реализацию принципов трансляционной симметрии на уровне тематической компоновки сборника литературных текстов (не обязательно стихотворных). Там, где это явление наблюдается, мы имеем не просто тематически упорядоченную композицию, но композицию, задающую ожидание определенной периодичности чередования или смены тем. Мы говорим о «ритме», подразумевая неразрывную связь ритма с метром: ритм — экспликация метра, допускающая локальные вариации и нарушения, но не разрушающие самого ожидания, заданного устойчивой периодичностью.

Необходимо оговорить, что речь идет о метре-ритме и о принципах симметрии как универсальных художественных категориях, а не о локальных явлениях, связанных со структурой стихотворного текста. Однако далее мы будем для наглядности пользоваться аналогиями из стихотворной метрики, поскольку «книготворная метрика» не имеет собственной номенклатуры. В этом отношении мы следуем богатой научной традиции, переносящей термины из одной — знакомой области в другую — незнакомую (ср. «электронное облако», «хронотоп», «дактилическое окончание» и т. п.).

В случае подобных аналогий мы не претендуем на терминологическое закрепление. Они и не всегда удобны. Например, для наглядности можно

---

<sup>3</sup> Здесь и далее мы используем наблюдения, сделанные в рамках семинарских занятий, посвященных анализу композиции поэтической книги (проводились в Тартуском университете в 2014 г. под руководством автора статьи), в частности — при обсуждении докладов О. Фрайман, Е. Савиной, А. Шели. Благодарим также Д. М. Магомедову и других коллег, участвовавших в обсуждении доклада, на основе которого написана эта статья, а И. Г. Башкирову — за техническую помощь.

<sup>4</sup> Ср.: «<...> стихотворения, подчиненные этим двум темам и эмоциям, располагаются, чередуясь через одно» [Гаспаров 1990: 218–219].

сравнить принцип альтернирующей композиции с двусложными размерами, где чередуются ударные и безударные слоги. Но двусложная стопа (не смотря на эфемерность) воспринимается как единство, здесь же важнее различие. Более подходит сравнение с неравносложными размерами, где краткие строки чередуются с более длинными, или с принципами амбеиной композиции (в терминах В. М. Жирмунского).

Формы выражения тематического ритма не сводятся к альтернации того или иного типа. Механизм сходства может быть так же продуктивен, как и механизм различия. Характерный пример — «Стихотворения Барона Дельвига» (1829). Здесь соседние тексты стремятся не к расподоблению, а к уподоблению, как правило, на основе жанрово-тематического сходства (характерны модели «В альбом...», «Русская песня», «К ...» и т. п.). Стихотворения тяготеют к группировке «двойчатками». Эта тенденция позволяет заметить парность и там, где нет формального совпадения жанровых заглавий.

Разумеется, на границе соседних «двойчаток» происходит тематическая смена, но она не обязательно требует амбеинового чередования тем на уровне пар стихотворений типа  $aa\ bb\ aa\ bb$  и т. д. Для достижения чувства периодичности достаточно устойчивой тематической делимитации после каждого четного стихотворения. Композиция может иметь вид:  $aa\ bb\ cc\ dd$  и т. д.

Наши изыскания на материале сборников М. И. Цветаевой и других поэтов показывают, что группы могут быть крупнее (три-четыре стихотворения и даже больше), и характер связи внутри групп может различаться (принцип парадигматического подобия, принцип синтагматической дополнительности, сочетание этих принципов и пр.).

Тематический ритм ни в коей мере не является обязательной чертой построения стихотворного сборника. Если бы это правило было обязательным, оно нашло бы отражение в нормативных поэтиках. Между тем в сфере составления стихотворных книг мы имеем дело с весьма анархичной областью, лишь слабо регулируемой традицией и не имеющей никаких жестких предписаний. В книге подобный ритм может вообще не прослеживаться или прослеживаться только локально.

Пример последнего — дебютный сборник Анны Ахматовой «Вечер» (1912; 1-я редакция), где три раздела соотнесены весьма прихотливым образом. Первый и второй внутренне не ритмизованы и развиваются чисто эпически (хотя «сюжет» образуется мозаичным — фрагментарным или «ребусным» — способом). Сюжетно они проецируются друг на друга как альтернативные типы женской судьбы, но однократное варьирование двух «сюжетов» ритма не создает. В третьем же разделе даны оба исход-

ных варианта с добавлением третьего; и к этим трем блокам добавляется блок, в котором развязки трех «сюжетов» стянуты в узел (причем следуют они в обратном порядке). Названные четыре группы оказываются соразмерны, что привносит в третий раздел книги локальную ритмизацию.

**2. Мысль vs Музыка.** Как известно, эпоха модернизма сделала поэтическую книгу предметом повышенного внимания. Существенную роль в этом сыграло предисловие В. Я. Брюсова к сборнику “Urbi et orbi” (1903)<sup>5</sup>. Значение этого манифеста «книготворчества» не стоит абсолютизировать, — хотя бы потому, что весь этап становления старшего символизма к этому моменту уже закончился, — что не отменяет ни огромного вклада Брюсова в развитие культуры поэтической книги, ни влияния этого предисловия на внимательную аудиторию (и, в частности, на практику младших символистов и постсимволистов — футуристов и акмеистов).

Поэтическая книга, цельная и последовательно продуманная, уже существовала до Брюсова как факт культуры, иначе он не настаивал бы на верности ее принципам, не стремился бы ссылкой на эту очевидную истину оправдать собственную практику, которая могла показаться несколько архаичной в своем новаторстве.

Ссылаясь на принципы, интуитивно осознаваемые всеми (и потому никем не оспариваемые), Брюсов защищал прежде всего *свою* модель поэтической книги, *свой* тип ее внутренней организации. Нетрудно заметить, что книги Брюсова тяготеют к принципу каталога. Их, действительно, отличает повышенная связность, проявляющаяся, например, в обильном автоцитировании (в частности, в виде эпиграфов из собственных текстов [Казеева: 14–15]). О порядке свидетельствует и дробная рубрикация, соответствующая жанрово-тематической классификации собственного творчества (баллады, “Meditations”, «Вечеровые песни», и т. п.).

Именно в таком классификаторском подходе Брюсов видел «единство мысли». И хотя в “Urbi et orbi” он предлагал два взаимоисключающих подхода (книга должна быть «как роман, как трактат»), сам он больше тяготел к аналитическому «трактату», нежели к синтетическому «роману». По существу, Брюсову была близка классицистическая тяга к жанровому делению (что не отменяет возможности «сюжетного» выстраивания внутри жанровой подборки ни у Брюсова, ни, скажем, у Сумарокова).

---

<sup>5</sup> Брюсов настаивал на том, что «книга стихов должна быть не случайным сборником разнородных стихотворений, а именно книгой, замкнутым целым, объединенным единой мыслью», что истинная книга стихов «как роман, как трактат, <...> раскрывает свое содержание последовательно от первой страницы к последней» [Брюсов 1905: 5].



Словом и делом отстаивая свой тип организации внутреннего пространства поэтической книги, Брюсов отказывался видеть цельность и единство там, где принцип разделения уступал принципу диалектического связывания, где ясная логика оттеснялась ритмикой и суггестивностью. Характерный пример — его реакция на «Кипарисовый ларец» И. Ф. Анненского: как известно, книга была им прохладно встречена [Брюсов 1990: 315–3 16].

Казалось бы, «Кипарисовый ларец» вполне соответствовал призывам Брюсова к связности: все тексты Анненского оказались заплетены в сложную «косичку» трилистников, складней и разметанных листов. Структура книги имеет, безусловно, цельный характер, и даже отдельные «сбои» (один из «трилистников» оказывается четырехлистным, а «складни» во второй половине раздела сжимаются в одночастные стихотворения, сохраняя двойственность только на тематическом уровне) придают ей лишь дополнительное ощущение органичности.

Все это повышает символическую силу композиции, вызывающей в сознании читателя и пространственный образ дерева (верх — пышное цветение трилистников, низ — опавшие разметанные листья), и образ движения времени (процесс цветения и распада), и символику культуры — хранилища человеческого духа («складни», «ларец», «кипарис» как культурный символ). Последнему способствует и четкое движение по ступеням математической градации: трилистники (группы по три текста) — складни (сам раздел является «складнем»: а/ группы по два текста; б/ идейно антитегичные тексты) — разметанные листья (одинарные стихотворения).

Высоко оценив импрессионистическую свежесть книги покойного поэта и даже поставив ее в этом отношении выше произведений К. Д. Бальмонта, А. А. Фета и П. Верлена, Брюсов счел, что стихотворения в ней распределены «искусственно и претенциозно». Указав на то, что книга содержит «сотню стихотворений» (в действительности, 108), Брюсов не счел нужным даже упомянуть третий раздел и что-либо заметить о композиции книги в целом [Там же].

Этот пример ясно показывает, что представление о целостности книги у разных поэтов, даже современников, даже представителей одного лагеря (в данном случае — лагеря символистов — при всех внутривидовых различиях), может кардинально отличаться, и, естественно, дело не ограничивается двумя или тремя типами.

По сути дела, внутренняя структура книги всегда находилась в «серой зоне» культурной рецепции, и буйство фантазии здесь ничем не ограничивалось, хотя и выливалось по сути в искусство «для себя». Только самые

овнешненные формы (с явной, подчеркнутой рубрикацией) привлекали к себе внимание. Видимо, именно поэтому такое явление, как композиционный тематический ритм, встречаясь не так уж редко, практически не обсуждалось в исследовательской литературе.

Даже «Кипарисовый ларец», несомненно, демонстрируя тематический ритм, который можно интерпретировать и как затухающее биение жизни (три удара в такт, два удара, один удар), больше подталкивал к визуальным и пространственным ассоциациям, а не к музыкально-ритмическим. Все же не случайно Брюсов в своей рецензии связал Анненского с Верленом: Верлен однозначно ассоциировался с ориентацией на музыкальное начало в поэзии («De la musique avant toute chose...»)<sup>6</sup>.

**3. «Под северным небом» К. Д. Бальмонта.** Титул самого «музыкального» поэта в эту эпоху носил Бальмонт, и А. А. Блок, как кажется, не без доброй иронии, признавал непревзойденность его «певучей силы» и во второй половине 1910-х гг.<sup>7</sup> Именно Бальмонт горячо приветствовал появление второй книги Анненского [Бальмонт 1916]. И, конечно, не только потому, что сам был изобретателем жанра «трилистника» (цикл «Трилистник» из сборника «Будем как Солнце», 1903), на что уже давно указано в классических исследованиях<sup>8</sup>.

Анненский по-своему воплотил две очень близкие Бальмонту поэтические идеи. Во-первых, стремление уподобить поэтическое творчество природным, стихийным, органическим процессам (мы помним, что молодой Брюсов в своем воинствующем урбанизме пытался, напротив, сознательно истребить в себе любовь к природе и признал свое поражение только при столкновении с природой Кавказа). Во-вторых, и для нас это самое важное, Бальмонт не мог не оценить «музыкальной» стороны композиции «Кипарисового ларца», ее ритмической (поли-ритмической) композиции<sup>9</sup>.

---

<sup>6</sup> Ср.: «Как последовательный импрессионист, И. Анненский далеко уходит вперед не только от Фета, но и от Бальмонта; только у Верлена можно найти несколько стихотворений, равносильных, в этом отношении, стихам И. Анненского» [Брюсов б: 328].

<sup>7</sup> Ср.: «Никто до сих пор не равен ему в его “певучей силе”» [Блок: 445].

<sup>8</sup> Ср.: «Вероятно, можно указать не один источник, под влиянием которого Анненский пришел к замыслу трилистников. В первую очередь надо назвать “Трилистник” — цикл из трех стихотворений в сборнике Бальмонта “Будем как солнце” (1903)» [Тименчик: 315].

<sup>9</sup> В статье «Поэт внутренней музыки» («Утро России», 3 дек. 1916 г.) Бальмонт писал (цит. по статье Р. Д. Тименчика): «Если я возьму сборник стихов Анненского, и не сборник, а книгу, “Кипарисовый ларец”, и просто перечислю перечень оглавления, не весь, конечно, это длинно, но хоть часть, я достигну этим ощущения музыкальности души; он, поэт, достигает музыкального ясновидения в моей душе» [Там же].

Полагаем, что косвенным подтверждением этого тезиса является обнаруженная нами ритмическая (и метрическая, поскольку ритм выражает метр) упорядоченность композиции книги Бальмонта «Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты» (1894). Мы анализировали редакцию, помещенную в «Полном собрании стихов» (1914) [Бальмонт 1914], поскольку другие редакции сборника нам пока недоступны. Возможно, анализ предшествующих редакций выявит отсутствие подобной упорядоченности, и тогда можно будет говорить об эволюции композиционной морфологии сборника.

В книге 51 стихотворение, рубрикация и циклы отсутствуют. Тексты снабжены сквозной римской нумерацией и лишены датировок, кроме некоторых стихотворений 1894 г. (которые даны вперемешку с недатированными стихотворениями 1892–1893 гг.). Тематически они «склеены» по три стихотворения, но эти тройные «аккорды» никак внешне не выделены и обладают разной степенью связности. Однако, несмотря на всю прихотливость реализации троичного принципа, метрика не дает никаких сбоев, так что ослабление связей в одном месте компенсируется усилением в следующем, и ритм тематических «волн» остается предсказуем.

Говоря о тематической связи, мы говорим о семантических пересечениях нередко очень узкого плана, не превышающих по объему области семантического пересечения двух частей метафоры («корабль – государство», «король – солнце» и т. д.). Но так же, как в метафоре мы ощущаем связь интуитивно и логически способны локализовать и эксплицировать узкую область семантического пересечения, пусть не всегда окончательно, мы можем это сделать и со стихотворениями.

Переключки между соседними текстами — дело довольно обычное, но когда общий признак простирается на три текста и затем предсказуемо сменяется другим, речь не может идти о случайности. Очевидно, что подобное выстраивание требует от автора некоторых усилий, и не всегда общий признак одинаково очевиден. В отличие от Анненского, у Бальмонта нет внешнего разграничения триад, поэтому он не может себе позволить слишком тонких ассоциаций. Но любое стихотворение — сложнейшее смысловое целое, и характер семантической связи у Бальмонта каждый раз носит достаточно «импрессионистический» и непредсказуемый — отчасти игровой — характер.

Тексты книги распадаются на семнадцать триад (ропись см. ниже — в Приложении), последовательность которых образует поэтический «сюжет» книги. Бальмонт не допускает метрических сбоев (т. е. групп из двух или четырех текстов, например), только более или менее выраженные слу-

чаи соответствия семантике группы. Определенная доля смыслов возникает только благодаря соположению текстов внутри триад, то есть самой «книгой» в узком смысле этого слова, о котором мы писали вначале.

Очевидно, что триады выполняют не только ритмическое и абстрактно-эстетическое задание, но и тематически укрупняют отдельные смысловые узлы «сюжета» сборника. 17 триад по смыслу также группируются в 6 трехфазовых микросюжетов (по 9 стихотворений, последний — незаконченный), следующих определенной модели, несколько напоминающей гегелевскую триаду «тезис — антитезис — синтез».

Рассмотрим эти микросюжеты подробнее (в начале дается номер эпизода, затем — последовательность семантических конструкторов, которые мы выделили, в конце — комментарий):

Эпизод 1. <тени – бремя борьбы – подвиг> Созерцание потустороннего мира и грез сменяется скорбью от неизбежной земной борьбы, но скорбь очищается, и лирический герой жаждет высокого духовного подвига.

Эпизод 2. <бегство от тоски – тяга к природе – дальний зов> Людская жизнь тяготит своей безрадостностью, герой рвется в природу, но затем слышит родную весть издалека.

Эпизод 3. <видение женщины – сердечные муки – невинная любовь> Взору героя предстают облики женского, он познает сердечное томление, душа его устремляется к идеальной любви.

Эпизод 4. <верность – брэнность красоты – духовное пробуждение> Герой готов страдать в разлуке, но у мужчины и женщины разное отношение к красоте, и герой жаждет духовного пробуждения женщины.

Эпизод 5. <гибель от любви – любовный восторг – женщина-губительница> Герой готов пожертвовать жизнью ради любви, он упивается любовным счастьем, но его возлюбленная оказывается воплощением зла.

Эпизод 6. <ностальгия – смерть-утешение – ...> Герой с грустью вспоминает о прошедшем, он ищет утешения в смерти.

Возможно, неполнота 6-го эпизода подразумевает открытый финал: либо осуществление мечты о смерти — либо новый духовный взлет упавшего духом. Обе возможности подразумеваются аналогиями, которые мы находим в предыдущих эпизодах.

Вплоть до 4-го эпизода каждый цикл заканчивался своеобразным катарсисом и духовным взлетом. В 5-м эпизоде, напротив, счастливая эротическая кульминация (середина эпизода) сменяется мизогиническим финалом. По-видимому, проклятия «женщине-змее» — кульминация и сюжетный финал трагедии, разыгравшейся в книге.

Последние шесть стихотворений (6-й эпизод) — своего рода эпилог. Здесь уже не бушуют страсти, и утешение в смерти тоже призывается в сдержанной манере. Это своего рода декадентский «катарсис», но структура книги, возможно, подразумевает, что за мечтами об утешительной смерти последует «новая жизнь».

Шесть эпизодов также довольно четко распадаются на несколько более крупных смысловых частей, уже никак периодичностью не обусловленных.

Часть I. До встречи с женщиной герой пребывает в грезах и фантазиях и, преодолевая свой страх, жаждет подвига; однако в жизни он находит не подвиги, а угнетающую обыденность; душа его ищет слияния с природой и улавливает призывы родных душ (эпизоды 1–2).

Часть II. Три этапа встречи с женщиной: начальный — узнавание и первые волнения невинной любви; зрелый — спор о чувственной красоте и предчувствие трагедии; финальный — гибельный порыв, счастье любви, крах любви из-за порочности возлюбленной (эпизоды 3–5).

Часть III. Эпилог. Ностальгия и жажда утешения в смерти. Финальные мотивы смыкаются с начальными, но в измененном аспекте: вначале потусторонний мир виделся в общефилософском ключе (эпизод 1), а в конце — в субъективно-лирическом (эпизод 6).

**4. Корреляция тематического ритма с объемом текста.** Наиболее удивительным открытием для нас оказалось то, что тематической связности в сборнике аккомпанирует устойчивый ритм количественных параметров. Как правило, триада начинается с самого протяженного в группе текста: в этой позиции оказываются и самые объемные стихотворения книги (по 35, 38 и 75 строк). Указанное правило выдерживается больше чем в 71 % случаев (12 триад), которые мы относим к типу *нисходящей* градации по объему. Для наглядности можно было бы назвать этот тип «дактилическим».

Противоположный тип, *восходящая* градация по объему, встречается три раза, причем первый случай маловыразительный и неправильный (№ 4: 14–12–16), а самый острый (№ 15: 14–14–33) и единственный правильный (№ 17: 12–14–15) сосредоточены в конце, явно выполняя функцию финального пуанта, нарушающего основную тенденцию. Последние два случая разделены единственной в сборнике «аномальной» триадой, в которой самый объемный текст находится в середине, а не на границе «стопы». Для наглядности этот тип можно назвать «анапестическим» (с единственным вкраплением «амфибрахия»).

Имеется и нейтральный случай (№ 7: 8–8–8), тоже по-своему выразительный, поскольку здесь три текста подряд совпадают по объему, а грани-

цы группы совпадают с границами триады. Последнее очень важно для доказательства «триадического принципа», поскольку нигде в сборнике нет такой последовательности со сдвигом в соседнюю триаду (вообразим такой случай:  $6-8-8 / 8-9-4$ ), что могло бы задавать иной тип членения. В классической номенклатуре такому типу соответствовала бы стопа «трибрахия».

Если условно уподобить выделенные триады трехсложным стопам, можно сказать, что в книге 70,58 % «дактиля», 17,64 % «анapestа», 5,88 % «амфибрахия» и столько же трибрахия, который по контексту скорее сливается с дактилем (давая в сумме с ним 76,46 %).

**5. Бальмонт – Анненский – Цветаева (вместо заключения).** Мы находимся только в начале изучения феномена тематического ритма и не готовы сказать, насколько широко распространено это явление. Можно утверждать с определенностью, что оно имеет ряд влиятельных образцов уже у поэтов античности, но в рамках других авторитетных систем (например, для Брюсова) оказывается неприемлемым.

Существует ли преемственность в этой сфере? Строгой преемственности в традиции составления стихотворных книг, по-видимому, нет и не может быть, поскольку составление книги обычно относится к той части «творческой кухни», которую не демонстрируют. Однако мы полагаем, что косвенным образом эта традиция может передаваться.

Аналог бальмонтовского «трехсложника» можно усмотреть в композиционных приемах двух ранних цветаевских книг — «Вечерний альбом» и «Из двух книг», а иные образцы композиционной симметрии — в двух сборниках «Верст» [Войтехович]. Но едва ли на Цветаеву напрямую повлиял сам Бальмонт. Зато, как справедливо заметила нам Л. Л. Пильд, она могла вдохновиться трилистниками Анненского, книга которого стала литературной новинкой как раз в период составления дебютной книги Цветаевой. Так, без ведома самих участников, протянулась короткая нить традиции, объединяющая принципы «книгостроения» Бальмонта, Анненского и Цветаевой.

Приложение. Смысловая карта книги Бальмонта:

Арабскими цифрами будут обозначаться номера триад, которые мы вводим для удобства обозрения, римские цифры даны автором. Полу жирным шрифтом выделены названия стихотворений. В угловых скобках курсивом — реконструируемая семантика. Далее следуют краткие цитаты,

в какой-то мере иллюстрирующие выделенную семантику (иногда она содержится уже в названии). Возможны дополнительные краткие пояснения. В конце указывается соотношение текстов по объему.

1) **I. Смерть; II. Фантазия; III. Зарница** <тени>

Цитаты: «Нам не дано понять всю прелесть смерти...»; «В час глубокой полуночи мчатся духи через лес...»; «Мелькают сны, и образы, и лица, / Погибшие во тьме далеких лет...». Отсылки к классикам (Бодлеру, Э. По, Данте).

Нисходящая градация по объему (35–24–9 строк).

2) **IV. Молитва; V. Лунный свет. Сонет; VI. Нить Ариадны** <время борьбы>

Цитаты: «Господи Боже, склони свои взоры / К нам, истомленным суровой борьбой...»; «Чужда мне вся земля с борьбой своей...»; «Хочу для грядущих столетий покорно и честно служить / Борьбой, и трудом, и тоскою, — / Тоскою о том, чего нет...».

Нисходящая градация по объему (20–14–12 строк).

3) **VII. Уходит светлый Май; VIII. Одна есть в мире красота; IX. Болото** <подвиг>

Цитаты: «Хочу я отереть хотя одну слезу!»; «Одна есть в мире красота <...> За нас распятого Христа»; «О, нищенская жизнь, без бурь, без ощущений...».

Ослабленная нисходящая градация по объему (20–10–12 строк).

4) **X. Без улыбки, без слов; XI. Родная картина; XII. Зачем?** <бегство от тоски>

Цитаты: «На мгновенье все скорби по-детски забыть, / И, забыв, что любовь невозможна для нас, / Как отрадно мечтать и любить...»; «Грустно смотрит тусклый день. / <...> И невольно рвешься вдале...»; «Зачем Ты даровал мне душу неземную — / И приковал меня к земле?».

Ослабленная нисходящая градация по объему (14–12–16 строк).

5) **XIII. Мне ненавистен гул гигантских городов; XIV. Я знаю, что значит — безумно рыдать; XV. У Скандинавских скал** <тяга к природе>

Цитаты: «Мой дух живет среди лесов...»; «...гор снеговых вековое молчание...»; «Хочется слиться с Природой, прекрасной, гигантской, и вечной...».

Едва намеченная нисходящая градация по объему (9–8–8 строк).

6) **XVI. Призрак; XVII. У фьорда; XVIII. Зарождающаяся жизнь. Сонет** <дальний зов>

Цитаты: «Где бы ни был я, везде, как тень, со мной — / Мой милый брат, отшедший в жизнь иную...»; «Слышишь в ропоте волны — / Колокольчик русской тройки...»; «Кукушки нежный плач в глуши лесной / Звучит мольбой...».

Нисходящая градация по объему (18–16–14 строк).

7) **XIX. Норвежская девушка; XX. М\*\*\*; XXI. Чайка** <видение женщины>

Цитаты: «Вся ты — намек, вся ты — сказка прекрасная...»; «Мне чудится, что я когда-то / Тебя видал...»; «Почему ее жалобы / Так полны безграничной тоской? / <...> рыдает, безумная <...> / Бесприютная чайка из дальней страны». Чайка выбивается из ряда, но среди стихов о женщинах и любви может быть интерпретирована как символ женской души (ср. приемы олицетворения, женский

род и характерный мотив причитаний). Стихотворения образуют нисходящую эмоциональную градацию: от радости до уныния.

Равенство по объему (8–8–8 строк).

8) **XXII. Горный король; XXIII. Картинка. Сонет; XXIV. О, если б мне сердце холодное...** <сердечные муки>

Цитаты: «Ты не вернешься ко мне...»; «Проходят предо мной воспомина-  
нья...»; «О, если б мне сердце холодное...»

Нисходящая градация по объему (28–14–8 строк).

9) **XXV. Мечта; XXVI. Когда между тучек туманных...; XXVII. Я расстался с печальной Луною...** <невинная любовь>

Цитаты: «страсть знойную, лелея, / Я более пленен той чистою мечтой...»;  
«Душа непонятной печали полна, <...> Тех чувств, для которых названия нет...»;  
«Природа казалась больною <...> И грустила, прощаясь с Луною, / В ожидании  
знойного дня».

Ослабленная нисходящая градация по объему (20–8–16 строк).

10) **XXVIII. Разлука; XXIX. Есть красота в постоянстве страдания...; XXX. Колыбельная песня** <верность>

Цитаты: «В виду берегов Скандинавии, / Я думал, мой друг, о тебе...»; «Есть  
красота в постоянстве страдания / И в неизменности скорбной мечты»; «Мы не  
изменимся, мы не расстанемся...»

Ослабленная нисходящая градация по объему (38–8–24 строк).

11) **XXXI. Песнь Юдифи; XXXII. Август. Сонет; XXXIII. О, птичка нежная, ты не поймешь меня!..** <бренность красоты>

Цитаты: «Юдифь красотою лица своего / Погубила его»; «Сознавший мимо-  
летность красоты»; «О, птичка нежная, ты не поймешь меня, / Пока в твоих гла-  
зах сверкает утро Мая». Как и в седьмой триаде, заключительный «птичий» образ  
символизирует женщину.

Ослабленная нисходящая градация по объему (28–14–15 строк).

12) **XXXIV. Памяти И. С. Тургенева; XXXV. Заря; XXXVI. Духи чумы** <духов-  
ное пробуждение>

Цитаты: «Из тьмы он вывел женщину на свет...»; «Кончилась Ночь! Пробу-  
дилась Заря!»; «Незнакомы со сном, / Но всегда в полусне».

Ослабленная нисходящая градация по объему (75–19–28 строк).

13) **XXXVII. Челн томленья; XXXVIII. О, женщина, дитя!; XXXIX. Цветок** <ги-  
бель от любви>

Цитаты: «Челн томленья тьмой охвачен...»; «Все, все возьми себе — за взгляд  
очей прекрасных, / За слово лживое, что истины нежней»; «Но он умер тревожно  
и нежно любя, / Он недаром страдал». В первом стихотворении источник разоча-  
рования («чуждый чарам») и мрачности символического «челна» не назван,  
но контекст подсказывает, что, как и символический «цветок», завявший на груди  
женщины, он погиб от любовных переживаний (от женских «чар»).

Нисходящая градация по объему (16–12–8 строк).



14) **XL. Дышали твои ароматные плечи; XLI. Два голоса; XLII. Песня без слов** <любовный восторг>

Цитаты: «Как будто лежал я не в грешных объятьях, / Как будто лелеял я душу родную...»; «В предчувствии полночи душа дрожит...»; «Миг неизбежного. Счастия миг».

Ослабленная нисходящая градация по объему (18–8–12 строк).

15) **XLIII. Рабство. Сонет; XLIV. Кошмар. Сонет; XLV. Нет, мне никто не сделал столько зла...** <женщина-губительница>

Цитаты: «Настолько же прекрасны, как и лживы, / Глубокие спокойные глаза...»; «И видел я везде — везде вокруг — / Змею с полузакрытыми глазами»; «Она во мне все чистое убила...».

Восходящая градация по объему (14–14–33 строк).

16) **XLVI. Ласточки. Сонет; XLVII. В столице; XLVIII. Грусть** <ностальгия>

Цитаты: «Встает передо мной толпа воспоминаний...»; «Предо мною воскресло то время, когда мир я безгрешно любил...»; «Я внемлю, мне так же скучно, / Грусть со мною неразлучна...».

Сходяще-нисходящая градация по объему (14–24–12 строк).

17) **XLIX. В поле искрилась роса; L. Смерть. Сонет; LI. Смерть, убаюкай меня!** <смерть-утешение>

Цитаты: «Где-то дух страдал людской, / Кто-то плакал в тишине / С бесконечною тоской»; «Ты всем несешь свой дар успокоенья»; «Смерть, убаюкай меня». В первом стихотворении смерть не названа, но здесь — завязка, реакцией на которую служит «смертельная» развязка во втором и третьем стихотворениях.

Восходящая градация по объему (12–14–15 строк).

## Литература

Бальмонт 1914: *Бальмонт К. Д.* Полное собрание стихов: В 10 т. М., 1914. Т. I. Изд. 4-е.

Бальмонт 1916: *Бальмонт К. Д.* Поэт внутренней музыки (Иннокентий Анненский) // Утро России. 1916. 3 декабря. № 337. С. 7.

Блок: Александр Блок. Поэзия, драмы, проза. М., 2001.

Брюсов 1–7: *Брюсов В.* Собр. соч.: В 7 т. М., 1973–1975.

Брюсов 1905: *Брюсов В.* Urbi et orbi: Стихи 1900–1903 гг. М., 1903.

Брюсов 1990: *Брюсов В. Я.* Среди стихов 1894–1924. М., 1990.

Войтехович: *Войтехович Р.* Композиция книги Марины Цветаевой «Версты» (1921) // Лотмановский сборник. М., 2014.

Гаспаров 1990: *Гаспаров М. Л.* «Близнец в тучах» и «Начальная пора» Б. Пастернака: от композиции сборника к композиции цикла // Известия Академии наук СССР. Серия литературы и языка. М., 1990. Т. 49. № 3.

Гаспаров 1997: *Гаспаров М. Л.* Избранные труды. М., 1997. Т. I: О поэтах.

Казеева: *Казеева Е. А.* Эстетика и поэтика символизма в лирике В. Я. Брюсова 1892–1909 годов / Автореф. дис. канд. филол. наук. Саранск, 2003.

Лекманов: *Лекманов О. А.* Книга стихов как «большая форма» в культуре русского модернизма // Авторское книготворчество в поэзии. Материалы Международной научно-практической конференции 19–22 марта 2008 г. Омск, 2008. Ч. I.

Мстиславская: *Мстиславская Е. П.* Книга стихов в книжной культуре России XVIII века // Книга. Исследования и материалы. М., 2005. Сб. 83.

Сайтанов: *Сайтанов В. А.* Стихотворная книга. Пушкин и рождение хронологического принципа // Редактор и книга. М., 1986. Вып. 10.

Тименчик: *Тименчик Р. Д.* О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8.

## МАРИНА ЦВЕТАЕВА В ПЕРЕВОДАХ ЛЕЭЛО ТУНГАЛ<sup>1</sup>

МАРИЯ БОРОВИКОВА

В 1993 г. в таллинском издательстве “Eesti raamat” вышел небольшой сборник переводов стихотворений Марины Цветаевой на эстонский язык, получивший лаконичное заглавие — “Marina Tsvetajeva. Luulet”. На сегодняшний день это единственный сборник, представляющий творчество русской поэтессы эстонскому читателю.

Появление этой книги выглядит вполне закономерным продолжением издательской политики “Eesti raamat”, с начала 1980-х гг. нацеленной на планомерное знакомство эстонского читателя с вновь открывающейся русской лирикой — в это время издательство выпускает целый ряд переводов русской модернистской поэзии на эстонский язык. Так, например, с 1981 по 1990 гг. были опубликованы подборки шести русских поэтов Серебряного века в переводах Калью Кангура (см.: [Annenski, Balmont, Belõi; Ivanov, Sologub, Kuzmin]), а также увидела свет отдельная серия «Рукопожатие / Käeripigistus», в которой стихи Анны Ахматовой и Деборы Вааранди [Ахматова], Евгения Евтушенко и Арви Сийга [Евтушенко], Давида Самойлова и Яана Кросса [Самойлов] были представлены во взаимных переводах<sup>2</sup>. Публикация переводов стихов Марины Цветаевой замыкает этот ряд, на первый взгляд, органично вписываясь в издательскую стратегию. Именно так можно интерпретировать аннотацию к сборнику, которая сообщает, что представленная читателям подборка лирики Цветаевой входит в *серию* двуязычных стихотворных изданий. Однако в выходных данных книги принадлежность к серии не указана, и можно предположить, что автор аннотации скорее выдает желаемое за действительное — книжка

<sup>1</sup> Работа выполнена в рамках институционального гранта TFLLC15030I: “Tõlkeideoloogia ja ideoloogia tõlkimine: kultuuridünaamika mehhanismid Eestis vene ja nõukogude võimu tingimustes 19. – 20. sajandil”.

<sup>2</sup> Также в этой серии в 1984 г. вышел сборник взаимных переводов Р. Парве и В. Азарова.

переводов Цветаевой готовится и выходит в стране с уже совсем другими издательскими интересами, чем предыдущие сборники переводов русской поэзии: общественные и политические изменения, произошедшие в Эстонии в 1991 г., не могли не отразиться и на книжном рынке. По воспоминаниям переводчицы, готовившей книгу к печати, один из чиновников, ответственных за издательскую политику “Eesti raamat”, выразил эти перемены следующей фразой: «Русских стихов издано уже достаточно и, и Цветаеву, вероятно, вообще нет смысла издавать»<sup>3</sup>. Публикация сборника (вначале — по-видимому, еще в 1991 г. — одобренная издательством) таким образом была поставлена под угрозу.

Тем не менее, сборник переводов Цветаевой все же увидел свет, но тиражом всего 1000 экземпляров и в несколько «обескровленном» виде: издательство отказалось от предложенного переводчицей заглавия. Л. Тунгал хотела назвать сборник символично «Тебе — через сто лет», по названию стихотворения, которое она поставила в конец подборки; издательство заменило его на “Luulet” — «Стихи». Этому безликому названию соответствует и типографское оформление книги: блеклый, в картонной обложке и без единой иллюстрации сборник разительно контрастирует с опубликованными всего несколькими годами ранее сборниками переводов А. Ахматовой и Д. Самойлова — это были подарочные миниатюрные издания в матерчатом переплете, с суперобложкой, цветной печатью и фотографиями авторов. В какой-то мере сборник не интересовал уже не только издательство, но и критиков: ни один крупный эстонский журнал не отозвался на выход переводов рецензией, включая журнал «Лооминг»<sup>4</sup>, с которым в 1990-е гг. активно сотрудничала переводчица Цветаевой Лезло Тунгал.

В то же время появление книги тесно связано с более общими культурными процессами второй половины 1980-х – начала 1990-х гг., которые принято называть «открытием русского Серебряного века». За этим обобщенным понятием стоят несхожие при детальном рассмотрении читательские судьбы различных поэтов, не всегда однозначно сводимые к упомянутым датам. Однако в отношении поэтического наследия Марины Цветаевой можно с уверенностью сказать, что именно к концу 1980-х гг.

<sup>3</sup> Здесь и далее мы ссылаемся на данное нам короткое интервью переводчицы [Интервью], размещенное в конце статьи.

<sup>4</sup> “Looming” (издается с 1923 г.) — один из крупных эстонских журналов, целиком посвященный вопросам литературы.

до широкого читателя постепенно начинает доходить основной корпус ее поэзии. В основном это происходит за счет многочисленных перепечаток цветаевских стихов в издательствах, специализирующихся на выпуске художественной литературы для широкого круга читателей — то есть изданий с более или менее случайным отбором текстов и с минимальным критическим аппаратом (или вовсе без него). Все это приводит к тому, что к началу 1990-х гг. Цветаева уже прочно входит во вновь формирующийся, дополненный именами поэтов Серебряного века «канон» русской литературы, но в то же время читатели продолжают ощущать острую нехватку как авторитетных изданий ее сочинений, так и вызывающих доверие концепций творчества поэта.

Появившееся в 1990 г. в серии «Библиотека поэта» издание [Цветаева 1990] с комментариями и большим предисловием Е. Б. Коркиной на этом фоне представляло собой не только издательское достижение (текстология упомянутых выше региональных изданий не всегда выдерживала критику), но и важный этап литературоведческого освоения наследия Цветаевой, обозначая определенную веху в рецепции ее поэтического творчества. Тем не менее, на рубеже 1990-х образ Цветаевой все еще ощущался как требующий пояснения, незаконченный — как на уровне интерпретации, так и на уровне корпуса текстов, а следовательно — оставался достаточно гибким и открытым для генерирования новых концепций.

Одна из таких концепций могла быть подсказана составителю сборника переводов издательской стратегией “Eesti raamat” — уже упоминавшейся выше серией «Рукопожатие / Käepigistus», в которой под одной обложкой были представлены «пары» эстонских и русских поэтов, переводивших друг друга. Такое издательское решение устанавливало некоторую аналогию между ними, указывая на возможное уподобление эстонского поэтического олимпа русскому (так, например, этим изданием закреплялась параллель между Анной Ахматовой и Деборой Вааранди). Цветаева не переводила эстонских поэтов, поэтому такой путь репрезентации ее эстонскому читателю был невозможен, однако попытка найти в эстонской культуре поэта, близкого Цветаевой по своему поэтическому миру или биографическим обстоятельствам, все же этим изданием была осуществлена. Характерно, что «эстонской Цветаевой» становится не сама переводчица — Леэло Тунгал, а недавно умершая поэтесса Бетти Альвер. В краткой аннотации к сборнику, частично уже процитированной выше, говорится: “Kakskeelse luulesarja käesolev valik tutvustab kirju ning traagilise saatusega andeka vene poetessi Marina Tsvetaeva (1892–1941) kirglik-dramaatilist lüürikat, mis

eluhoiakult ja tundelaadilt reedab ehk üllatavatki hingesugulust Betti Alveriga”<sup>5</sup> [Tsvetajeva: 128].

Несмотря на то, что автор аннотации не указан, с большой долей вероятности можно утверждать, что она составлена самой переводчицей и автором послесловия Леэло Тунгал, однако интересующее нас сравнение Цветаевой и Бетти Альвер изначально Тунгал не принадлежит. Оно отражает представление о близости поэтических миров этих двух поэтесс, зародившееся в «эстонском» кругу А. И. Цветаевой, имени которой нельзя не упомянуть, говоря о восприятии творческого наследия Марины Цветаевой в Эстонии. Анастасия Ивановна, младшая сестра поэтессы, много лет подряд (с 1967 по 1990 гг.) приезжала в Эстонию и проводила в курортном месте Кясму (Käsmu) летние месяцы. Она знала лично многих деятелей эстонской культуры (среди них, например, С. Семененко и В. Адамс, о чем подробней речь пойдет ниже) и была активным популяризатором творчества сестры<sup>6</sup>. Не ограничиваясь личными знакомствами, А. И. Цветаева вела активную переписку (в том числе, могла напрямую обратиться с письмом к незнакомому человеку, который показался ей интересным), рассылая корреспондентам свои книги, в числе которых, после выхода в 1974 г., была и книга ее воспоминаний о сестре. Однако для нас особенно важно то, что начиная с середины 1970-х гг. она пыталась инициировать перевод стихов сестры на эстонский язык.

Именно с этой просьбой А. И. Цветаева обратилась к крупной эстонской поэтессе Бетти Альвер. О логике такого выбора говорит Леэло Тунгал в своем коротком мемуаре: “<... > Anastassia Tsvetajeva, kes oli Betti elulooga tuttav ja leidis tema loomingust (ilmselt Svetlan Semenenko heade tõlgete järgi?) sarnaseid jooni oma õe värssidega”<sup>7</sup> [Интервью] — поэтому и честь перевести стихи сестры по праву должна была принадлежать ей.

Заметим, что оценить творчество Бетти Альвер Анастасия Цветаева могла только по переводам, по-эстонски она не читала и, скорее всего, со стихами эстонской поэтессы познакомилась по сборнику «Звездный

---

<sup>5</sup> «Данная книга из серии двуязычных стихотворных изданий знакомит со страстной и драматичной лирикой Марины Цветаевой (1892–1941), талантливой русской поэтессы со сложной и трагической судьбой, чьи стихи по жизненной позиции и эмоциональному настрою выдают удивительное духовное родство с Бетти Альвер» <перевод с эстонского здесь и далее мой. — М. Б.>.

<sup>6</sup> Подробнее о жизни А. И. Цветаевой в Кясму см.: [Пономарева, Шор].

<sup>7</sup> Пер.: «Анастасия была знакома с биографией Бетти и нашла ее творчество (знакомое ей в хороших переводах Светлана Семененко?) чрезвычайно родственным поэзии своей сестры».

час» (1973; название русскоязычного сборника, представляющего выборку стихов разных лет, повторяет заглавие отдельной книги стихов Альвер, вышедшей в 1966 г.)<sup>8</sup>. Стихи Альвер в нем представлены в переводах Юнны Мориц и Светлана Семененко; последний, скорее всего, как предполагает Л. Тунгал, и познакомил А. И. Цветаеву с плодами своих недавних трудов.

Действительно, некоторые строки Бетти Альвер из этого сборника вызывают в памяти цветаевские образы — вплоть до полного их узнавания, как, например, в финале стихотворения «Флейтистка»:

В лучах вечерних день скользил к закату,  
обидчики внимали музыканту,  
и только вдохновенья дуновенье  
касалось нот на краткое мгновение [Альвер: 37];

ср. у Цветаевой:

В поте — пишущий, в поте пашущий!  
Нам знакомо иное рвение:  
Легкий огонь над кудрями пляшущий, —  
Дуновение — Вдохновения! [Цветаева 1990: 148]

Впрочем, на страницах сборника узнаваемы не только цветаевские строки.

Ср., напр., первые строки стихотворения, открывающего сборник Бетти Альвер:

Вдруг настала оттепель,  
В белом — город зимний.  
Сняла перчатки новые:  
зачем, зачем идти мне? [Альвер: 5];

с одним из «эмблематичных» образов поэзии Ахматовой:

Так беспомощно грудь холодела,  
Но шаги мои были легки.  
Я на правую руку надела  
Перчатку с левой руки [Ахматова: 30].

Еще одна параллель между стихами Альвер:

У каждой мысли свой особый аромат.  
Благоговенье пахнет хвойною смолою,  
Вкус ревности — кислушек терпкий склад,  
Восторг минутный пахнет сливою гнилою [Альвер: 191];

<sup>8</sup> См. в оригинале: *Alver, B. Tähetund. Valik luuletusi ja poeeme*. Tallinn, 1966.

и Ахматовой:

Привольем пахнет дикий мед,  
 Пыль — солнечным лучом,  
 Фиалкою — девичий рот,  
 А золото — ничем [Ахматова: 78].

Даже в этих немногочисленных примерах реминисценции «сильных мест» русской поэзии XX в. (вплоть до почти точной цитаты из стихотворения Цветаевой) бросаются в глаза. Они, на наш взгляд, не столько свидетельствуют о родстве эстонских поэтов с русскими, сколько обнажают прием, которым пользовались переводчики: нащупав некоторое тематическое сближение, они усиливали параллель, заимствуя образы из знакомого русскоязычному читателю поэтического словаря. В целом, если в чем эти переводы и могли убедить А. И. Цветаеву, так это в том, что не стоит спешить судить по ним об оригинале. Тем не менее, она с настойчивостью говорит о некотором внутреннем родстве Бетти Альвер и своей сестры<sup>9</sup> и называет ее «первым поэтом Эстонии»<sup>10</sup>.

Повышенное внимание со стороны Анастасии Цветаевой, попытка навязать лавры первого поэта, по-видимому, вызывающая у Бетти Альвер скорее неловкость, чем удовлетворение (хотя статус одной из первых поэтесс Эстонии был закреплен за ней еще в 1947 г., в хрестоматийном стихотворении Яана Красса «Три поэтессы», где ее имя было названо в одном ряду с Марией Ундер и Керсти Мерилаас), ее неряшливые письма, похожие на черновики, и среди всего этого настойчивые просьбы взяться за перевод, с одной стороны, вероятно, льстили самолюбию Альвер, но с другой явно раздражали ее<sup>11</sup>. В одном из писем к С. А. Семененко (от 20 апреля 1980 г.) Альвер говорит о бессмысленности уговоров и, описывая ситуацию в целом, использует слово “õhutus” — что можно перевести как «наущение» или даже «подстрекательство»:

то, что вы в конце говорите о переводе Цветаевой — это абсолютно бессмысленная история. Перевод — как Вы сами знаете — дело не шуточное. <...>  
 Ах да, мне перед А. И. Цветаевой ужасно неловко — она несколько раз писала

<sup>9</sup> Несмотря на то, что в письмах Анастасия Цветаева делает упор именно на творческое «родство» двух поэтесс, безусловно, одним из важнейших оснований для их сближения стали и биографические обстоятельства Бетти Альвер: годы вынужденного молчания, арест ее мужа, его ссылка в Сибирь и смерть.

<sup>10</sup> См. об этом также в статье: [Пономарева, Шор].

<sup>11</sup> См.: Там же.



мне и даже послала газету со своей работой. Я ответила парой слов и с тех пор все добрые намерения написать так и остались намерениями. Ей эта идея с переводом уже несколько лет как пришла в голову, не знаю, конечно, как и по чьему *наущению*. Но мои желания и надежды другие<sup>12</sup> [Alver: 318–319].

Беспокойство, сквозящее в этом письме, прежде всего, было связано с запретом на творчество М. Цветаевой в советское время и гипотетической возможностью навлечь на себя недовольство властей, взявшись за популяризацию ее поэзии. И хотя имя русской поэтессы в те годы все чаще появлялось в печати, запрет на него не был полностью снят, и итогом всех усилий А. И. Цветаевой было лишь то, что Альвер, в то время склонная к подозрительности, все непреклоннее отказывалась от этой работы.

Нельзя до конца понять стремления А. И. Цветаевой видеть переводчиком стихов сестры именно Альвер, если не принять во внимание еще одно очень важное, если не главное, обстоятельство, может быть, предопределившее ее выбор. Бетти Альвер была известна как одна из лучших эстонских переводчиц А. С. Пушкина, прославивший ее перевод «Евгения Онегина» был признан лучшим опытом перевода на эстонский язык и огромной удачей на пути усвоения русской поэтической культуры. Полностью перевод вышел в 1966 г. и, конечно, был известен Анастасии Цветаевой, которая впервые приехала в Эстонию в 1967 г. — то есть тогда, когда этот перевод еще активно обсуждался и в печати, и устно, как новинка последнего года.

На выход десятью годами ранее первых трех глав романа откликнулся, среди прочих, поэт и литературовед Вальмар Адамс — впоследствии корреспондент и близкий эстонский знакомый А. Цветаевой. В первом выпуске «Трудов по русской и славянской филологии», изданном в Тартуском университете в 1958 г., вышла его статья «Евгений Онегин на эстонском языке», где Адамс крайне высоко оценил работу Альвер и писал об особом значении, которое оказывают переводы русских классических поэтов на развитие национальной поэтической культуры в целом:

...Пятидесятые годы дали эстонцам, наконец, первые три главы «Онегина» в переводе, удовлетворяющем современным требованиям. Появление этих глав

<sup>12</sup> “Mis Te aga lõpuks mulle räägite M. Tsvetajeva tõlkimisest, see on tõesti asjatu jutt. Tõlkimine — nagu Te ise teate — pole naljaasi <...>

Ah jaa, mul on Anast. Iv. Tsvetajeva ees kole piinlik, ta kirjutas mulle korduvalt ja saatis isegi ühe ajakirja oma tööga. Ma vastasin paar sõna ja sest saadik on kõik head kirjutamise kavatsused kavatsusteks jäänud. Temal on see tõlkimise mõte juba aastate eest pähe tulnud, ei tea küll kuidas ja kelle õhutusel. Aga minu soovid ja lootused on teised” [Alver: 318–319].

в журнале «Лооминг» критика справедливо считает замечательнейшим событием нашей литературной жизни. <...> В результате долгого, упорного труда Б. Альвер удалось средствами эстонского стиха в значительной мере передать поэтическую атмосферу пушкинского романа. В отличие от предыдущих переводчиков ей свойственен самокритичный подход к своей работе, она вдумчиво учла и комментарии к «Евгению Онегину» Бродского, и I том «Словаря языка Пушкина», и консультации специалистов, и опыт прежних переводчиков [Адамс: 9].

Эта высокая оценка, безусловно, была известна Анастасии Цветаевой, и, по-видимому, делала в ее глазах Альвер единственно достойным переводчиком М. И. Цветаевой, быть может, привлекая еще и возможностью вписать имя сестры в историю эстонской литературы рядом с именем Пушкина: в статье о Бетти Альвер в словаре эстонских писателей будет обозначено «поэт, переводчик А. С. Пушкина и М. И. Цветаевой».

Однако усилия Анастасии Цветаевой и Светлана Семененко не увенчались успехом и, скорее, как мы уже сказали выше, вызвали раздражение Альвер. Поэтому, когда в конце 1970-х гг.<sup>13</sup> к ней в Тарту приезжает молодая поэтесса Лезло Тунгал, Альвер предлагает ей заняться этим переводом. В данном случае предложение поступило по адресу — Л. Тунгал вспоминает, что идея переводов цветаевских текстов приходила ей и раньше, в начале 1970-х, когда в ее руки попала тоненькая распечатка стихов М. Цветаевой.

Безусловно, важно, что в 2013 г., рассказывая об истории перевода, Лезло Тунгал в первую очередь вспоминает именно этот контекст — передачу права перевода от Бетти Альвер: Альвер получила его из рук сестры поэтессы (она показывала Тунгал письма, присланные Цветаевой; сама Л. Тунгал с А. И. Цветаевой знакома не была) и была на тот момент одним из главных авторитетов в деле перевода русских классических текстов на эстонский язык.

Эта преемственность неожиданно совершенно меняет понимание переводчиком своей задачи — Тунгал говорит о том, что именно тогда решила кардинально пересмотреть свои прежние опыты и сделать все заново: “Betti küsis, kas mina ei tahaks tõlkimist enda peale võtta. See küsimus tõstis mu enesetunnet ja andis julgust — tunnistasin üles, et olin proovinud “Hunti”

---

<sup>13</sup> Л. Тунгал называет 1978 г.

ja veel mõnda luuletust tõlkida, kuid peaksin kõik uuesti üle vaatama”<sup>14</sup> [Интервью].

Учитывая энтузиазм, с которым Тунгал принялась за работу, можно было бы ожидать, что к середине 80-х перевод будет закончен и тогда же опубликован — на волне интереса к вновь открываемым именам. Однако рождение троих детей помешало воплощению этого плана в жизнь, и в итоге первый результат работы Тунгал был обнародован в журнале «Лoomинг» только в июле 1991 г. [Looming 1991]. Это подборка из семи текстов, расположенных без учета хронологии, но с ясной и очень экспрессивной композицией. Первые шесть текстов подборки: «Идешь, на меня похожий...», «Белье на речке полощу...», цикл из двух стихотворений «Жизни», «Мальчиком, бегущим резво...», «Стихи растут, как звезды и как розы...» — при всей их несхожести (они написаны в разное время — 1913, 1918 и 1924 гг.) содержат ряд элементов портрета лирической героини и ее характера, которые, как в мозаике, складываются в представленной подборке в единый образ. Не останавливаясь сейчас на подробном анализе переводов, приведем несколько цитат из каждого текста, наглядно демонстрирующих повторяемость мотивов как в оригинале, так и в переводе:

1. Mina teadsin, kui magus see piin on —  
Naerda siis? kui ei tohi just.  
Nahal verevärv kumama jäi ja  
kuldkiharaist kihas mu pää [Looming 1991: 917];

наш подстрочник:

Я знала как сладка эта мука —  
Тогда смеяться? Именно когда нельзя.  
На коже цвет крови теплился и  
Моя голова вилась золотыми локонами

оригинал:

Я слишком сама **любила**  
**Смеяться**, когда нельзя.  
**И кровь прилиwała к коже,**  
**И кудри мои вились...** [Цветаева 1994: 177]

<sup>14</sup> Пер.: «Бетти спросила — не хотела бы я взять перевод на себя. Этот вопрос поднял мою самооценку и придал уверенности — я подтвердила, что пробовала перевести “Волка” и еще пару стихотворений, но должна все пересмотреть заново».

2. Kui siid mu hing ja juuksed peas.  
On aru armsam elueast [Looming 1991: 918];

наш подстрочник:

Как шелк — моя душа и волосы на голове.  
Рассудок милее жизни.

оригинал:

**Душа и волосы** — как **шелк**.  
Дороже жизни — добрый толк [Цветаева 1994: 405].  
3–4. Ei saa vii mu põseruna —  
võimsat, nagu jõest ma jookks [Looming 1991: 918].

наш подстрочник:

Не сможешь унести моего румянца  
Сильного как мой бег от реки

оригинал:

Не возьмешь моего **румянца**,  
Сильного, как разливы рек [Цветаева 1990: 385].

5. Ülemeelik poisinaga  
olin teile vaid <... >

Kahe suure silma noorkuid  
hing teil ihkas paoks.  
Liiga roosa, liiga noor kuid  
olin teie jaoks ... [Looming 1991: 919]

наш подстрочник:

Шаловливым мальчиком  
Была для вас всего лишь <... >  
В молодых лунах двух больших глаз  
душа ваша жаждала приюта.  
Слишком розовой, слишком молодой однако  
Была я для вас ...

оригинал:

Мальчиком, **бегущим резво**, я предстала Вам.  
<... >  
**Шалость** — жизнь мне, имя — шалость ...  
<... >

Вас притягивали луны двух **огромных** глаз.

— Слишком **розовой и юной** я была для Вас...

[Цветаева 1994: 180].

В шестом стихотворении («Стихи растут как звезды и как розы...») нет элементов портрета лирической героини, но его лексический состав близок первым пяти: *звезды, розы, красота, венцы и апофеозы* — все эти лексемы бережно сохранены в переводе (в отличие от лексемы «семья», которая выпадает из этого комплекса, и потому с легкостью заменяется в переводе: строчка «как красота — ненужная в семье» превращается на эстонском в “*kui ilu — mis ei passi padaje*” — «как красота, которую не положишь в котел», что скорее работает на образ «простого мира», окружающего героиню, и сближает его со стихотворением «Белье на речке полощу...»).

Таким образом, в первых шести текстах эстонскому читателю представлен относительно цельный образ — и лирической героини, и авторской поэтики. Однако у этой подборки неожиданная концовка — стихотворение «Отрывок», начинающееся многоточием:

... Need poodujooned,  
see orvu- ja lesepilk kalk —  
on kroonuhooned  
kui võõraste varitsussalk.

On pinguli nõõril  
üks hele särk lendu teel.  
Ja hirm kurku nõõrib:  
kas keegi siin ... elab veel? [Looming 1991: 920].

... Глазами казенных,  
Глазами сирот и вдов —  
Засады казенных  
Немыслящихся домов.  
Натянутый провод  
Веревки, рубахи взлет.  
И тайная робость:

А кто-нибудь здесь... живет? [Цветаева 1990: 362]

Посыл, заложенный в такой композиции, очевиден: розово-золотой мир с шаловливой и страдающей от странных любовей героиней («но я люблю вас, волк и вор» — по-эстонски “*hunt ja hull*” — волк и умалишенный) терпит полный крах. Его причины скрыты за многоточием, однако читатель может предположить, что они кроются не во внутреннем, а во внешнем мире и как-то связаны с насилием, осуществляемым государством, — имен-

но так возможно интерпретировать образы казенных, сирот и вдов (может быть, жертв войны, а может быть — террора, если под казенным домом подразумевается тюрьма) при отсутствии ключа к истинным источникам образов этого стихотворения.

Трансформации, которые претерпевают некоторые мотивы этого текста при переводе, поддерживают эту интерпретацию и нацелены на создание дополнительных лейтмотивов, что, как мы попытаемся продемонстрировать ниже, характерно для переводческой стратегии Л. Тунгал, часто стремящейся к дополнительной концептуализации текста-источника.

«Казненные» в переводе превращаются в «повешенных» (“*roodu-juoned*” — силуэты повешенных), тем самым шнур, на котором висит рубашка, тоже оказывается связан с казненными — как орудие казни, а от слова шнур (*pöör*) в свою очередь будет образован глагол *pöörita* — стягивать, затягивать что-либо шнуром: “*Ja hirm kurku pöörib*” — «И страх стягивает горло» (там, где, напомним, в оригинале лишь «тайная робость»). Таким образом, в переводе мы видим трех казенных — неизвестные из первой строфы, рубашка, пытающаяся сорваться с веревки, и лирический герой, у которого затягивается шнур на горле. Стихотворение получает биографические мотивы, а вся подборка — выраженный метаописательный по отношению к судьбе М. Цветаевой замысел.

Больше «промежуточных» публикаций переводов Л. Тунгал осуществлено не было, и, как было сказано выше, в 1993 г., после всех осложнений, на суд читателей был представлен сборник, включивший в себя 54 стихотворения и их переводы, расположенные на смежных страницах. Конечно, концепция биографии-катастрофы, предложенная в журнальной подборке, не подходила для сборника из 54 текстов. Тем не менее, несмотря на то, что принципы составления сборника не эксплицированы ни переводчиком, ни издателем, малый по сравнению с указанным источником его объем (на обороте титула написано, что источник оригинальных текстов<sup>15</sup> — одно-томное собрание «Стихотворения и поэмы», вышедшее в Вильнюсе в 1988 г. [Цветаева 1988]; оно включало в себя 389 стихотворений) и сложная, но в то же время стройная композиция говорят о том, что стихи для сборника также проходили очень тщательный и концептуальный отбор, и отношение переводчика к композиции как к семантически насыщенному структурному элементу сборника осталось прежним.

---

<sup>15</sup> Лезло Тунгал вспоминает, что в действительности пользовалась различными источниками (см. [Интервью]).

Более внимательный взгляд может выделить в сборнике две основные тенденции. С одной стороны, несмотря на малый объем, переводчик явно стремился представить поэзию Цветаевой максимально полно — в сборнике опубликованы стихи как ранних лет, так и более поздних, вплоть до последних лет жизни Цветаевой (всего охвачен период с 1913 по 1939 г.). Такой принцип позволяет представить творчество поэта в его эволюции и дает читателю некоторые вехи его развития. Однако в сборнике он постоянно нарушается и перебивается, из чего следует, что на хронологический принцип построения композиции здесь наложен принцип какой-то иной смысловой организации.

Открывает сборник стихотворение «Моим стихам, написанным так рано» (1913), со ставшими знаменитыми финальными строками «Моим стихам, как драгоценным винам, / Настанет свой черед» — в соответствии со сложившейся к тому времени традицией использования этого текста как своеобразного эпиграфа к творчеству Марины Цветаевой, как его понимали читатели второй половины 1980-х – начала 1990-х гг.: на тот момент факт долгого «сокрытия» этих стихов был неотделим от восприятия ее поэзии в целом. Таким началом сборник сразу претендует на определенную злободневность и интерпретаторскую позицию переводчика по отношению к переводимому автору.

Этот замысел — сборник как единый текст с целостной концепцией автора — поддерживает и заключительный текст, стихотворение 1919 г. (один из ярких случаев нарушения хронологического порядка, о котором мы упоминали выше) — «Тебе, через сто лет»<sup>16</sup>. Таким образом формируется своего рода «рамка» — все стихотворения помещаются между текстом, метаописательным по отношению к судьбе литературного наследия («Моим стихам...»), и текстом, метаописательным по отношению к судьбе памяти о самом поэте в последующих поколениях («Тебе — через сто лет»). Поддерживает метаописательную функцию композиции и выбор второго стихотворения сборника — «Идешь, на меня похожий...», оно как бы подхватывает это «кольцо», рифмуясь с «Тебе — через сто лет» в финале. Напомню — и там, и там представлен голос из загробного мира, говорящий с живым адресатом. За описанными конструкциями, безусловно, стоит

<sup>16</sup> Отметим, что выбор этого текста в качестве рамочного был, вероятно, дополнительно обусловлен тем, что сборник готовился к публикации в 1993 г., то есть почти через 100 лет после рождения Цветаевой (1892). Этим, видимо, продиктовано и желание вынести эту строку в заглавие всего сборника (отклоненное редакцией) — см. [Интервью].

кропотливая и вдумчивая работа переводчика-составителя, которая не только помогает читателю заметить такого рода соответствия, но и позволяет ему самостоятельно включиться в их интерпретацию.

Большинство нарушений хронологического порядка в сборнике незначительны<sup>17</sup>, кроме трех очень сильно выбивающихся из схемы случаев. Об одном из них мы уже сказали — это последнее в сборнике стихотворение 1919 г., помещенное после финального «блока» стихов 1930-х гг. Оставшиеся два представляются нам также крайне важными для осмысления всей переводческой концепции Леэло Тунгал, и мы остановимся на них подробнее.

В обоих случаях речь идет о последней части сборника, отразившей позднее творчество Цветаевой. Последовательность текстов 1930-х гг. разрывается стихотворением «Поэт» 1924 г. Помещение этого текста в конец сборника с нарушением хронологии вполне закономерно — этот текст обоснованно воспринимался как поэтическая декларация Цветаевой. Однако останавливает на себе внимание то, что между стихотворением «Поэт» — поэтической декларацией Цветаевой, и финальным стихотворением «Тебе через сто лет» — ее «поэтическим завещанием», размещено еще три текста, на первый взгляд, случайно оказавшихся в этой семантически сильной позиции и никак не связанных в авторском контексте с темой «поэта и поэзии».

Два из них представлены в сборнике как стихотворения из цикла «Март» (1939 г.). Однако у Цветаевой нет цикла с таким названием, в действительности эти тексты взяты из цикла «Стихи к Чехии», который, в свою очередь, состоит из двух разделов — «Сентябрь» и «Март». Весь цикл целиком включает в себя 14 стихотворений: «Сентябрь» (четыре текста) связан с отторжением в пользу Германии части территории Чехии и фактическим разрушением государственного суверенитета страны в результате т. н. Мюнхенского сговора, а «Март» (11 текстов) — с оккупацией территории Чехии в 1939 г. немецкими войсками. Леэло Тунгал выбирает для перевода два текста из второй части (шестой и одиннадцатый).

Первое из них — стихотворение «Взяли...» с эпитафией из мартовских газет 1939 г.:

---

<sup>17</sup> Например, после стихотворения 1920 г. может идти стихотворение 1919-го, после 1915-го — 1913-го и т. д.



Взяли...

*Чехи подходили к немцам и плевали  
(См. мартовские газеты 1939 г.)*

Брали — скоро и брали — щедро;

Взяли горы и взяли недра.

Взяли уголь и взяли сталь.

И свинец у нас, и хрусталь.

Взяли сахар и взяли клевер.

Взяли Запад и взяли Север,

Взяли улей и взяли стог,

Взяли Юг у нас и Восток.

Вары — взяли и Татры — взяли.

Взяли близи и взяли дали,

Но — большее, чем рай земной! —

Битву взяли — за край родной.

Взяли пули и взяли ружья,

Взяли руды и взяли дружбы ...

Но покамест во рту слюна —

Вся страна вооружена! [Tsvetajeva: 108].

Перевод этого стихотворения достаточно близок к оригиналу — соблюдены размер, рифма, и очевидно стремление переводчика к максимальному соблюдению лексической точности (кроме, естественно, тех случаев, когда это невозможно в силу грамматической структуры языка — так, в переводе пропадает важное в оригинале видовое противопоставление — брали/взяли):

Võeti...

*Tšehhid läksid sakslaste juurde ja sülitasid  
(Vt. märtsikuu ajalehti 1939)*

Võeti väega, võeti hulgi,

võeti mäed ja võeti muldki.

Võeti süsi, raud maa all,

Võeti tina ja kristall.

Võeti suhkur, heinakuhi,

Võeti Lääs ja võeti Põhi,

võeti mesi, õunad meilt,

võeti Ida, Lõuna meilt.

Vary võeti, Tatrads võeti,

Kauged teed ja kodujõedki.

Kuid valusaimalt põetud on,  
 et — Isamaa meilt võetud on.  
 Võeti kuulid, tulirelvad,  
 Võeti maak ja sõbrad hellad.  
 Ent kuni veel on sülgе suus —  
 On rahval alles relvastus! [Tsvetajeva: 109]

При в целом высокой точности перевода особенно обращают на себя внимание немногочисленные, но важные отклонения от оригинала, тем более, что некоторым из них нетрудно было бы подыскать более точно соответствующую русскоязычному тексту замену, при этом не ломающую ни ритм, ни рифму.

Во-первых, подобным искажениям подверглась вторая строфа — помнялся список символических объектов, которые были «взяты» оккупантами: клевер и улей в оригинальном тексте заменяются на мед и яблоки в эстонском переводе. К тому же они помещаются переводчиком в одну строку, образуя единый смысловой ряд, отсылающий к «райской» символике. Замену клевера на яблоки<sup>18</sup> нельзя объяснить соображениями метра или рифмы: так как эта лексема переносится переводчиком из рифменной позиции в середину строки, то вполне можно было использовать аналогичное по количеству слогов “ristik” — клевер. В то же время эта замена не противоречит оригиналу, соответствуя образу рая, который появится у Цветаевой в следующей строфе, и который Леэло Тунгал не менее значимо заменяет образом «домашних рек» (“kodujõed”), в то же время переводя «дали» как «дальние дороги» (“kauged teed”). За всеми перечисленными семантическими сдвигами прослеживается последовательная конкретизация образности цветаевского текста.

Однако самая значительная перестановка, на наш взгляд, содержится во втором полустихии: перестроена вся фраза, «рай» заменяется метонимией («мед» и «яблоки») и переносится в соседнюю строфу (о чем мы сказали чуть выше), и, что на наш взгляд важно, исчезает собственно военная лексика. В контексте описания военных действий «дали» и «близи» в цветаевском тексте также начинают восприниматься как военная терминология:

Вары — взяли и Татры — взяли.  
 Взяли близи и взяли дали...

<sup>18</sup> В связи с этим нельзя не вспомнить, что у Анастасии Цветаевой в «Моей Эстонии» именно яблоки становятся одним из центральных образов Эстонии [Цветаева А.].

Ср. с эстонским переводом:

Vary vöeti, Taträd vöeti,  
Kauged teed ja kodujõedki.

Выбранные здесь для перевода лексемы «близи» “kodujõedki” («домашние реки») невозможны как часть военного дискурса — они представляют только внутреннюю точку зрения.

Кроме того, в третьей строфе появляется стилистически маркированное слово “Isamaa”, символическая окраска которого здесь усиливается написанием его с большой буквы. У этого слова в эстонском языке есть много синонимов не такой возвышенной стилистической окраски (тем более, что сама Цветаева не использует ни большие буквы, ни высокопарные аналоги этого понятия, оригинальная лексика здесь довольно нейтральна — «край родной»).

Слово “Isamaa” в эстонском языке, как мы отметили выше, в целом маркировано как слово высокого стиля, однако именно в конце 1980-х и в ранние 1990-е гг. его символическая наполненность, безусловно, дополнительно повышается, так как политическая борьба Эстонии за независимость разворачивается, в том числе, и как борьба за эстонскую государственную символику, в контексте которой слово “Isamaa” отсылает к первой строке эстонского национального гимна, запрещенного при советской власти и очень важного для самосознания эстонцев начала 1990-х: “Mu isamaa on minu arm...” («Мое отечество — моя любовь»).

Эта параллель отнюдь не является случайной в структуре перевода данного цветаевского текста. Весь цикл «Стихи к Чехии» проникнут духом чешского патриотизма и во многом строится на обыгрывании элементов государственной чешской символики, в том числе, в третьем стихотворении этой части цикла Цветаева цитирует слова чешского гимна “Kde domov můj?” («Где родина моя?»). В русском переводе эта строка звучит несколько иначе — «Где дом мой...»:

Где дом мой? Где дом мой?  
Вода журчит по лугам,  
Боры шумят по скалам,  
В саду сияет весны цветок,  
Это рай земной на вид!

Ср. у Цветаевой (третье стихотворение второго раздела цикла «Стихи к Чехии»):

По богемским городам —  
Или то не барабан

(Горы ропщут? Камни шепчут?)  
 А в сердцах смиренных чешских —  
 Гне — ва  
 Гром:  
 — Где  
 Мой  
 Дом? [Цветаева 1990: 463]

(заметим здесь, что «рай» у Цветаевой в анализируемом нами стихотворении также отсылает к образности этого гимна).

Цветаевские стихи посвящены вхождению немецких войск на территорию Чехии, которое произошло в марте 1939 г. (отсюда и название второй части цикла — «Март»), однако в конце 1980-х гг. упоминание весенних месяцев в связи с военными действиями в Чехии вызывало аналогию с другим вторжением на территорию Чехословакии — с так называемой «Пражской весной» 1968 г. Таким образом, в новом контексте старый сюжет становился намеком на советскую оккупацию, и этот подтекст делал отсылку к национальному гимну Эстонии более чем оправданной. (Кроме того, это стихотворение по сравнению с другими текстами цикла содержит относительно мало топонимов и этнонимов, что также упрощает «вчитывание» в него аллюзии на актуальный политический контекст.)

И последнее, что хочется отметить относительно лексических сдвигов в этом переводе, — замена безличных «дружб» в тексте оригинала на «друзей». В переводе “võeti <...> sõbrad hellad” («взяли/забрали»<sup>19</sup> <...> нежных друзей») звучит отголоском языка времени репрессий и усиливает на фоне темы территориального захвата, еще и тему разрушения человеческих связей.

Следующее стихотворение сборника продолжает тему чешского народа и его борьбы за свободу. Однако этот текст также отличает почти полное отсутствие чешских реалий (которыми, как мы указали, наполнено большинство стихов цикла «Стихи к Чехии») — это два четверостишия, дающие итоговый символический образ народа, свободолюбивого по самой своей природе и благословленного на борьбу за свободу богом, который дает ему необходимые для этого качества.

<sup>19</sup> В эстонском языке слово “võtma” («брать/взять»), так же как и в русском, входит в состав устойчивого словосочетания со значением «арестовывать»: “vahi alla võtma”, буквально «взять под стражу».

Не умрешь, народ!  
 Бог тебя хранит!  
 Сердцем дал — гранат,  
 Грудью дал — гранит.  
 Процветай, народ, —  
 Твердый, как скрижаль,  
 Жаркий, как гранат,  
 Чистый, как хрусталь [Tsvetajeva: 110].

Переводческая стратегия здесь прямо противоположна представленной в предыдущем тексте. Там военная метафорика планомерно убиралась из текста, так как нужно было создать предпосылки для метафорической, символической трактовки всего сюжета. В этом тексте, напротив, усиливаются мотивы неметафорической, реальной борьбы за свободу. Эта логика подсказана возможностями самого эстонского языка: в эстонском «гранат» (плод или камень) и «граната» — омонимы:

Rahvas võidu saad! (*«Народ, победишь» — заметим, уже в первой  
 строке идет речь не о «процветании», как в оригинале, а о победе*)  
 Ei kao Jumal siit!  
 Südames granaat,  
 Rinna sees graniit!  
 Rahvas, kaitse maad, (*«Народ, защитишь землю»*)  
 Käsulaud käe all —  
 Nõõgub kui granaat,  
 Puhas kui kristall [Tsvetajeva: 109].

Таким образом переводчику удается, лишь незначительно отклоняясь от оригинала, создать параллельный цветаевскому образ народа (достояние которого — яблоки, мед, родные реки — перечисляем лексемы, которые появляются в переводе помимо оригинала), борющегося за свою независимость (от тех, кто «взял друзей») — с отчетливой проекцией на советскую оккупацию с помощью отсылки к чешским событиям 1968 г. — с гимном на устах и опорой на непогрешимую законность («твердый как скрижаль» Леэло Тунгал переводит как “Käsulaud käe all” — «Скрижаль под рукой», тем самым усиливая неметафорическое понятие «скрижали» как свода законов).

Подводя краткий итог анализу, отметим, что острота политической ситуации, в которой происходила работа Леэло Тунгал над переводами Цветаевой, предопределяла появление в переводах элементов актуального политического контекста, чему способствовала и некоторая «расплывчатость»

читательского образа М. Цветаевой на рубеже 1990-х гг. Переводы Леэло Тунгал являются, таким образом, интересным свидетельством истории рецепции цветаевской поэзии в другой культуре. Сам факт запоздалого знакомства эстонского читателя с поэзией Цветаевой отчасти предопределил некоторые элементы этой рецепции. Причиной запоздания были и отголоски советского цензурного запрета на публикацию стихов Цветаевой, и, по-видимому, излишняя настойчивость А. И. Цветаевой, отпугнувшая Бетти Альвер от работы над переводами, как и упорство А. И. Цветаевой, мешавшее ей увидеть переводчика для стихов своей сестры в ком-либо, кроме «первого поэта Эстонии»; биографические обстоятельства Леэло Тунгал, еще на несколько лет задержавшие появление переводов, и, наконец, вновь возникшие — уже не цензурные, а «рыночные» — препятствия, обусловленные новой политической ситуацией в Эстонии после 1991 г. Переводы «запоздали» почти на два десятилетия, из-за чего они не успели ни к тому времени, когда читательский интерес к поэзии Серебряного века в Эстонии был на пике, ни ко времени, когда смелость содержащихся в переводах актуальных политических аллюзий была новостью и могла добавить им привлекательности в глазах критиков.

Как мы уже сказали, ни один крупный журнал не напечатал рецензии на этот сборник переводов. По-видимому, единственным его журнальным «отсветом» стало опубликованное в «Лооминге» (№ 4, 1993 г.) стихотворение самой Л. Тунгал под «говорящим» названием “Reaalune tõlge” («Подстрочник»). Это стихотворение, очевидно, в какой-то мере резюмирует работу переводчицы над текстами М. Цветаевой — оно датировано февралем 1993 г. (то есть время его написания примерно совпадает с окончанием работы над переводами и составлением сборника) и наполнено цветаевскими образами, реминисценциями из ее стихов и биографическими отсылками<sup>20</sup>. Рискнем предположить, что в его финальных строках,

<sup>20</sup> Не останавливаясь на этом подробно, приведем здесь, напр., начало стихотворения:

Mina, hääletu, jätkan laulu.  
 Süda valutab,  
 Sapp valutab  
 Ja suu laulab.  
 (Reaalune tõlge: jõud.) <...> [Looming 1993: 497];

наш подстрочник:

Я, безголосая, продолжаю петь.  
 Сердце болит,  
 Желчь болит

обращенных к музе — «прекрасной сестре» — и говорящих о трагическом для поэта разрыве между «сегодня» и «вчера», сквозит и горький намек на историю этой переводческой работы автора:

<...>

Minu tänast sa nimetad eilseks —

koledaks, kadestusväärseks...

Kõige kiuste ma jätkan laulu!

(Reaalune tõlge: meeletus.

Mõttetus. Eluvõimalus. <...>) [Looming 1993: 497];

наш подстрочник:

Мое сегодня ты называешь вчерашним –

чудовищным, достойным зависти...

Всему назло я продолжаю петь!

(Реальный перевод: безумие.

Бессмысленность. Возможность жить. <...>)

## Литература

Альвер: *Альвер Б. Звездный час.* Таллинн, 1973.

Ахматова: *Ахматова А. Стихотворения и поэмы.* Л., 1974.

Цветаева 1988: *Цветаева М. Стихи и поэмы.* Вильнюс, 1988.

Цветаева 1990: *Цветаева М. Стихотворения и поэмы / Вступ. ст., подгот. текста и прим. Е. Б. Коркиной.* Л., 1990.

Цветаева 1994: *Цветаева М. Собр. соч.: В 7 т. М., 1994. Т. 1.*

Цветаева А.: *Цветаева А. И. Моя Эстония // Радуга.* 1991. № 1–3.

Adams: *Адамс В. «Евгений Онегин» на эстонском языке // Труды по русской и славянской филологии* 1. Тарту, 1958.

Alver: *Betti Alver: Usutlused. Kirjad. Päevikukatked. Mälestused.* Tallinn, 2007.

И рот поет.

(Подстрочник: сила.) <...>

Ср. у М. Цветаевой:

<...>

Мне ж — призвание как плеть —

Меж стенания надгробного

Долг повелевает — петь.

Annenski, Balmont, Belõi: *Annenski, I.; Balmont, K.; Belõi, A.* Nii upuvad ööuttu laevad: luulet / Vene keelest tõlkinud ja järelsõna K. Kangur. Tallinn, 1981.

Ivanov, Sologub, Kuzmin: *Ivanov, V.; Sologub, F.; Kuzmin, M.* Viinamäesügis: luulet / Vene keelest tõlkinud ja järelsõna K. Kangur. Tallinn, 1986.

Looming 1991: *Tsvetajeva M.* [Luulet] // Looming. 1991. Nr 7.

Looming 1993: *Tungal, L.* Reaalune tõlge // Looming. 1993. Nr 4.

Muru: *Muru K. Betti Alver.* Tallinn, 2003.

Tsvetajeva: *Tsvetajeva M.* Luulet. Tallinn, 1993.

## Приложение

Леэло Тунгал. Ответы на вопросы, касающиеся работы над переводами поэзии Марины Цветаевой

1. Teie Tsvetajeva tõlked ilmusid kirjastuses “Eesti raamat” 1993. a. Sooviksin teada, millal alustasite tööd nende tõlgete kallal?

Tsvetajeva tõlkimist alustasin tegelikult palju varem, täpset aastanumbrit ei oska öelda, kuid usun, et see juhtus 1972.–1973. aasta paiku: sain sõpradelt õhukestele paberilehtedele tehtud paljundused Tsvetajeva luuletustest ja püüdsin kohe tõlkida, kuigi tollal võis arvata, et tõlkeid meie nõukogulik “Eesti Raamat” ei avaldaks kunagi...

Oma teise “Tsvetajeva perioodi” kohta võin täpsemalt öelda: see algas aastal 1978, kui külastasin Tartus Betti Alverit. Muu jutu kõrval näitas ta mulle postkaarti, mille oli talle saatnud Anastassia Tsvetajeva, kes oli Betti elulooga tuttav ja leidis tema loomingust (ilmselt Svetlan Semenenko heade tõlgete järgi?) sarnaseid jooni oma õe värssidega. Alver tundis Marina loomingut samuti, kuid leidis, et võib-olla on nad liigagi sarnased, s.o. nii mõnigi Tsvetajeva teema oli Bettil juba omas võtmes “läbi kirjutatud”.

Betti küsis, kas mina ei tahaks tõlkimist enda peale võtta. See küsimus tõstis mu enesetunnet ja andis julgust — tunnistasin üles, et olin proovinud “Hunti” ja veel mõnda luuletust tõlkida, kuid peaksin kõik uuesti üle vaatama.

Selleks ajaks oli mul juba õnnestunud Moskva sõprade kaudu saada laenuks Tsvetajeva luulekogu ja lubasin endale “maiuspaladena” vabadel hetkedel tasapisi tema värsside tõlkimist. Kirjastusest öeldi, et eriti kindel ei või olla, et tõlke- raamatut avaldada saab, kuid päris keelatud autorite nimekirja Tsvetajeva ilmselt siis enam ei kuulunud. Kirjastusi valida — nagu praegu — tollal polnud võimalik: ilukirjandust avaldas ainult “Eesti Raamat”, peale selle oli veel



kirjastus “Valgus”, mis tegeles õpikute ja teadusraamatute kirjastamisega, ning ajakirjandust välja andvad “Perioodika” ja “EKP Keskkomitee Kirjastus”.

Siis aga tekkis tõlketöös jälle pikem paus, kuna kolme väikese lapse kõrvalt oli väga raske püsivalt ja pikalt tõlgetega tegelda, pealegi pakkusid tollal tütreid rohkesti inspiratsiooni lasteraamatute tegemiseks.

“Glasnosti” ajal hakkas järjest rohkem üle kogu Nõukogude Liidu ilmuma raamatuid, mille avaldamine varem poleks kõne alla tulnud, ja 80ndate aastate lõpul asusin uuesti Tsvetajevaga tegelema. “Eesti Raamat”, kelle kaudu olid ilmunud mu tõlked Bella Ahmadulina, Maia Borissova jt luulest, oli nõus ka Tsvetajeva kogumikku avaldama. Siiski kulus päris mitu aastat — Eesti sai iseisevaks, enne kui raamat ilmus: aega võttis nii toimetamine kui ka järelsõna saamine — algul pidi selle kirjutama keegi kirjandusteadlastest, siis aga paluti see mul endal valmis teha. Enne kogumiku ilmumist tuli ette ka mõrusid hetki: näiteks teatas ametnik, kes nõukogude ajal oli valvas “keelatud kohti” otsima, et vene luulet on juba niigi palju ilmunud ja Tsvetajeva kogumikku pole tegelikult enam üldse mõtet avaldada... Raamatu tiraaž oli väike — minu teada 1000 eksemplari (võrdluseks ütlen, et 1979 ilmunud Ahmadulina luulekogu trükiarv oli 2500). Minu poolt pakutud pealkiri “Sulle — saja aasta pärast” kirjastusele ei meeldinud — see asendati pealkirjaga “Luulet”.

2. Millal otsustasite välja anda tõlked eraldi raamatuna? Kas see oli Teie otsus, või kirjastuse ettepanek?

Praegu on ehk raske uskuda, et nõukogude ajal polnud lihtne kirjastusele tõlkekäsikirju välja pakkuda, kui nad just ei sisaldanud punast patriotismi... Nagu eelmises vastuses ütlesin, käisin päris mitu korda kirjastuse majas Pärnu maanteel Tsvetajevat pakkumas ja viimase hetkeni rippus raamatu ilmumine õhus ka taasiseseisvunud Eestis. Enamasti pakkus nõukogude ajal ikka kirjastus “Eesti Raamat” ise tõlkimiseks välja raamatuid, mille ilmumise puhul oli kindel, et ei teki pahandusi Glavliti või EKP Keskkomiteega. Mu enda valitud poetidest kiideti heaks siiski Bella Ahmadulina, kelle värsivihik sobis sarja “Nõukogude luule”, ja Jakov Akim, keda ametnikud olid kohanud prestiižsetel üleliidulistel lastekirjandusüritustel. Aga imekombel läksid läbi ka Saša Tšornõi lasteluuletused...

3. Kas 1993. a. kogumikku on lülitatud kõik Teie tõlked, või jäi osa neist publitseerimata?

Mõned luuletused jäid seisma “poolvalmis” olekus — tõlked vajasisid mu meelet viimistlemist, aga käsikirja üleandmisega läks kiireks. Takkajärgi sain

teada, et käsikiri seisis kirjastuses küll veel peaaegu aasta otsa kujundamata ja toimetamata olekus — nii et oleksin ehk jõudnud poolikud tööd lõpetada ja ehk midagi veel lisadagi, aga autorid ja tõlkijad polnud tollal pooltki nii tähtsad otsustajad kui toimetajad ja nende ülemused... Käsikirja üleandmisele järgnes tavaliselt väga pikk ootuseaeg, mille jooksul polnud autoril või tõlkijal aimu, millises seisus ta töö parajasti on — võis kuluda mitmeid kuid või ka aasta-poolteist, kuni kirjastusest saabus teade, et nüüd tuleb kähku-kähku korrektuuri lugema asuda...

4. Raamatus on märgitud originaaltekste sisaldav väljaanne — Марина Цветаева «Стихотворения и поэмы», Вильнюс, 1988 год. Kas kasutasite just seda väljaannet? Jaatava vastuse puhul paluksin ka selgitada, mis põhjustas sellise valiku.

Mu abikaasal, helilooja Raimo Kangrol (1949–2001) oli 80ndate aastate lõpus rohkesti autorikontserte ja lindistusi Lätis ja Leedus, ning koos temaga ühel kontserdireisil käies leidsin Vilniusest selle raamatu.

5. Millist kirjandust Tsvetajeva elust ja loomingust kasutasite veel tõlketöö käigus?

Kaua põlu all olnud Tsvetajeva avaldamine tõi 80ndatel aastatel ilmselt häid sissetulekuid paljudele kirjastustele üle Nõukogude Liidu — tema raamatud ilmusid mitmetes liiduvabariikides ja ka oblastikirjastuste kaudu. Lugesin tollal rohkesti nii venekeelseid kogumikke, mälestusi kui ka kirjandusajakirju, kus oli juttu Marina Tsvetajevast. Enamjagu neist olid laenatud, koju õnnestus hankida lisaks Teie poolt mainitud kogumikule Ašhabadis 1986 ilmunud «Стихотворения», 1990 Leipzgis avaldatud Marina Zvetajewa “Gedichte. Prosa. Russisch und deutsch”, Anastassia Tsvetajeva “Moja Sibir” ja A. Pavlovski “Kust rjabinõ. O poezii Marinõ Tsvetajevoi”. Sovetski Pisatel, Leningradskoje otdelenije. 1989.

6. Huvitav oleks ka teada, kes on veel peale Teie Tsvetajevat eesti keelde tõlkinud?

Minu mäletamist mööda on ühes nõukogude luule antoloogias paar Ellen Niidu Tsvetajeva-tõlget. Kahjuks laenasin selle kellelegi, kes on raamatu enda kätte unustanud ja kelle nime ei mäleta...

## УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

- Абашев В. В. 201, 209  
Адамович Г. В. 157, 171, 198  
Адамс В. 128–129, 139–141, 229, 232–233, 246  
Азадовский К. М. 53–55, 143  
Азаров В. Б. 226  
Александр III 189  
Алексеев-Яковлев А. Я. 36, 42  
Алексеев А. А. 38, 42  
Алин С. 165, 171  
Альвер Б. 228–234, 245–247  
Альми И. Л. 211  
Альтшуллер М. Г. 41  
Андерсен Г.-Х. 26  
Андреева М. Ф. 56  
Андрезен Н. 128, 141  
Анисимов С. С. 147  
Аничков Е. В. 62, 83  
Анненский И. Ф. 16, 21, 146, 158, 197–198, 209, 216–218, 221, 224–226, 247  
Антокольский П. Г. 127  
Антюхин Г. В. 166  
Арьев А. Ю. 209  
Афанасьев А. Н. 41  
Ахматова А. А. 7, 111, 117–118, 150, 152–174, 214, 226–228, 230–231, 246  
Ахшарумов Н. Д. 98  
Бабаев Э. Г. 163, 171  
Бабель И. Э. 167  
Багрицкий Э. Г. 173  
Баевский В. С. 44, 50, 53–55  
Балтрушайтис Ю. К. 146, 148  
Бальмонт К. Д. 8, 111, 140, 145–146, 149, 211–225, 247  
Бальтазар Г.-У. 14, 35  
Баратынский Е. А., см. Боратынский Е. А.  
Баркова А. А. 112, 125  
Бахтин М. М. 9, 19, 34, 42, 144  
Башкирова И. Г. 213  
Беззубов В. И. 54  
Безродный М. В. 63, 83  
Бекетова М. А. 51, 54, 87  
Беконсфилд, лорд, см. Дизраели Б.  
Белинский В. Г. 70, 72  
Белобородова А. А. 211  
Бельый А. 11, 24, 34, 36, 40, 42–43, 46, 49–51, 54, 84, 104, 108, 198, 123–125, 145–149, 198, 226, 247  
Бенар Н. В. 120–121, 125  
Бенуа А. Н. 38, 42  
Берберова Н. Н. 192, 206, 208–209  
Бердяев Н. А. 185, 187, 190  
Берловская Л. В. 166, 171  
Беспрозванный В. Г. 171  
Бизе Ж. 88–95  
Билибин И. Я. 188–190  
Благинина Е. А. 147  
Благой Д. Д. 104, 108, 144–145  
Блок А. А. 7–142, 145–149, 165, 173, 217, 224  
Блок Л. Д. 48, 50, 52, 93, 98  
Блюм А. В. 170–171  
Блюмбаум А. Б. 8, 58, 67, 70, 81–83  
Богатырев П. Г. 147  
Богомоллов Н. А. 7, 52, 54–55, 143, 146, 150, 192, 209–210  
Богородский Ф. С. 113, 125  
Бодлер Ш. 157, 171, 197, 210, 222  
Божнев Б. Б. 198, 209  
Болотов А. Т. 39  
Большаков К. А. 156, 171  
Бонди С. М. 143

- Боратынский Е. А. 64, 83  
 Боровикова М. В. 8  
 Брандес Г. 73–74  
 Брентано К. 84  
 Брик О. М. 143, 151  
 Бродский А. С. 87, 95  
 Бродский Н. Л. 233  
 Брокгауз Ф. А. 97, 108  
 Брюсов В. Я. 21, 34, 46, 49, 54, 63, 83,  
     111, 114, 120, 145–147, 149, 155,  
     157, 165, 171, 182–184, 190–191,  
     215–217, 221, 224–225  
 Брюсова И. М. 147  
 Бугаев Б., см. Белый А.  
 Буйницкий В. С. 111  
 Булгаков С. Н. 68, 83, 175–176, 185–  
     186, 190–191  
 Булкина И. С. 211  
 Бунин И. А. 59  
 Бураго С. Б. 44, 48, 54  
 Бушканец Л. 114, 125  
 Быстров В. Н. 66, 83  
 Бюлинг А. 56  
 Вааранди Д. 127, 135, 141, 226, 228  
 Вагнер Р. 81, 83  
 Вайскопф М. 9, 11, 14, 22, 27, 34  
 Вальцель О. 74  
 Варнеке Б. В. 42  
 Вахтель М. 41  
 Вебер М. 60  
 Венгеров С. А. 41  
 Вентцель Н. Н. 49, 54, 157  
 Вергилий 212–213  
 Верлен П. 216–217  
 Верн Ж. 79  
 Вергинский А. Н. 112  
 Верхарн Э. 146  
 Верховский Ю. Н. 146–147  
 Веселовская М. В. 87–92, 94–95  
 Веселовский А. Н. 41  
 Вещилов К. А. 90  
 Винкельман И. И. 9  
 Винокур Г. О. 143  
 Винокуров А. 113, 125  
 Вирек П. 154  
 Вишняков Е. И. 147  
 Владислав III Варненчик 181  
 Вовина С. Я. 54  
 Войтехович Р. С. 8, 221, 224  
 Волков А. А. 160, 169–170, 172  
 Волохова Н. Н. 103–105, 135  
 Волошин М. А. 52, 146, 148, 152  
 Волчек Д. Б. 210  
 Вольнский А. Л. 146  
 Выходцев П. С. 176, 190  
 Габрилович Л. Е. 47  
 Гайм Р. 74  
 Галахов А. Д. 62, 83  
 Галеви Л. 88–92, 94–95  
 Галич Л., см. Габрилович Л. Е.  
 Гальперин Ю. М. 115–117, 121, 125  
 Гаспаров М. Л. 211–213, 224–225  
 Гатов А. Г. 147  
 Гейне Г. 66, 71–74, 79, 82–84, 136,  
     197, 210  
 Гейнце Н. Э. 98  
 Гельперин Ю. М. 44–45  
 Георге Ш. 84  
 Герасимов М. П. 111, 125  
 Герасимов Ю. К. 44–45, 54  
 Герцен А. И. 50  
 Гершензон М. О. 199, 201–203, 205,  
     207, 209  
 Герштейн Э. Г. 152  
 Гете И. В., фон 75  
 Геттнер Г. 74  
 Геффдинг Г. 74  
 Гишпиус В. В. 148  
 Гишпиус З. Н. 45, 52, 97–98, 108, 146,  
     179, 185  
 Гиттерман М. 111  
 Глекин Г. В. 153, 172  
 Глен Н. Н. 154  
 Гоголь Н. В. 7, 9–35, 65

- Гозенпуд А. А. 86, 95  
Голицына В. Н. 142, 150  
Головенченко Ф. М. 148  
Гор Г. 203, 209  
Гораций 58–59, 84, 212  
Горелов А. 86, 93–95  
Городецкий С. М. 53–54, 57, 59, 153,  
156–160, 164–167, 172, 189  
Горчакова А. 89–92, 94  
Горький М. 56, 64–65, 70, 79, 128,  
148, 159, 165  
Гофман В. В. 46, 49, 54, 115  
Гофман М. А. 143  
Гофман Э. Т. А. 26, 136  
Григорьев А. А. 66, 70–72, 104, 108,  
148  
Громов П. П. 104, 108  
Грот Я. К. 59, 84  
Грохольская Т. В. 86–88, 95  
Гудзий Н. К. 126  
Гуковский Г. А. 143  
Гумилев Н. С. 97, 108, 118–120, 126,  
144, 148, 150, 152, 155–162, 164,  
166–167, 171–172, 213  
Гуревич А. Я. 146–147  
Гурмон Р., де 183–184  
Гух Р. 74  
Гюго В. 59  
Давидсон А. Б. 162, 172  
Давыдова М. С. 86  
Даниелян Э. С. 182, 190  
Данилевский А. С. 21  
Данте Алигьери 45, 136, 222  
Дегтеревский И. М. 147  
Деев-Хомяковский Г. Д. 112, 125  
Дейссен П. 69, 83  
Дельвиг А. А. 214  
Дельмас Л. А. 86, 88, 93–94  
Демени П. 199  
Демькина Г. Н. 149  
Державин Г. Р. 157  
Десницкий В. А. 190  
Джонс А. 177, 191  
Дизраели Б. 175  
Дильтей В. 74  
Дионисий Ареопагит 19, 34  
Дмитриева Е. И. 97, 147  
Добролюбов А. М. 53–54  
Дойл А. К. 103  
Долгополов Л. К. 86, 95–97, 104, 108  
Достоевский Ф. М. 17, 34–35, 41, 48,  
50, 70, 140, 201–202, 209  
Душечкина И. В. 41  
Дымов О. 46–48, 54  
Дьёндёши М. 72, 83  
Евтушенко Е. А. 226  
Есенин С. А. 112, 114–115, 125  
Ефимов М. Н. 106  
Ефрем Сирин 14  
Ефрон И. А. 97, 108  
Жамм Ф. 157  
Жданов А. А. 149–150, 170  
Жданов И. Н. 45  
Жирмунский В. М. 42, 72–84, 140,  
143, 148, 155, 200, 209, 214  
Замятин Е. И. 165  
Захаров-Мэнский Н. Н. 111  
Звягинцева В. К. 117–118, 125–126,  
147  
Зелинский К. Л. 166, 171–172  
Зелинский Ф. Ф. 42, 58, 84  
Зельченко В. 209  
Зенкевич М. А. 152–161, 164, 166,  
169, 172–174  
Зенкевич С. Е. 173  
Зноев Н. 111, 125  
Зноско-Боровский Е. А. 156  
Зоргенфрей В. А. 121–122, 126  
Иванов В. И. 11–12, 24, 34, 41–42,  
47–48, 52, 54, 60–61, 80–81, 84,  
106, 143, 146–147, 150–151, 163,  
183, 189–190, 209, 226, 247  
Иванов Г. В. 101, 108, 162, 172, 198,  
209

- Иванов Е. П. 51–54, 147  
Иванова Е. В. 45, 54, 56, 68, 84  
Иванова С. А. 210  
Иванов-Разумник Р. В. 147  
Ивнев Р. 115  
Иезуитова Л. А. 41, 45, 55  
Ильина Н. И. 154  
Иоанн IV (Грозный) 186  
Иоанн Калита 186  
Исаак Сирий 27  
Исаков С. Г. 54  
Йенсен П. А. 26, 34  
Казеева Е. А. 211, 215, 225  
Калшед Д. 204, 206, 209  
Каменская В. А. 142  
Кангур К. 127–128, 130, 136–137,  
139, 141, 226, 247  
Кант И. 60, 67–69, 77, 83–84  
Кантемир А. Д. 108  
Карут К. 203, 205, 209–210  
Катилина 68–69  
Катулл 212  
Каутский К. 50  
Киришбаум Г. 72, 84  
Клюге Р.-Д. 65, 85  
Клюев Н. А. 54, 112, 126  
Кнут Д. 198, 209–210  
Колеров М. А. 185, 187, 190  
Колобова Н. А. 54  
Коммиссаржевская В. Ф. 40, 52, 58  
Кондратьев А. А. 45–46  
Конечный А. М. 36, 41, 42  
Коркина Е. Б. 228, 246  
Корреджо 15  
Кракауэр З. 67  
Красносельский А. 111  
Кремнев Б., см. Чулков Г. И.  
Кривич В. 146  
Кривцов Н. И. 200–202, 209  
Кривцов П. И. 209  
Кривцов С. И. 209  
Криницкий М. 147  
Кросс Я. 127, 141, 226, 231  
Круглов А. Н. 60, 84  
Крюков А. 166, 172  
Кублицкая-Пиоттух А. А. 50  
Кузмин М. А. 52, 55, 147, 152, 226,  
247  
Кузнецов Е. 42  
Кулиш А. П. 36–37, 42  
Кумпан К. А. 41, 56, 58, 65, 80, 84  
Куприяновский П. В. 142, 150  
Кьеркегор С. 17  
Лавров А. В. 7, 50–51, 79, 84, 124–  
126, 147, 150, 211  
Ладинский А. П. 198  
Лапицкий И. М. 86–87, 91, 95  
Левик С. Ю. 86–88, 95  
Левин Ю. И. 200, 210  
Левингтон Г. А. 65, 81, 84  
Лежнев А. З. 158, 172  
Лейбов Р. Г. 96  
Лейферт А. 38, 42  
Лекманов О. А. 8, 110, 126, 161, 172,  
211, 225  
Леман Б. А. 52  
Лемстер М. 54  
Леонтьев Л. 114  
Лесман М. С. 172  
Лесная Л. 114–115, 126  
Ливак Л. 198, 210  
Лившиц Б. К. 153  
Линденбаум В. 46, 49, 55  
Лихачев А. В. 98, 109  
Лобан Б. 96, 99, 109  
Лозинский М. Л. 152, 167  
Лосев А. Ф. 151  
Лотман Ю. М. 92, 94–95  
Луганский А. 111  
Лукирская К. П. 54  
Лукницкий П. Н. 161, 167, 172  
Луначарский А. В. 65, 112  
Лурье В. И. *он же* В. А. 169, 172  
Ляхов В. Н. 211

- Магомедова Д. М. 7, 48, 96, 211, 213  
 Маковский С. К. 46–48  
 Максимов Д. Е. 142, 146–147, 150–151, 155  
 Малафеев В. М. 38  
 Малмстад Дж. 198, 210  
 Мальц А. Э. 128, 141  
 Мандельштам Н. Я. 167, 173  
 Мандельштам О. Э. 84, 148, 154–155, 158–161, 164, 167, 173  
 Марков В. Ф. 168, 173  
 Маркс К. 50  
 Мартынов И. Ф. 162  
 Марьянова М. 115, 126  
 Маслов Б. 56  
 Матвеев В. 165  
 Маяковский В. В. 33–34  
 Маяцкий М. 67, 84  
 Мейлах Б. 163, 173  
 Мельгунов С. П. 144  
 Мельникова Е. Г. 105, 109  
 Мельяк А. М. 88–92, 94–95  
 Менделеев Д. И. 66, 83  
 Менделеева Л. Д., см. Блок Л. Д.  
 Мережковская З. Н., см. Гиппиус З. Н.  
 Мережковский Д. С. 29, 34, 42, 45, 52, 68, 84, 144–146, 149, 179, 185  
 Мериме П. 91, 94–95  
 Мерилаас К. 231  
 Метерлинк М. 183  
 Мец А. Г. 173  
 Меценат 212  
 Миллер Вс. Ф. 39–41, 43  
 Миллер О. В. 54  
 Миллер-Будницкая Р. З. 158, 173  
 Мильчина В. А. 174  
 Минеева-Татищева Е. 112  
 Минский Н. М. 145–147  
 Минц З. Г. 7–9, 34, 44, 49, 55, 86, 92, 94–95, 99, 109, 128, 133, 135, 140–142, 211  
 Минцлова А. Р. 104  
 Миримский С. Е. 149  
 Михайлов М. А. 71–72, 166  
 Мишакова Н. 190  
 Молодяков В. 120, 126  
 Моравская М. А. 153, 156  
 Моран Л. 106  
 Моргулис А. И. 153  
 Мориц Ю. П. 230  
 Мочалова О. А. 147  
 Мстиславская Е. П. 211, 225  
 Муждаб А. 209  
 Муратова К. Д. 190  
 Мурогин Л. 115, 126  
 Мусина, см. Озаровская Д. М.  
 Мусина-Пушкина, см. Озаровская Д. М.  
 Мясников А. С. 148  
 Набоков В. В. 28–29, 35, 209  
 Надсон С. Я. 70  
 Нарбут В. И. 159–172, 174  
 Нетропов М. 111  
 Никитина Е. 167, 173  
 Никитина С. А. 7, 86–95  
 Никольский Б. В. 45, 55  
 Нилендер В. О. 147  
 Нилли Н. 116, 126  
 Ницше Ф. 63, 83  
 Новалис 78–81, 83, 85  
 Новгородцев П. 188, 190  
 Новиков Н. И. 39  
 Обрадович С. А. 148  
 Овчинкина И. 117, 126  
 Одоевцева И. В. 119–120, 126  
 Озаровская Д. М. 47  
 Озаровский Ю. Э. 47  
 Озеров Л. А. 153, 173  
 Оксман Ю. Г. 143  
 Олеша Ю. К. 160, 163, 167  
 Орлов В. Н. 54, 105, 127  
 Орнатская Т. И. 55  
 Охотин Н. Г. 56  
 Павел I 181

- Павел, апостол 74  
Павлович Н. А. 116–117, 126  
Пайман А. 86, 95, 104, 109  
Панченко Н. Т. 54  
Парве Р. 226  
Паперно И. А. 98, 109  
Пастернак Б. А. 165, 213, 224  
Перельман И. И., см. Дымов О.  
Перцов П. П. 147–148, 179–182,  
184–185, 190  
Петр I 40, 184  
Петровская Е. М. 56  
Пикассо П. 167  
Пиляд Л. Л. 8, 96, 134, 140, 192, 211,  
221  
Пильняк Б. А. 165  
Платон 9, 69, 82–84  
По Э. 222  
Позднеев А. В. 147  
Покровский М. Н. 142  
Поляков С. А. 146–147, 150  
Пономарева Г. М. 229, 231  
Понтий Пилат 136  
Поплавский Б. Ю. 198, 210  
Поступальский И. С. 164, 173  
Потебня А. А. 41  
Преображенский С. Ю. 143, 151  
Придик А. М. 42  
Пришелец А. 165  
Пугачев Е. И. 81  
Пушкин А. С. 21, 23, 35, 70–71, 92,  
104, 109, 200, 225, 232–233  
Пяст В. А. 154, 173  
Рабле Ф. 34  
Райс Э. 167–168, 173  
Распутин Г. Е. 81  
Рафаэль Санти 15  
Ребрин 88  
Рейсер С. А. 48, 55  
Рейснер Л. М. 167  
Рембо А. 199  
Ремизов А. М. 165, 189  
Рождественский В. А. 160  
Розанов В. В. 17, 34, 177–179, 185,  
187, 190  
Розанов И. Н. 7, 143–151  
Розин Л. 192  
Рубинштейн А. Г. 111  
Савина Е. 213  
Садовская К. М. 100  
Сайтанов В. А. 211, 225  
Сакс О. 203–204, 210  
Самойлов Д. 226–227  
Санг А. 127, 141  
Сафроненкова Н. А. 55  
Сахаров С. И. 84  
Светликова И. Ю. 68–69, 82, 84–85  
Северянин И. 111  
Сельвинский И. Л. 169, 173  
Семенов С. А. 229–231, 233, 247  
Семенов Л. Д. 7, 44–55  
Семенов-Тянь-Шанский П. П. 44  
Семеновы 50  
Семпер Й. 127–128, 139–141  
Сергеев А. 157, 160, 173  
Сидоров А. А. 147  
Сийг А. 226  
Симеон I Великий 181  
Скворцова Н. В. 41, 45, 55  
Скорбный А. 116, 126  
Слуцкий Б. А. 166  
Случевский К. К. 144–145  
Смиренский Б. 115, 126  
Смирнов А. А. 45–46, 179–180, 190  
Смирнов И. П. 65, 84  
Соболев А. Л. 148, 151  
Соколов С. А. 46  
Сократ 48  
Соловьев-Нелюдим А. П. 112–113,  
126  
Соловьев В. С. 70, 79, 81–82, 84, 124–  
125, 144–146, 176, 179  
Соловьев М. С. 124–125  
Соловьев С. М. 46, 59



- Соловьева О. М. 124  
 Сологуб Ф. 52, 111, 146, 226, 247  
 Спроге Л. В. 211  
 Станиславский К. С. 86  
 Степанова Л. Г. 83–84  
 Степанов Н. А. 148  
 Стравинский И. Ф. 38  
 Стражев В. И. 147  
 Струве Г. П. 152  
 Струве П. Б. 47, 81  
 Суворова К. Н. 54, 152  
 Сумароков А. П. 215  
 Суперфин Г. Г. 153  
 Схиммельпеннинк ван дер Ойе Д.  
     176, 190  
 Сюннерберг К. А., см. Эрберг К. А.  
 Тайлер С. 175, 191  
 Тальвик Х. 127, 141  
 Тамбовцева М. 111–112, 126  
 Таммсааре А. Х. 140  
 Тарасенков А. К. 110, 126  
 Тарковский А. А. 155  
 Тахо-Годи Е. А. 144, 151  
 Тегнер И. 59–60, 84  
 Терехина В. Н. 197, 210  
 Тернавцев В. А. 51  
 Тик Л. 79  
 Тименчик М. Д. 174  
 Тименчик Р. Д. 7, 153–154, 157, 161,  
     166–167, 171, 173–174, 211, 217,  
     225  
 Тихонов Н. С. 148  
 Толстой А. Н. 153  
 Толстой Л. Н. 53  
 Толстых Г. А. 211  
 Томашевский К. 111, 115, 126, 143  
 Тоомель К. 134, 140  
 Топоров В. Н. 200, 210  
 Тороп П. 128–129, 141  
 Трубина Е. 209–210  
 Тугендхольд Я. А. 189–190  
 Туглас Ф. 128, 140–141  
 Тунгал А. 226–249  
 Тургенев И. С. 48, 70, 223  
 Турчинский Л. М. 110, 126, 150  
 Тынянов Ю. Н. 10, 34, 42, 143, 151,  
     197, 210  
 Тютчев Ф. И. 65, 81, 108, 197, 210  
 Ундер М. 231  
 Усов Д. С. 158, 174  
 Успенский Г. И. 50  
 Успенский П. Ф. 7, 96, 193, 198, 201,  
     208, 210  
 Устинов А. 198, 210  
 Ушаков Н. 173  
 Ушакин Е. 205, 209–210  
 Фащевская И. А. 88  
 Федоров А. В. 209  
 Федоров В. А. 96  
 Федорченко С. З. 147  
 Феогид 211  
 Фет А. А. 130, 216  
 Фетисенко О. Л. 54  
 Фихте И. Г. 77  
 Фоменко И. В. 211  
 Фрайман О. 213  
 Фрезер Дж. 62  
 Фрейд З. 203, 210  
 Хазан В. 54  
 Ханзен-Лёве О. 7, 9–13, 16–19,  
     22–23, 28, 34–35  
 Харджиев Н. И. 162–163, 171, 174  
 Хармс Д. 28  
 Хейт А. 155, 174  
 Ходасевич В. Ф. 7, 119, 126, 147, 150,  
     192–210  
 Хопрова Т. А. 95  
 Хьюз Р. 198, 210  
 Цветаева А. И. 229–233, 241, 245–  
     247, 249  
 Цветаева М. И. 8, 147, 214, 221, 224,  
     226–249  
 Чайковский П. И. 86  
 Чапыгин А. П. 165

- Чарушникова М. В. 54  
 Чеботаревская А. Н. 146  
 Черный Саша 198, 248  
 Черных В. А. 152  
 Чернышевский Н. Г. 48–49, 55  
 Чертков В. Г. 162  
 Чертков Л. 174  
 Черубина де Габриак, см. Дмитриева Е. И.  
 Чехов А. П. 35  
 Чуковская Л. К. 155, 174  
 Чуковский К. И. 79, 84, 147  
 Чулков Г. И. 47–48, 147–148, 157, 174, 185, 189–190  
 Шавез Ж. 106  
 Шамбинаго С. К. 147  
 Шанский Н. М. 149  
 Шевеленко И. Д. 8, 182, 191  
 Шекспир У. 24  
 Шея А. 7, 213  
 Шилейко В. К. 152, 165  
 Шишкин А. Б. 146, 151  
 Шкловский В. Б. 143  
 Шляпкин И. А. 7, 36–43  
 Шмид В. 23, 35  
 Шмитц О. 74  
 Шор Т. К. 229, 231  
 Шруба М. 46, 55  
 Штильман Г. Н. 187, 191  
 Шубин Э. 7, 55  
 Шумихин С. В. 55  
 Шустов Н. И. 90  
 Щепкина-Куперник Т. Л. 88  
 Щербина В. Р. 170, 179  
 Эйхенбаум Б. М. 10, 42  
 Эко У. 197, 199, 210  
 Энгельс Ф. 50  
 Эрберг К. А. 147  
 Эренбург И. Г. 165  
 Эрн В. Ф. 68, 84  
 Эткинд Е. Г. 86, 95  
 Эфраим Сирийский, см. Ефрем Си-рин  
 Юнг К. Г. 10–12, 35  
 Юрьенен С. С. 154, 174  
 Якобсон А. 84  
 Якобсон Р. О. 143  
 Якубович-Мельшин П. Ф. 157  
 Ярославский А. 110  
 Adams V., см. Адамс В.  
 Ahmadulina B. 248  
 Akim J. 248  
 Alver B., см. Альвер Б.  
 Andresen N., см. Андресен Н.  
 Balmont K., см. Бальмонт К.  
 Balthasar H.-U. von, см. Бальтазар Г.-У.  
 Bartlett R. 176, 191  
 Baudelaire Ch., см. Бодлер Ш.  
 Bénétou Ph. 66, 84  
 Benjamin V. 23, 35  
 Blok A., см. Блок А. А.  
 Borissova M. 248  
 Brjussov V., см. Брюсов В. Я.  
 Bronfen E. 14, 35  
 Caruth C., см. Карут К.  
 Cohen A. 176, 191  
 Drubek N. 9, 35  
 Elliot T. S. 26, 35  
 Ely Ch. 66, 84  
 Evtuhov C. 187, 191  
 Filippova T. 176, 191  
 Fiore Q. 33, 35  
 Frajlich A. 176, 183, 191  
 Frank S. 10, 35  
 Gorki, см. Горький М.  
 Halevy L., см. Галеви Л.  
 Hansen-Löve A., см. Ханзен-Лёве О.  
 Horatius, см. Гораций  
 Jonas H. 19–20, 35  
 Jones A., см. Джонс А.  
 Jung C. G., см. Юнг К. Г.  
 Kangro R. 249  
 Kangur K., см. Кангур К.

- Kluge R.-D., см. Клюге Р.-Д.  
Koschmal W. 14, 35  
Kowner R. 176, 183, 191  
Kross J., см. Кросс Я.  
Laruelle M. 182, 191  
Löwith K. 71, 85  
Malts A., см. Мальц А. Э.  
McLuhan M. 33, 35  
Meilhac A., см. Мельяк А. М.  
Mikhailova Yu. 176, 191  
Mints Z., см. Минц З. Г.  
Muru K. 247  
Nabokov V., см. Набоков В. В.  
Novalis, см. Новалис  
Olender M. 82, 85  
Pavlovski A. 249  
Presto J. 106, 109  
Puman A. 104, 109  
Rancour-Laferriere D. 9, 35  
Rudolph K. 19–20, 35  
Sang A., см. Санг А.  
Savelli D. 176, 183, 191  
Semper J., см. Семпер Й.  
Sherr B. 176, 191  
Shillony B.-A. 176, 183, 191  
Steinberg J. 191  
Stites R. 176, 191  
Suits G. 140  
Svetlikova I., см. Светликова И. Ю.  
Talvik H. 141  
Tuglas F., см. Туглас Ф.  
Tyler S., см. Тайлер С.  
Vaarandi D., см. Вааранди Д.  
Wanner A. 197, 210  
Willson S. 191  
Wells D. 176, 191  
Yeomans D. K. 103–104, 109

# ALEKSANDR BLOK JA HÕBEAJASTU VENE KIRJANDUS

## A. Bloki artikkel "Gogoli lapsuke"

Aage A. Hansen-Löve

Artiklis kõrvutatakse naise kuju Gogoli loomingus, muu hulgas essees «Женщина»/“Naine” ja teistes teostes, Bloki ideedega artiklis «Дитя Гоголя»/“Gogoli lapsuke”. Mõlemal juhul püstitatakse küsimus analoogiast naiseks sündimise ja loomingulise akti vahel. Bloki arvates ei selgu Gogoli teostest, mida kujutab endast poeedi *lapsuke*: kas see on romaani kirjutamine (“Surnud hingede” teine osa) või hoopis autori enda sünd kodumaa sülest. Samal ajal, kui Gogol realiseerib *põgenemise* poeetikat kuni teose põletamiseni välja, teeb Blok panuse *haihtumise* poeetikale, mis muudab faktilised ja ajaloolised objektid — Armsam, Ema, Kodumaa, Venemaa — objektitu mateeria energeetikaks. Seejuures jääb vastuseta küsimus, kas allesjäänud *mitte miski* kujutab endast midagi suurt, valget (väikest valge tuha lasu) — või tühja, musta auku Kõiksuses. Esimesel juhul kahaneb täielik eksistents nulliks, teisel juhul tõstetakse null eksistentsi seisundisse. Kuid alles jääb küsimus: mis või kes siis on Gogoli *lapsuke*, kes mitte kuidagi ei taha ilmale tulla: kas see on Venemaa, romaan või siis kirjanik ise?

## Professor Šljapkini eksimus: vastlakarneval

### A. Bloki “Palaganis” («Балаганчик»)

Dina Magomedova

Artiklis vaadeldakse vastlamotiive A. Bloki lüürilises draamas “Palagan”: saanisõit, õlenukk ja tema surm, talve vaidlus kevadega, arlekiinid. Näidendi süžee genees ulatub tagasi Peterburi vastlapidustuste reaalideni (palagan Arlekiini osalusel, sõit soome kelkudega). Käsitletakse ülikooli rahvaluulekursuste, eriti professor I. A. Šljapkini loengute ja nendes esitatud Vs. Milleri brošüüri «Русская масленица и западноевропейский карнавал» (1884) mõju “Palagani” süžeele. Nii vastlapidustuste kujutamine Pierrot’ ja Arlekiini osalusel kui ka surma ja ülestõusmise üldine mõtestamine I. A. Šljapkini loengutes kujuneb Bloki jaoks üheks “Palagani” oluliseks allikaks.

## Leonid Semjonov — Aleksandr Bloki korrespondent

Aleksandr Lavrov

Artikkel sisaldab L. Semjonovi varem täies mahus publitseerimata kirju ja annab ka üldiseloomustuse tema ja Bloki omavaheliste suhete kohta. Nad olid omaaegsed ülikoolikaaslased Peterburi ülikooli päevilt, kes debüteerisid kirjan- duses peaaegu samal ajal. Artiklis käsitletakse nende teineteisest eemaldumise teed pärast 1905. aasta revolutsioonilisi sündmusi.

## Hiline Blok ja saksa romantism: "looduse päästmine"

Arkadi Blumbaum

Artiklis interpreteeritakse Bloki 1919. aasta sügisel kirjutatud esseed "Roman- tismist", kus olulist rolli mängivad vastakuti korrelatsioonis olevad *looduse* mõiste ja romantismi, eelkõige Jena vararomantikute ringi apologetika. Uuri- muse autori avastatud arvukad V. M. Žirmunski tööde reministsentsid Bloki tekstis ning mõiste *loodus* (*природа*) analüüs kogu Bloki loomingu kontekstis võimaldab selgitada essees mõningaid semantiliselt hämaraid kohti, ja muu hulgas vastata küsimusele, mida tähendab luuletaja poolt välja pakutud idee *looduse päästmisest* (*спасение природы*) luule mõistmise kaudu.

## Millist "Carmenit" kuulas Aleksandr Blok?

Svetlana Nikitina

Artikli autor leidis Peterburi riikliku teatriraamatukogu erifondist ooperi "Car- men" libreto masinakirjas koopia M. V. Veselovskaja tõlkes. Tõlge oli tehtud spetsiaalselt ooperi lavastamiseks Muusikalise draama teatris ning seda etendati selle teatri laval aastatel 1913–1914. Ooperit käis kuulamas ja vaatamas ka Aleksandr Blok. Poeet mitte ainult ei kuulnud nimetatud teksti lavalt, vaid oli seda ka lugenud. Artiklis vaadeldakse leitud tõlke iseärasusi ja selle mõju A. Blo- ki luuletsüklile "Carmen".

## Mürkidest ja komeetidest: kommentaar A. Bloki luuletusele «Здесь в сумерки в конце зимы...»

Artjoms Šela

Artiklis vaadeldakse *mõrumandli mürgise aroomi motiivi*, mis kordub mitmetes Bloki tekstides aastatel 1909–1910. Lõhnaaistingulise kujundi kommentaarium võimaldab selgitada luuletuse «Здесь в сумерки в конце зимы» lõppu. Finaali kujund moodustub samaaegselt mürgi (kaaliumtsüaniidi) ja lahkunud kangelanna parfüümi lõhnast. Mandli mürgine aroom aktualiseerub Bloki loomingus ka seoses 1910. aasta komeetidega — suure jaanuarikomeediga ja Halley komeediga mais. Kuuldused komeedi sabas avastatud tsüaanist provotseerivad Blokki modifitseerima komeetnaise kujundit. Komeediga seotud motiivide valik muutub järjekordselt pärast seda, kui ei jaanuari- ega maikuu komeet õigustanud maailmalõpu ettekuulutusi.

## Bloki “jalg” 1922. aasta luuleraamatutes: uusi materjale ja mõtteid

Oleg Lekmanov

Artiklis uuritakse luulevormis esitatud reaktsioone Aleksander Bloki surmale, mis ilmusid Nõukogude Venemaal 1922. aastal välja antud raamatutes. Vaatluse all on nii *poetilised nekroloogid* kui ka sellised luuletused, kus Blokist otse ei räägita, kuid esinevad motiivid tema tekstidest ja/või vihjed tema isiksusele.

## Bloki lüürika eestikeelsetes tõlgetes: üldine strateegia ja implitsiitne poeetika

Lea Pild

Artikkel käsitleb A. Bloki luuletuste eestindusi 1972. a ilmunud raamatus “Ööbikuaed”. Rekonstrueeritakse kogumiku koostaja ja põhilise tekstide tõlkija Kalju Kanguri loogikat raamatu kompositsiooni ülesehitamisel, Bloki sümbolite edasiandmisel ning tõlkija suhtumist tõlgitavasse kirjanduslikku suunda — sümbolismi. Põhitähelepanu on suunatud sümbolistlike kujundite transformatsioonimehhanismidele ning luuletuste *müstilise* plaani edasiandmise viisidele eestikeelses tõlkes.

## Ühe erikursuse ajaloost

Nikolai Bogomolov

Artikkel refereerib lühidalt I. N. Rozanovi (1874–1959) erikursuse “Poeedid-sümbolistid”, mida ta luges Moskva ülikooli filoloogiateaduskonnas 1944. ja 1945. aastal, sisu ja edasiarenduse plaane. Selle kursuse ilmumine demonstreerib ilmekalt muudatusi sõja lõpu ja sõjajärgse aja alguse ideoloogilises õhustikus ning võimaldab kõrvutada Rozanovi taotlusi D. J. Maksimovi Bloki seminariga, mis toimus samal ajal Leningradi ülikoolis.

## Anna Ahmatova “Märkmike”/«Записные книжки» nimeregistrist: akmeismi vasaktiib

Roman Timentšik

Anna Ahmatova märkmikud publitseeriti (Moskva–Torino, 1996) kommentaarideta, mis põhjustab vältimatult tõlgenduslikke arusaamatusi. Artikli autor esitab ligi kahtkümmet publikatsiooni koondavas tsüklis kommentaariumi poetessi töömärkmikes mainitud isikute kohta. Tegemist on annoteeritud nimeregistriga, mis ei piirdu minimaalsete elulooliste andmete summeerimisega, vaid visandab edasise uurimistöe suuna, et selgitada Ahmatova suhteid tema kaasaegsetega. Artiklis esitatakse Anna Ahmatova ja kahe Poeetide Esimese Tsehhi liikme — Mihhail Zenkevitsi ja Vladimir Narbuti — omavaheliste kirjanduslike suhete ajaloo kontuurid.

## Vene-Jaapani sõda modernistide ringi publitsistikas

Irina Ševelenko

Artiklis vaadeldakse rahvusliku diskursuse kujunemist modernistlikes väljaannetes «Новый путь», «Вопросы жизни», «Весы» Venemaa lüüasaamisega lõppenud Vene-Jaapani sõja ajajärgul. V. Rozanovi, P. Pertsovi, V. Brjussovi, V. Ivanovi, G. Tšulkovi, S. Bulgakovi, N. Berdjajevi, P. Novgorodtsevi jt autorite väljaütlemisi analüüsitakse kui tõendit nende kaasatusest diskussiooni Venemaa tsivilisatsioonilisest kuuluvusest ja arutellu rahvusliku identiteedi küsimustes tervikuna. Artiklis demonstreeritakse, et *uuele kunstile* lähedaste ringkondade jaoks viis Venemaa ebaõnn oma üleoleku kinnistamises *lääne* rahvusena *idapoolse* naabri ees *euroopalikkuse* väärtushinnangute hägustumiseni

ja selle vastandamiseni autohtoonsele (rahvalikule) traditsioonile kui kultuuri-identiteedi eelistatud koodile. Viimane osutas pikaajalist mõju vene modernismi esteetilistele otsingutele.

## Emigratsiooni trauma: füüsilised vaegused V. Hodasevitši luuletsükli "Euroopa öö"

Pavel Uspenski

Artikli peamine ülesanne on selgitada välja, miks V. Hodasevitši viimases, emigratsioonis kirjutatud lüürilises tsükli "Euroopa öö" («Европейская ночь») on nii palju füüsiliste puuetega tegelaskujusid. Töös käsitletakse tegelaste füüsilist ebatäiust psühholoogilises võtmes kui emigreerumisest tingitud hingelise trauma tagajärge. Emigratsioonitrauma kui niisugune on tuvastatud Hodasevitši 1922. a kirjas Geršenzonile. Artiklis tehakse katse tõlgendada Hodasevitši emigratsioonitraumat mitte kui metafoori, vaid kui reaalse psühhotraumaatiliste lugude laadset juhtumit. Erilist tähelepanu pööratakse küsimusele, miks osutus emigratsioon Hodasevitši jaoks niivõrd traumeerivaks ja püstitatakse hüpotees emigratsioonitrauma seosest poeedi ebaõnnestunud elu ülesehitusega (sümbolistlik *eluloome*).

## Temaatiline rütm K. D. Balmonti luuleraamatu «Под северным небом»/"Põhjataeva all" kompositsioonis

Roman Voitehhovitš

Luuleraamatu struktuur on üksikute tekstide struktuurist tulenevate võimaluste ja nende suhtes väliste integratsiooniprintsiipide keerulise koosmõju tulemus. Üheks raamatu integratsiooniväliseks põhimõtteks võib kujuneda kompositsiooni harmoneeriv rütm-meetrum, mis väljendub kas temaatilises alternatsioonis või raamatu temaatika arengus, kus tekstid grupeeritakse korduvate rühmadena. Iseloomulikuks näiteks on Innokenti Annenski raamatu «Кипарисовый ларец»/"Küpressilaegas" keeruline, kuid meetrumi aspektist loogiline struktuur. Keeruliste kompositsioonipõhimõtete realiseerimise implitsiitse näite võib leida Balmonti raamatu «Под северным небом. Элегии, стансы, сонеты» (1894) teisest redaktsioonist. Luuletused grupeeritakse raamatus nii sisu kui ka vormi järgi kolme rühma. Õige rütmiline (meetiline) liigendamine võimaldab selgemalt ette kujutada raamatu üldist kompositsioonilist ideed,



milles realiseerub autobiograafiline süžee, kus keskne roll on armastusdraamal. Raamatu süžee koosneb kolmest osast: 1. lüüriline kangelane ihaleb saata korda kangelastegu ja otsib sugulashinge; 2. kangelane kohtab naist ja läbib kõik armuloo staadiumid; 3. pärast lahkuminekut on kangelane langenud nostalgiasse ja ihkab lohutust surmast, kuid avatud finaali jätab lootuse uuele elule.

## Leelo Tungla tõlked Marina Tsvetajeva luulest

Maria Borovikova

Artikkel käsitleb M. I. Tsvetajeva luule tõlkeid eesti keelde Leelo Tungla sulest 1980. aastate lõpust 1990. aastate alguseni. Mitmete tekstide analüüsi näitel teeb autor katse jälgida L. Tungla tõlkijastrateegiat, mis tihtipeale on sihitud allikteksti kontseptualiseerimisele ja tõlkesse täiendavate, originaali mittekuuluvate mõtete lisamisele. Üldiselt aitab artikkel jälgida teatud *retseptiooni lõiget*, mis on seotud aktuaalse poliitilise konteksti ekspansiooniga poeetilise retseptiooni valdkonda ja näitab, millist rada mööda kulges Tsvetajeva luule n-ö omaks tunnistamine võõra kultuuri poolt.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**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.

**Николай Богомолов** (Москва) — доктор филологических наук, заведующий кафедрой литературно-художественной критики и публицистики факультета журналистики МГУ. Основные научные интересы: история русской литературы конца XIX – начала XX в., стиховедение, текстология, авторская песня.

**Мария Боровикова** (Тарту) — PhD, научный сотрудник кафедры русской литературы Тартуского университета. Основные направления научной работы: история русской литературы начала XX в., творчество Марины Цветаевой.

**Роман Войтехович** (Тарту) — PhD, лектор кафедры русской литературы Тартуского университета. Области научных интересов: литература XX в., творчество М. Цветаевой, рецепция античности в русской литературе, поэтика, риторика, стиховедение.

**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.

**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.

**Светлана Никитина** (Москва) — выпускница ИФИ РГГУ, студентка I курса магистратуры «Философия и религиоведение» НИУ ВШЭ, учитель русского языка и литературы гимназии № 1514. Области научных интересов: литература XX в., творчество А. Блока, Театр Музыкальной Драмы И. Лапицкого, образ Кармен в поэзии XX века.

**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, наследие З. Г. Минц.

**Роман Тименчик** (Иерусалим) — профессор-эмеритус Иерусалимского университета. Основные области научных интересов: история русской литературы эпохи модернизма, творчество А. Ахматовой.

**Павел Успенский** (Москва) — PhD, кандидат филологических наук. Преподаватель Школы филологии ФГН НИУ ВШЭ. Области научных интересов: поэтика русской литературы, творчество Е. А. Баратынского, Н. А. Некрасова, В. Ф. Ходасевича, Б. К. Лившица, литература русской эмиграции.

**Оге Ханзен-Лёве** (Вена) — академик Австрийской Академии Наук, доктор филологии, профессор-эмеритус Мюнхенского университета. Области научных интересов: теория литературы, интермедиальность, психопоэтика, русский символизм, русский авангард, типология русской культуры.

**Ирина Шевеленко** (Мэдисон, США) — PhD, профессор кафедры славянских языков и литературы Висконсинского университета в Мэдисоне. Автор работ об истории русского модернизма, русской межвоенной эмиграции, творчестве М. Цветаевой.

**Артем Шея** (Тарту) — докторант кафедры русской литературы Тартуского университета. Области научных интересов: история литературы первой половины XIX в., теория поэзии.

# THE ART OF ALEXANDER BLOK AND THE RUSSIAN LITERATURE OF THE SILVER AGE

## Summary

This issue of "Blovskii sbornik" continues the series of studies started by Zara Mints in 1964. The majority of works from Section I of the book, "The Art of A. Blok in the Context of 19th–20th Century Literature," is devoted to the study of the poet's works, his perceptions of preceding writers' works, and his biographical and artistic contacts with contemporaries. The articles in Section II, "Silver Age Literature: Creative and Social Strategies," are mainly focused on artistic works and essays of modernist literati contemporary to Blok or to some extent resonating with his poetry and artistic worldview.

The article by A. Lavrov, "Alexander Blok's correspondent Leonid Semyonov," in Section I includes the letters of a symbolist poet and Blok's university friend. It contributes to Z. Mints's efforts to publish "Notes" by L. Semyonov.<sup>1</sup> The tradition of Tartu publications is further continued in N. Bogomolov's work based on archival material. The paper describes the design and plans of a special course on the history of Russian symbolism by I. N. Rozanov.

New sources that shed light on the history of creation of some well-known works by A. Blok were discovered by D. Magomedova and S. Nikitina, the authors of the articles "The Error of Professor I. Shlapkin: Maslenitsa Carnival in 'The Puppet Show' by Alexander Blok" and "What 'Carmen' did Blok listen to." Linked to this research are two more studies that focus on the genre of the commentary: the article by R. Timenchik that fills in a gap in the study of the artistic heritage of Anna Akhmatova, and A. Shelya's work on the motifs of "poison" and "comet" in Blok's lyrics of the 1910s.

Section I also features two works united by similar procedures of analysis. These are A. Hansen-Löve's research of Gogol's treatment of "feminine" themes and its perception by Blok (in the essay "Gogol's Child") and the work by P. Uspenskiy on the reflection of the trauma of emigration in V. Khodasevich's lyrics. Both treat artistic texts from the viewpoint of psychopoetics, or the psychology of art.

---

<sup>1</sup> Минц З. Г., Шубин Э. «Записки» Л. Д. Семенова // Труды по русской и славянской филологии. XXVIII. Литературоведение / Уч. зап. Тартуского гос. ун-та. Тарту, 1977. Вып. 414. С. 102–104.

A number of works study the perception of modernist poetry. O. Lekmanov analyzes quotations from and allusions to Blok in the poetry of his followers; L. Pild and M. Borovikova study the Estonian perception of Blok and Tsvetaeva reflected in Estonian poetic translations of the 20th century.

A new reading of Blok's essay "On Romanticism" in the context of his oeuvre is offered in the paper by A. Blumbaum. The study contributed by R. Voitekovich gives a detailed analysis of the composition of the poetry book "Under the Northern Sky" by K. Balmonts, an author rather underresearched by modern scholars. Finally, the paper by I. Shevelenko describes the effect of the Russo-Japanese War upon the formation of Russian national discourse in modernist journalism.

The work on this volume was carried out within the framework of the institutional project TFLLC15030I, "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." In the published articles on the poetics of translation of Russian modernist poetry, special attention was paid to the relationship between the creative autonomy of the translator and the ideological components of the translated texts, which is defined by the context of the epoch.

## Contents

|  |    |
|--|----|
| Introduction from the Editors .....  | 7  |
| I. The Art of Alexander Blok in the Context of 19th–20th Century Literature  |    |
| Aage A. Hansen-Löve. Alexander Blok's Essay "Gogol's Child" .....  | 9  |
| Dina Magomedova. The Error of Professor Ilya Shlapkin:<br>Maslenitsa Carnival in "The Puppet Show" by Alexander Blok ..... | 36 |
| Aleksandr Lavrov. Alexander Blok's correspondent<br>Leonid Semyonov.....   | 44 |
| Arkady Blumbaum. Late Blok and German Romanticism:<br>"Saving Nature" .....  | 56 |
| Svetlana Nikitina. What "Carmen" did Blok listen to? .....   | 86 |

|   |     |
|---|-----|
| Artyom Shelya. On Poisons and Comets: From the Commentary to Alexander Blok's poem "Here in the Twilight at the End of Winter..." ..... | 96  |
| Oleg Lekmanov. Blok's Trace in the Poetry Books of 1922: New Materials and Considerations .....   | 110 |
| Lea Pild. Lyric Poetry of Alexander Blok in Estonian Translation: the Overall Strategy and Implicit Poetics of the Translator .....     | 127 |
| <br>II. Silver Age Literature: Creative and Social Strategies   |     |
| Nikolay Bogomolov. On the History of one Special Course .....   | 142 |
| Roman Timenchik. From the Name Index of the "Notebooks" by Akhmatova: the Left Flank of Acmeist Poetry .....                            | 152 |
| Irina Shevelenko. The Russo-Japanese War in the Journalism of Modernist Circle .....  | 175 |
| Pavel Uspenskiy. The Trauma of Emigration: Physical Handicap in "European Night" by Vladislav Khodasevich .....                         | 192 |
| Roman Voitekhovich. Thematic Rhythm in the Composition of Konstantin Balmont's Poetry Book "Under the Northern Sky" .....               | 211 |
| Maria Borovikova. Marina Tsvetaeva's Poetry in Translation by Leelo Tungal .....  | 226 |
| Name Index .....  | 250 |
| Summaries in Estonian .....   | 259 |
| About the Authors .....   | 265 |

## 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 Helsingiensia et Tartuensia XIV: Russian National Myth in Transition / Managing Editor L. Kisseljova. Tartu, 2014. 300 p.