

Оглавление

Алексей Балакин. Ненаписанные воспоминания А. Ф. Кони о Гончарове: Попытка реконструкции 3

Александр Жолковский. Изнанка «Вакханалии» («Цветы ночные утром спят...») 25

Александр Кобринский. Письмо Веры Шварсалон к брату Сергею о подготовке приезда Вяч. Иванова в Судак летом 1908 года.50

Олег Лекманов. Сологуб и Маяковский в «Козлиной песни» Вагинова: дополнения к комментарию 62

Михаил Люстров. Грохочущие парики и разговоры о комплиментах: Эпистола Хольберга о петиметрах в русском переводе XVIII века 67

Лада Панова. Also sprach Zarathustra – così parlò Mafarka il futurista – так говорил и Хлебников 74

2014. № 1

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ



Летняя школа по русской литературе

2014 (1)

Тираж 500 экз.



**международная летняя школа
по русской литературе**

Редакционный совет:

Проф. А. А. Кобринский (Санкт-Петербург, Россия), председатель
К. ф. н. А. Ю. Балакин (Санкт-Петербург, Россия)
Проф. И. Ю. Виноцкий (Филадельфия, США)
Проф. А. А. Долинин (Мэдисон, США)
Проф. А. К. Жолковский (Лос-Анжелес, США)
Проф. О. А. Лекманов (Москва, Россия)
Проф. М. Ю. Люстров (Москва, Россия)
Г. В. Обатнин, PhD (Санкт-Петербург, Россия / Хельсинки,
Финляндия)

Редакция:

А. Ю. Балакин, Е. А. Глуховская,
А. А. Кобринский (ответственный редактор),
О. В. Макаревич, А. А. Чабан

Адрес редакции:

191036, Санкт-Петербург, 1-я Советская ул., д. 10, лит. К.
Тел. (812) 449-52-50. E-mail: summerschool@list.ru
<http://schoolsummer.jimdo.com>

ISSN 2307-5945 = Letná škola

Информация об авторах

1. Алексей Балакин, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы РАН (Пушкинский Дом), Санкт-Петербург, Россия
balakin@inbox.ru
2. Александр Жолковский, профессор университета Южной Калифорнии, Лос-Анжелес, США
alik@usc.edu
3. Александр Кобринский, доктор филологических наук, профессор Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, Россия
444-44-4@list.ru
4. Олег Лекманов, доктор филологических наук, профессор Национального исследовательского университета “Высшая школа экономики”, Москва, Россия
lekmanov@mail.ru
5. Михаил Люстров, доктор филологических наук, профессор Российского государственного гуманитарного университета, Москва, Россия
mlustrov@mail.ru
6. Лада Панова, кандидат филологических наук, Москва, Россия — Университет Южной Калифорнии, Лос-Анжелес, США
lada_panova@hotmail.com

Российский государственный педагогический университет
им. А. И. Герцена
Петербургский институт иудаики

ЛЕТНЯЯ ШКОЛА ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ

Т. 10

Выходит 4 раза в год

Санкт-Петербург
2014

Алексей Балакин
(Санкт-Петербург)

НЕНАПИСАННЫЕ ВОСПОМИНАНИЯ А. Ф. КОНИ О ГОНЧАРОВЕ

Попытка реконструкции

В статье приводятся новые данные о взаимоотношении И. А. Гончарова с юристом А. Ф. Кони. Публикуется ранний план воспоминаний Кони о Гончарове и делается попытка на основании других текстов (мемуары, переписка, воспоминания) реконструировать этот невоплощенный замысел.

Ключевые слова: И. А. Гончаров, А. Ф. Кони, мемуары, реконструкция.

The article introduces new facts about the relationship between I. A. Goncharov and the lawyer A. F. Koni. The author publishes Koni's early plan of recollections about Goncharov and attempts to reconstruct this unembodied project basing on other texts (memoirs, correspondence, and recollections).

Key words: I. A. Goncharov, A. F. Kony, memoires, re-construction.

Заголовок настоящего сообщения требует специально-го пояснения. Если открыть сборник «И. А. Гончаров в воспоминаниях современников», то на почетном последнем месте можно увидеть очерк Кони «Иван Александрович Гончаров». Впервые опубликованный в конце 1911 г., этот очерк многократно переиздавался как в книгах самого Кони, так и в различных сборниках статей о Гончарове, и справедливо считается одним из лучших в небогатой мемуарной литературе об авторе «Обломова». В предисловии к упомянутому сборнику воспоминаний о Гончарове А. Д. Алексеев писал: «Помимо высоких художественных достоинств, исключительно тепло написанный очерк А. Ф. Кони отличается психологической глубиной и всесторонним охватом личности Гончарова как писателя и человека» [1; 12]. Исследователю вторят В. И. Мельник и Т. И. Орнатская в предисловии к публикации писем Гончарова к Кони: «Среди мемуарной литературы о Гончарове воспоминания Кони, пожалуй, одни из наиболее интересных и содержательных» [5; 437].

С этими словами нельзя не согласиться. Но все же по сравнению с другими мемуарными очерками Кони (о Тургеневе, Некрасове, Достоевском), значительными по объему и богатыми мелкими, но подчас весьма характерными деталями, его очерк о Гончарове написан в совершенной иной манере. Строго говоря, это не мемуары, а литературный этюд, анализирующий основные мотивы и характер творчества Гончарова, с гомеопатическими вкраплениями личных воспоминаний. Даже сам Кони не относил его к мемуарам: формируя второй том своей книги «На жизненном пути» (СПб., 1912), он включил его не в раздел «Из воспоминаний», а в раздел «Публичные чтения», где собрал речи и статьи, имеющий гораздо более официальный характер. Многолетний друг Гончарова, Кони не счел нужным поделиться житейскими воспоминаниями о нем, рассказать о многочисленных беседах со знаменитым писателем, почти не упомянул о его личной жизни, бедах и заботах — подобно тому, как он рассказал о людях, с которыми был гораздо менее близок.

Это тем более удивительно, что к созданию подробного мемуарного очерка Кони готовился долго и тщательно. Свидетельства тому остались в его архиве. В одной из папок хранятся многочисленные материалы для несостоявшихся мемуаров: выписки из романов и статей Гончарова, конспекты его писем, фрагментарные записи и наброски, некоторые из которых нам уже приходилось публиковать [см.: 2, 3]. Среди этих набросков есть план мемуарного очерка о Гончарове [ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 47, л. 85], который свидетельствует о том, что первоначально Кони собирался писать его совершенно в иной манере. Более того, судя по характеру рукописи, этот очерк должен был составить часть книги или цикла мемуаров о писателях (подобно знаменитому циклу «Тургенев. — Достоевский. — Некрасов. — Апухтин. — Писемский»), поскольку соседствует с планами статей о Некрасове и Тургеневе и имеет номер «VII».

Можно попытаться определить приблизительную дату создания этого текста. Здесь приходит на помощь переписка Кони с историком литературы Е. А. Ляцким, который изучал биографию и творчество Гончарова.

27 ноября 1903 г. Ляцкий обратился к Кони с просьбой о встрече для беседы о писателе: «Дело в том, что теперь заходит речь об издании моих старых и последних статей о Гончарове в виде отдельной книги, и мне было бы в высшей степени желательно поговорить с Вами в этом направлении» [7, л. 1об.].

Кони ответил согласием, что стало началом активного сотрудничества двух неравнодушных к автору «Обломова» людей. Кони знакомил Ляцкого с письмами Гончарова, а Ляцкий уговаривал его приняться за воспоминания о писателе: «Право, Анатолий Федорович, сделайте это — не для себя, для Ив<ана> Ал<ександровича>, для Вест<ника> Европы и для всей России» [7, л. 6; письмо от 18 декабря 1906 г.].

Кони передавал Ляцкому письма Гончарова на протяжении всего 1905 года. 19 мая он писал: «Я нашел у себя еще два прилагаемых письма И. А. Гончарова — одно, касающееся моего назначения Обер-Прокурором после долгих лет опалы и вынужденного пребывания в несвойственной мне сфере гражданского суда, вызванных тем, что по известному делу Засулич — я был *слугою* правосудия вместо того, чтобы быть *лакеем* правосудия; — и другое, в ответ на посланную ему книгу мою “Судебные речи” в первом ее издании. оба письма характерны — и очень мне дороги» [10, л. 5–5об.] — здесь упомянуты гончаровские письма от 2 января 1885 г. и от 25 апреля 1888 г. «Сердечно благодарю Вас за сообщение писем Гончарова, переданных мне вчера Михаилом Матвеевичем <Стасюлевичем>, — отвечал Ляцкий 22 мая. — Они драгоценны вдвойне — и по отношению к автору, и по отношению к корреспонденту, и я читал их с чувством бережного и застенчивого умиления... Я присоединю их к полученной ранее пачке <...> и отдам в переплет, со всяческими гарантиями их сохранности. Я уже начал делать из них незначительные выписки, которые, вместе с экземпляром писем, представлю на Ваше усмотрение. Буду очень счастлив, если это послужит для Вас хотя слабым поводом приступить к выполнению Вашего прекрасного намерения написать воспоминания о Гончарове» [8, л. 1–1об.]. Еще два гончаровских письма Кони отправил Ляцкому 19 сентября: «Посылаю Вам еще два письма И. А. Г. Одно имеет характер так сказать хронологический, а другое написано по поводу представленной мною Записки о вредном направлении судебно-административных органов в борьбе с политическим движением, представленной Александру III, тогда еще наследнику. Если сама записка Вас интересует, я могу дать ее Вам прочесть. Письмо очень интересно — это своего рода микрокозм душевного строя Гончарова» [10, л. 14об.—14.], — первое из упомянутых писем идентифицировать невозможно, второе — от 19 августа 1880 г.

В октябре переплет был уже готов, и Ляцкий передал его Кони. 13 октября последний писал: «Простите, что до сих пор не побла-

годарил Вас за Ваш милый и изящный подарок, в виде переплетенных писем И. А. Гончарова и за сопровождавшие его строчки. <...> Книжечка с письмами Гончарова чрезвычайно “вкусна”. Надеюсь, что Вы из нее извлекли, со свойственным Вам умением, любовью и талантом весь мед¹. Вошло ли в нее последнее письмо И. А. Г., препровожденное мною Вам чрез Михаила Матвеевича?» [10, л. 7–7об.] Ляцкий ответил в тот же день: «Ваш вопрос относительно последнего письма (вернее 2-х) Гончарова возбуждают во мне сомнения, получили ли Вы мое письмо, где я благодарю Вас за их сообщение. Они не успели попасть в переплет, но в нем, т.е. в альбоме Гончаровских писем, оставлено нарочно место — для перемещений и дополнений. Так как и то и другое может сделать только опытный мастер, то я еще раз попрошу у Вас как-нибудь на 2–3 дня этот альбом и возвращу уже в настоящем виде, тем более, что там в конце помещена группа писем без дат, и размещение их возможно лишь по Вашим указаниям» [8, л. 6–6об.]. И сейчас большинство писем Гончарова к Кони находятся в этом переплете, где

¹ К слову сказать, гончаровскими письмами к Кони Ляцкий не воспользовался, мотивировав впоследствии это так: «Заметим попутно, что многое из переписки Гончарова с ближайшими к нему лицами нам было известно еще до появления первого издания нашей книги. Мы не считали возможным пользоваться письмами по разным соображениям, из которых первым являлся писательский запрет, в то время еще никем не оспоренный, не подвергнутый сомнению в смысле его обязательности при том или ином толковании. Письма эти, при всем их безотносительном интересе, имели для нас второстепенное, узко-биографическое значение. Они, несомненно, увеличивали количество подлинных гончаровских документов, но качественно, по существу, вносили мало новых черт в понимание Гончарова не только как художника, но и как человека. Склад гончаровской личности — строй его мыслей и чувств — сказался в письмах гораздо бледнее, чем в его сочинениях, и тот высокий лиризм, который одухотворял лучшие страницы его романов, ни в одном из известных нам писем не поднялся над уровнем приветливой доброты старика, недовольного всем миром, и только для ближайших друзей сберегающего маленький оазис в своей душе. В письмах своих, капризных по тону, то меланхолических и ворчливых, то светски любезных и остроумных, Гончаров был не более субъективен (или объективен, по терминологии старой критики), чем в своих романах; нигде не показались нам они тою исповедью души, которая знаменует собой горячее и непосредственное излияние переполнившего душу чувства. Каждое из них производило на нас впечатление скорее художественного произведения по своей законченности и красивой меткости выражения, чем невольного отражения души, чем отблеска мысли, не отточенной размышлением и навыком» [6; 55–56].

они расположены в хронологическом порядке [ИРЛИ. № 4909]. Однако, Кони передал Ляцкому не все письма: возможно, какие-то он вовремя не нашел в своих бумагах, а другие были им переданы на память близким людям: к настоящему моменту известно 7 писем Гончарова к Кони, которых нет в «переплете Ляцкого».

Письма перечитывались адресатом: на полях делались отчеркивания, некоторые письма нумеровались — очевидно, Кони подбирал материал для мемуарного очерка. Но нумерация расположена не в порядке хронологии писем: из этого можно сделать вывод, что они просматривались еще до того, как были переплетены и расположены в хронологическом порядке — иначе было бы невозможно допустить сбой в нумерации. Следовательно, публикуемый ниже план мемуарного очерка был сделан до 1905 г.; возможно — после первого разговора Ляцкого с Кони в 1903 году. Отметим также, что письма за № № 2, 3, 13 отсутствуют в «переплете Ляцкого» (поэтому возможны самые неожиданные находки), а № 8 проставлен на двух письмах.

Так почему же воспоминания о Гончарове не вылились из-под пера Кони в таком виде, как он их задумывал? Кажется, причиной тому стало то, что именно в 1911 г. Кони разочаровался в личности покойного друга, испытал к нему резкое охлаждение. Вот что писал он великому князю Константину Константиновичу 10 апреля того же года: «Я воспользовался несколькими днями сравнительной свободы <...>, чтобы заняться нашим другом Гончаровым и перечитать его огромную переписку с М. М. Стасюлевичем и семейством академика Никитенко, предоставленную в полное мое распоряжение. Не скрою, что я вынес из этой работы крайне тягостное впечатление, омрачающее образ Ивана Александровича во многих отношениях. Мне больно было читать эти мелко исписанные страницы, развертывающие картину крайнего, почти чудовищного самолюбия, зависти, чревоугодничества и эгоизма, картину недружелюбия к людям (главным образом к Тургеневу), доходящего до галлюцинаций, до мании преследования, до настоящей клинической картины безумия. Я искал чего-либо положительного для будущих “поминок” о нем — и нашел *одно* отрицательное, о котором, конечно, в его настоящем виде, и помину быть не может. Остается *l'oeuvre* <творчество> — и надо осторожно обойти *l'homme* <человека>. А так хотелось бы, чтобы оба они были в гармоническом сочетании!» [4; 425]

По сути, в своем опубликованном очерке о Гончарове Кони исполняет программу, заявленную в этом письме: говорит в ос-

новном о характере его творчества и очень мало — о человеке. Отметим также, что Кони цитирует только одно письмо писателя к себе (№ 14 по его нумерации, от 30 июня 1886 г.), хотя обильно приводит фрагменты из еще неопубликованных к тому времени писем и к Стасюлевичу, и к С. А. Никитенко, и к великому князю Константину Константиновичу. Почти нет в нем и тех любопытных мелочей, о которых Кони собирался рассказать поначалу, почти не слышен гончаровский голос. Но все же мне кажется, что эти ненаписанные воспоминания можно попытаться реконструировать, подобно тому, как палеонтологи по отдельным разбросанным костям воссоздают скелеты давно вымерших животных.

Ниже печатается план очерка Кони, вслед за ним — фрагменты из статей, мемуаров, писем¹, по которым можно хоть отчасти восстановить его предполагавшийся текст. Упомянутые имена не аннотируются.

Список литературы и источников

1. *Алексеев А. Д.* И. А. Гончаров в воспоминаниях современников // И. А. Гончаров в воспоминаниях современников. Л., 1969.

2. *Балакин А. Ю.* Одним летом в Гунгербурге: (К творческой истории очерка И. А. Гончарова «На родине») // Седьмая международная летняя школа по русской литературе: Сб. статей. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 2012.

3. *Балакин А. Ю.* Неизвестные страницы воспоминаний А. Ф. Кони о Гончарове // Русская литература. 2012. № 2.

4. И. А. Гончаров в кругу современников: Неизданная переписка / Сост., подгот. текста и коммент Е. К. Демиховской и О. А. Демиховской. Псков, 1997.

5. Литературное наследство. М., 2000. Т. 102.

6. *Ляцкий Е. А.* Гончаров: Жизнь, личность, творчество. Критико-биографические очерки. СПб., 1912.

7. *Ляцкий Е. А.* Письма к А. Ф. Кони // ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 3. Ед. хр. 1003.

8. *Ляцкий Е. А.* Письма к А. Ф. Кони // ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 8. Ед. хр. 62.

9. *Кони А. Ф.* Материалы для мемуаров о Л. Н. Толстом // ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 4.

10. *Кони А. Ф.* Письма к Е. А. Ляцкому // ИРЛИ. Ф. 163. Оп. 2. Ед. хр. 247.

* * *

¹ Письма Гончарова к Кони цитируются по изд.: [5].

VII. Гончаров. Первое знакомство у отца. Отношение к отцу. Наружность.— Встречи в 1874 году. «Как кнутом бьет». Собачка (1872 г.) и потребность любви. Встреча у Стасюлевичей. Манера себя держать. Руки.— Возвращение вместе в Моховую. В этой улице — Ал<ександра> Ив<ановна> и дети. История их. Темные стороны в намеках Г<ончарова> на благодеяние. № 7 — сильнее.— Темные стороны А<лександр> И<вановны> — Дуббелън в 1883 г.— Любовь Гончарова к побережью. Дубб<ельн> 1880 г.— Заранние сборы.— Дача на Гончаровской улице. День — прогулки, церковь. Общее уважение. Чрезвычайная подозрительность и щепетильность. № 8. № 12. № 14. Малое число любимых людей (Посьет, В<еликий> К<нязь> К<онстантин> К<онстантинович>, Стасюл<евич> и я) и ненависть к Г<ригоровичу> и Т<ургеневу> — (не читал Достоевского). «Чичас, чичас!» Весть о † Тургенева. Предл<ожение> издать свои сочинения. № 15.— † Тург<енева> действует успокоительно. № 9. Мое письмо. Царедворческое направление. № 11. Боязнь юбилея. История завещания (Ал<ександра> Ив<ановна> «вдова велик<ого> писателя»,— Полотебнов, деньги С. А. Никитенко. Демократич<еское> равенство на счет бедной труженицы). Усть-Нарва. Чтение сочинений. № 2, 3, 4. № 5, 6. Последние дни. № 8. Отрывки из писем. Боязнь судьбы. Слова Пушкина. № 1 — № 10. Житейск<ая> философия. № 16 (женщины). Взгляд на деятельность. № 17.

На полях:

Рассказы из «Фрег<ата> “Паллады”».

Сложная личность. И трагическая.

Закат солнца, воспом<инание> о Пушкине.

* * *

Первое знакомство у отца.— Гончарова «я видел и слышал в первый раз еще вскоре по возвращении его из кругосветного плавания» [Кони А. Ф. Иван Александрович Гончаров // Собр. соч.: В 8 т. М., 1968. Т. 6. С. 279].

Наружность. <...> Манера себя держать. Руки.— «Гончаров, спокойный и уравновешенный, с несколько флегматическим видом, напоминал собой мудреца, давно познавшего жизнь и усталым взором следящего со стороны за ее шумным и подчас бурным потоком. Не возвышая голоса и не волнуясь, вел он беседу, отчетливо рисуя в художественных образах то и тех, о чем и о ком

он говорил. Облокотившись на стол и подняв сложенные вместе красивые кисти рук, он увлекательно передавал не нашедшие себе места в печати воспоминания о своих странствиях или излагал свои взгляды на искусство и на разнородных его представителей. Благосклонное отношение к большинству встреченных на жизненном пути людей и, быть может, несколько презрительное снисхождение к недостаткам и слабостям их ярко выступали в его беседе, полной утонченной вежливости и любезности» [Кони А. Ф. «Вестник Европы» // Собр. соч. Т. 7. С. 233–234]; «...иное впечатление производила речь Гончарова, напоминавшая картины Рубенса, написанные опытной в своей работе рукою, сочными и густыми красками, с одинаковою тщательностью изображающею и широкие очертания целого и мелкие подробности частных» » [Кони А. Ф. Лев Николаевич Толстой // Собр. соч. Т. 6. С. 470].

Встречи в 1874 году.— «В начале семидесятых годов я снова встретился с ним и, сойдясь довольно близко, пользовался его неизменным дружеским расположением в течение последних пятнадцати лет его жизни» [Кони А. Ф. Иван Александрович Гончаров // Собр. соч. Т. 6. С. 279].

«Как кнутом бьет».— Гончаров — М. М. Стасюлевичу, 7 (19) июня 1868 г.: «Напрасно я ждал, чтоб кто-нибудь понял, успокоил, обласкал меня; напрасно обращался к женщинам — они не понимали этого и наносили беспощадные удары, не подозревая, что это все равно, что бить слепого или ребенка. От этих ударов и злобного, грубого смеха у меня останутся неизгладимые следы» [М. М. Стасюлевич и его современники в их переписке. СПб., 1912. Т. 4. С. 16]. Гончаров — Стасюлевичу, 19 (31) июля 1868 г.: «Что же я такое? А вот попробуйте угадать! <...> Тогда, в ярости, что ничего понять не можете, Вы хватаете, что попало — и как извозчик — бедную клячу, давай хлестать с плеча: “вот я, мол, тебе дам, вот я тебя — ты, должно быть, смеешься надо мной! Я тебя”. Изобьете, измучаете, а когда казните этого ребенка-женщину (т.е. меня), опутаете мои движения, не дадитедохнуть, загасите и ту силу, которой теперь восхищаетесь, т.е. талант — тогда спросите себя: “что это я наделал и зачем?”» [Там же. С. 40].

Собачка (1872 г.) и потребность любви.— «Иногда у него за паузой пальто сидит любимая им собачка» [Кони А. Ф. Петербург.

Воспоминания старожилы // Собр. соч. Т. 7. С. 38]. Со слов родственников Гончарова М. Ф. Суперанский писал, что «Мимишка — небольшая собачка, которую случайно у уличных мальчиков купил Виктор Михайлович <Кирмалов, племянник Гончарова> и подарил дяде. Тот очень к ней привязался, и когда она околела <...> — даже плакал» [Суперанский М. Ф. Ив. Ал. Гончаров и новые материалы для его биографии // Вестник Европы. 1908. № 12. С. 432]. Гончаров — родственникам, 25 февраля 1863 г.: «Мимишка здравствует и каждый день гуляет со мной по саду, а когда не возьму, то воеет на всю квартиру. <...> Я ей купил золотой с бахромой ошейник» [Там же. С. 431–432, с неверной датой]; им же, 22 апреля 1863 г.: «... если Мимишка сильно захворает, я думаю, в тот день и газета «Северная почта», редактором которой был Гончаров» не выйдет, а если бы она околела, я все продам и уеду за границу...» [Там же. С. 432, с неверной датой].

Ср. в воспоминаниях Р. М. Сементковского: «Я забыл упомянуть, что Гончаров приводил к Лъховским неизменно свою собачку. Это был не то мохнатый пинчер, не то шпиц (я плохо тогда различал породы собак), во всяком случае, собака небольшая, мохнатая, чистенькая, с умными глазами. Она ни на шаг не отходила от своего хозяина, стояла около него, когда он стоял, ложилась, когда он садился, свертывалась калачиком, когда он вел продолжительную беседу; в кабинете у Лъховского, когда дверь открывалась, я видел ее всегда мирно спавшую у ног своего хозяина, в гостиной она всегда была начеку, хотя признаков какого-нибудь беспокойства никогда не проявляла.

Когда Гончаров в это воскресенье вошел в гостиную, Елизавета Тимофеевна, лукаво взглянув на него исподлобья, спросила:

— Ой, не пора ли? Ведь и опоздать можно.

Разговор, очевидно, касался темы, уже раньше между ними затронутой.

Улыбка, игравшая на подбородке Гончарова, исчезла, красивые его глаза стали печальными.

— Давно опоздал, Елизавета Тимофеевна, — ответил он.

— Мне, как женщине, виднее, — возразила Лъховская, — но терять времени не следует.

Полицу Гончарова пробежала такая густая тень, что Елизавета Тимофеевна была озадачена — я это ясно видел, — а мне стало как-то жутко. Тень быстро сменилась печальной улыбкой, и Гончаров сказал, указывая на свою собачку:

— Вот верный друг! Он не изменит... не обидит» [И. А. Гончаров в воспоминаниях современников. Л., 1969. С. 83–84].

Гончаров — М.М. Стасюлевичу, 18 февраля 1872 г.: «Вчера, 17 февраля, после непродолжительных, но тяжких страданий, в 7¼ часов по полудни, кончил жизнь прекрасный, нежно любимый мною и любивший меня друг, *Миха Трезорвна*. Извещая об этом <...>, надеюсь, что Вы поймете всю тяжесть постигшей меня потери и вместе со мною оплачете мое горе. <...> О *Миха*! Ее уже нет! Вот одно что наполняет теперь сердце!» [М. М. Стасюлевич и его современники. Т. 4. С. 114, 115].

...в *Моховую*. — «С половины восьмидесятых годов <...> он по целым неделям не выходил из своей мало уютной и темноватой квартиры на *Моховой*, в которой прожил тридцать лет» [*Кони А. Ф.* Иван Александрович Гончаров // Собр. соч. Т. 6. С. 299].

В этой улице — Ал<лександра> Ив<ановна Трейгут> и дети. История их. — «Многие из нас еще помнят, что у творца и живого воплощения *Обломова* в конце 60-х годов был слуга *Т<рейгу>т*, и что после его внезапной смерти Иван Александрович Гончаров, соболезнуя положению его вдовы с тремя малолетними детьми, оставил ее *служить* у себя, предоставив ей маленькое помещение через площадку лестницы своей квартиры, и заменил ею умершего ее мужа в домашнем услужении при своем маленьком хозяйстве старого холостяка. С годами, когда стали подрастать дети, сердце *Ивана Александровича* откликнулось на их чистую ласку, и он привязался к ним, и, особенно, к старшей девочке, глубоко и трогательно. Его заботам, просьбам, материальным жертвам, ходатайствам — письменным и словесным — эти дети были обязаны своим воспитанием и образованием в средних учебных заведениях, за чем он следил с исключительным вниманием. Возможность дать им средства, чтобы подышать чистым воздухом и укрепить свои силы где-нибудь на даче или на берегу моря сердечно радовала старика, которому в этом нередко помогали дочери его старого друга, *А.В. Никитенко*. Давно замкнувшись в своей маленькой квартире на *Моховой* и ограничив свой круг знакомых лишь немногими друзьями, Гончаров, не имея непосредственно-близких родственников и почти не выходя с более отдаленными, сроднился с мыслью об обеспечении любимым им *чужим* детям безбедного существования. С этой целью он оставил все свое, нажитое литературным трудом, состояние — в размере около сорока тысяч рублей — сыну и двум дочерям — „*находившегося у меня в услужении Курляндского уроженца Карла Т<рейгу>т и оставшейся на моем призрении вдове оз-*

наченного Т<рейгу>т” (подлинные слова завещания), выделив последней, как матери этих детей, около шести тысяч рублей по понятным соображениям деликатности» [Стасюлевич М. М., Кони А. Ф. По поводу «Воспоминаний о И. А. Гончарове» // Вестник Европы. 1907. № 11. С. 435–436].

Темные стороны в намеках Г. на благодаяние. № 7 — синее. — № 7 — письмо от 2 сентября 1881 г., помета Кони синим карандашом: «Дуббельн»; отчеркнуты, в частности, следующие фрагменты: «Кстати о них <детях>. Они водворены в свои места: Саня <А. К. Трейгут> в гимназию, Старик-генерал <В. К. Трейгут> в свою школу. Он получил похвальный лист, за что мною произведена была ему выдача целого рубля. “Несу крест!” Вы правду сказали: и не знаю, сбуду ли его когда-нибудь, но мне бывает невыносимо тяжело в настоящем, а в будущем ничего не вижу, кроме Х<риста>?. Такие положения разрешаются, как гордиевы узлы — силою вещей, — а сознательного и обдуманного решения нет, ключа никак не подберешь! Больную женщину, и еще больную не какую-нибудь болезнью, которую назвать можно, а просто так называемым “неврозом” (*nevrosisme*), такую больную сбить некуда и нельзя, а отделить ее куда-нибудь и обставить себя другими лицами — нет средств; с детьми чужими возиться не хватает никаких сил и способов — и вот шею мне давит точно роковая петля! А еще хуже то, что если бы какая-нибудь благодетельная волшебница смогла избавить меня, взять у меня куда-нибудь все это с глаз долой — я заскучал бы и не знал, как и куда употребить свой досуг и силы: положение безвыходное!»

Темные стороны А<лександр> И<вановны> — Дуббельн в 1883 г. — «В 1883 году в Дуббельне в разгар лета, когда он так любил и умел наслаждаться скудными дарами северной природы, он внезапно заявил мне, что должен вернуться в пыльный и душный, раскаленный Петербург, потому что нервы его экономки <А. И. Трейгут> не выносят шума морского прибое. На мое замечание, что в Рижском заливе ни о каком морском прибое и речи быть не может, а дача его находится в полуверсте от моря, и что лучше предложить ей уехать в Петербург, взявши, если хочет, и детей, результатом чего, без сомнения, будет излечение от капризной чуткости к несуществующему прибою, он грустно взглянул на меня и с дрожью в голосе сказал: “Я не могу этого сделать: а вдруг она увезет детей? Да я без Саши <А. К. Трейгут> так затоскую, что и недели на свете не про-

живу”. Пришлось припомнить любимое изречение Стасюлевича: ни одно доброе дело не остается без наказания — и прибегнуть к некоторым дипломатическим приемам, чтобы обеспечить бедному старику безмятежное пребывание на любимом им морском побережье» [Русская литература. 2012. № 2. С. 98]. О «дипломатических приемах» Кони рассказал впоследствии жене Ляцкого Вере Александровне; его рассказ сохранился в ее записи: «К словам “дипломатической хитрости” Анатолий Федорович добавлял:

Для этого, зная, когда Иван Александрович выходит из дому, я зашел к Трейгульт.

— Ну что, Александра Ивановна, как вы себя чувствуете здесь?

— Плохо, ваше превосходительство, плохо, думаем уезжать отсюда...

— Что же так?

— Нервы совсем расстроились, не переношу морского прибойя.

— Да вы дома все сидите, вам и скучно, оттого и кажется вам, что нервы у вас расстроены. Вы бы пошли гулять, развлекли бы себя немного, вот и почувствовали бы себя лучше...

Она замахала руками.

— Нет, куда же, положение мое странное: с Иваном Александровичем неудобно, а одна — как же я пойду?

— Да вот пойдемте со мной сейчас, одевайтесь, пойдем.

Она сразу не поверила.

— Ваше превосходительство, да разве вы пойдете со мной.

— Отчего же? С удовольствием, одевайтесь.

Она быстро нацепила на себя шляпку с лентами и перьями, и мы вышли. Я предложил ей руку, и мы совершили длинную прогулку по пляжу. Она была весела, говорила без умолку и вернулась домой в прекрасном настроении духа.

На следующий день сиюю дома, в Hôtel'e. Стук-стук-стук... Иван Александрович. Улыбается, сияет.

— Маг и волшебник, что вы сделали с Александрой Ивановной?

— Ничего особенного, прошелся с ней по пляжу, побеседовал. А что?

— Да она совсем преобразилась, и нервы поправились, и прибой не беспокоит, так что мы не собираемся уезжать из Дуббельна» [Там же. С. 101–102]

Дубб<ельн> 1880 г. — «Летом 1880 года в Дуббельне, за обедом, покойный И. А. Гончаров отдался своим студенческим воспоми-

нениям тридцатых годов...» [Кони А. Ф. Из лет юности и старости // Собр. соч. Т. 7. С. 97].

№ 8. — Письмо от 5 июля 1881 г.; отчеркнут текст: «Я, по обыкновению, страдаю скукой и нелюдимостью, чем и приобретаю себе, кажется, общее нерасположение: это всегда и везде. Блуждаю одиноко, а Вас, близкого и дорогого мне лица и спасителя от моего одиночества, нет, я и хожу, уделяя встречным кому поклон, кому “пару слов” — и иду далее. Ходил раз пяток по взморью с Верой Петровной <Веденисовой>, но скоро увидел, что это не удовлетворяет ни ее, ни меня, и перестал. Словом, хоть пропадай».

№ 12. — Письмо от 11 января 1887 г., помета Кони: «Жизнь № 12»; отчеркнуто начало абзаца: «Еще маленькая просьба: завтра, в Татьянин день, Вы вероятно будете (если только здоровы) на Московск<ом> университетском обеде: по Вашей дружеской инициативе там упоминалось и мое имя и мне посылалась телеграмма. На этот раз, когда я так ослабел — я просил бы Вас (если бы Вы вспомнили, и другие тоже) не напоминать обо мне старым и молодым моим сотоварищам по университету — потому что и приятное волнение тревожит мои нервы, притом и выражение моей благодарности через газету затруднило бы меня».

№ 14. — Письмо от 30 июня 1886 г.; помета Кони: «Жизнь», отчеркнут текст: «Вы пишете, что “меня, будто, любят” — ах, нет: терпеть никто не может, и я это вполне заслуживаю своею нелюдимостью и нетерпимостью. А теперь, на 75-летнем возрасте — я окончательно стал старым брюзгой, почти как барон Вольф. Этот маленький, чем-то озлобленный старичок в одиночку бегает по лесу и притворяется, что голос пропал от бронхита, чтоб с ним не заговаривали. А я просто махаю знакомым рукой, иногда и палкой, чтоб шли прочь».

(не читал Достоевского) — Из воспоминаний Д. Н. Цертелева: «Он не любил встречаться с Достоевским, про которого говорил, что он не столько разговаривает, сколько вещает; сочинений его он почти никогда не читал, так как утверждал, что после них он по ночам кричит» [И. А. Гончаров в воспоминаниях современников. Л., 1969. С. 186].

«Чичас, чичас» — Эти слова произносит персонаж повести Тургенева «Степной Король Лир» «некто Бычков, с младых ног-

тей прозванный Сувениром и так же оставшийся Сувениром для всех, даже для слуг, которые, правда, величали его Сувениром Тимофеичем». И далее: «Сувенир то и дело твердил: “Я вот, позвольте, я чичас, чичас”. — “Да что чичас?” — с досадой спросит его матушка. Он мгновенно откинет руки назад, струсит и лепечет: “Как прикажете-с!”» [Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. Соч.: В 12 т. М., 1981. Т. 8. С. 165, 166]. «Степной король Лир» впервые был опубликован в журнале «Вестник Европы» (1870. № 10), и уже 5 ноября того же года Гончаров в письме к Н. Н. Теплову пишет: «Извините, я *чичас чичас* пойду в постель и попытаюсь заснуть: уже 7 часов утра» [И. А. Гончаров в кругу современников. С. 264]. Очевидно, в этом месте должен был быть рассказан следующий эпизод, который находим в воспоминаниях М. С. Королицкого о Кони: «... в другой раз, А. Ф. вошел в кабинет к Гончарову, где за рабочим столом, в обычной позе, в халате, с сигарой во рту, за чашкой чая, невозмутимо сидел писатель, совершенно как бы забыв, что они накануне условились с А. Ф. вместе в этот день обедать у знакомых. Предстояло пройти расстояние с версту, а времени, чтоб поспеть к назначенному часу, оставалось мало. А. Ф. напомнил Гончарову и, когда тот удалился за ширму и принялся со спокойной медлительностью приводить в должный вид свой туалет, снова стал поторапливать его. Замешкавшийся Гончаров поспешнее стал одеваться, при этом повторяя: “чичас, чичас...” Когда уже вышли на дорогу, А. Ф. обратился к Гончарову: “Иван Александрович! Ведь вот вы говорили, что не читаете Тургенева; между тем слова, произнесенные вами за ширмой,— из рассказа Тургенева «Несчастливая» <sic>. Гончаров, смутившись, отвечал: «Да, видите ли, принесли из лавочки покупки, завернутые в корректуру; я поинтересовался; да, недурно, недурно!»» [Королицкий М. С. А. Ф. Кони: Странички воспоминаний. Л., 1928. С. 13–14]

Весть о † Тургенева. — Из воспоминаний М. С. Королицкого: «Я живо помню рассказ А <натолия> Ф <едоровича> о том, как, находясь вместе с Гончаровым в Дуббельне, в момент смерти Тургенева, он тотчас же вывесил в курзале депешу, уведомляющую об этой потрясшей всех, пришедшей из Буживаля вести, сообщив о ней и Гончарову, при чем тот, всю жизнь, как известно, до болезненности враждовавший с Тургеневым, ответил: “Не верьте: притворяется!”» [Королицкий М. С. А. Ф. Кони: Странички воспоминаний. Л., 1928. С. 12–13]. Из воспомина-

ний К.И. Чуковского: «Подведя меня к портрету Гончарова, он <Кони> тут же рассказал несколько эпизодов из жизни писателя и, между прочим, припомнил, что Иван Александрович, получив известие о смерти Тургенева, которого он, как известно, считал хитрецом, недоверчиво произнес:

— Притворяется!

При этом он даже изобразил Гончарова: губы его мрачно искривились, глаза стали смотреть исподлобья, лицо выразило тяжелую мнительность, но это длилось не больше секунды...» [цит. по: Кони А. Ф. Собр. соч. Т. 8. С. 15–16].

Предложение издать свои сочинения. <...> † Тург<енева> действует успокоительно.— «... В Дуббельне, ссылаясь на трудность приобретения и дороговизну ставшего редкостью “Обломова”, я уговаривал его издать полное собрание своих сочинений. “Такой совет мне мог бы дать,— сказал мне, мрачно потупясь, Гончаров,— лишь недруг: разве вы хотите, чтобы меня стали обвинять в том, что я обокрал Тургенева?!” <...> После смерти Тургенева эта болезненная мнительность прошла. Гончаров перестал иносказательно говорить о Тургеневе и в отзывах стал отдавать ему справедливость» [Кони А. Ф. Иван Александрович Гончаров // Собр. соч. Т. 6. С. 293].

№ 15.— Письмо от 30 июня 1886 г.; отчеркнут, в частности, текст: «Вон Вы еще читаете *Фрегат Палладу* — да, это, верно, шутка? А я так не могу даже выносить имени этого сочинителя Гончарова, у которого только одно и хорошо, что он Вас помнит, любит и обижает».

№ 9.— Письмо от 7 сентября 1883 г.; отчеркнут текст: «Да едва ли он <Стасюлевич> будет по причине тургеневской вакханалии <похорон Тургенева — А. Б.>: тут его давно караулит Григорович, чтобы его руками таскать каштаны из печки. О суета! о гадость!».

Мое письмо.— Очевидно, письмо Кони к Гончарову от 8 ноября 1882 г., где тот, в частности, писал: «Я взял с собою “Обломова”. Давно не был он у меня в руках. (Мой экземпляр зачитал какой-то негодник, которого я, впрочем, вполне понимаю.) <...> Я чувствую себя способным зачитать книгу Плетневой, ибо купить Обломова ни за какие деньги нельзя... Нет! Вы должны издать Ваши сочинения. Вы не имеете права лишать молодое поколение

Вашей родины возможности наслаждаться этими облагораживающими строками. Вы не можете отнимать у людей, измученных жизнью, возможность забыться над Вашей книгою и освежить свою душу высоким художественным наслаждением. Если бы я был государем (жажду знать подробности Вашего у него пребывания), я бы Вам “высочайше повелел” издать Ваши сочинения — и этот акт самовластия, я уверен, приветствовался бы всеми партиями без различия» [Кони А. Ф. Собр. соч. Т. 8. С. 53, 54].

№ 11. — Письмо от 11 ноября 1882 г., помета Кони: «Печатание книг, № 11»; отчеркнут в том числе следующий текст: «Благодарю Вас, любезный и добрый друг, за Ваше искреннее ко мне участие. На Ваш вопрос о Гатчине с радостью могу сказать, что я до сих пор еще нахожусь под обаянием благосклонного приема <у императора Александра III>. К счастью, нас всего было человек пять — и я удостоен был приема наедине и нескольких минут доброго, ласкового разговора. Я вышел совершенно очарованный: мне как будто подвязали крылья. Вы как будто угадали, говоря в письме, что мне надо бы “повелеть” издать мои книги: хотя повеления не было, или если было, то в форме вопроса: “печатаю ли я свои сочинения?” Я конечно поспешил отвечать утвердительно, и даже испросил позволения сам лично представить их, когда они будут готовы. Вследствие этого, неделю тому назад, я подписал контракт, которым уступаю мое авторское право на все сочинения Глазунову, так что Вам нет надобности зачитывать чужой экз<емпляр> Обломова».

Боязнь юбилея. — «Когда возникла мысль о его литературном юбилее, Гончаров пришел в болезненное волнение, убедительно и настойчиво отговаривая всех, кто мог быть прикосновенен к организации этого празднования, оставить всякую мысль об этом, угрожая, в нарушение своего сложившегося житейского обихода, покинуть среди зимы Петербург и уехать, “куда глаза глядят”, оставив юбилейное чествование без виновника торжества. Только после неоднократных попыток и с большим трудом удалось уговорить его принять самый тесный кружок его друзей по “Вестнику Европы”, поднесших ему мраморные столовые часы с бронзовым изображением Марфиньки из “Обрыва” и воздержавшихся, щадя старика, от всяких приветственных речей» [Кони А. Ф. Иван Александрович Гончаров // Собр. соч. Т. 6. С. 296].

История завещания <...> деньги С. А. Никитенко. — Рассказ Кони в записи В. А. Ляцкой: «Однажды, лет за столько-то до смерти, Иван Александрович обратился ко мне с просьбой помочь ему в составлении духовного завещания. Свое состояние он оставлял семье Трейгульт, выделив из него пять тысяч рублей в пользу С. А. Никитенко. Эти 5000 заключались в бумагах, которые Иван Александрович хотел непременно перечислить, отметив их № №. Я возражал и указывал, что впоследствии это может создать неудобства, т.к. банк, где они были на хранении, мог заменить одни № № другими, и тогда при распределении наследства произойдут недоразумения. Но Гончарова убедить было трудно. Он все хотел сделать по-своему, и даже моя компетентность в составлении завещания вызывала у него сомнения. <...>

Я снова повторял Ивану Александровичу все разъяснения и убеждал его поступить так, как я ему много раз уже говорил: выразить свои желания по существу, а формальную сторону предоставить мне. Но Гончаров начинал качать головой и недоверчиво повторял.

— Да, конечно... вам, Анатолий Федорович, это лучше знать, а только все-таки еще бы расспросить знающих людей... Не произошло бы ничего неожиданного...

Я, наконец, рассердился и махнул рукой: “ну, делайте, как хотите”... И перестал говорить с ним о завещании.

Гончаров сделал все по-своему, перечислил № № бумаг, и когда пришлось реализовать завещание, возник спор именно из-за этих 5.000, так что Софья Александровна отказалась от их получения» [Русская литература. 2012. № 2. С. 102].

Ал<ександра> Ив<ановна> «вдова велик<ого> писателя», — Полотебнов... — М. М. Стасюлевич писал Кони 29 сентября 1891 г.: «Я имел в виду Вас развлечь рассказами о моих скверных похождениях в звании душеприказчика Гончарова. Верно, уже такая моя судьба: при смерти Тургенева мне пришлось иметь дело с тургеневской Виардо, но я никак не ожидал, что придется еще встретить гончаровскую Виардо, и уж, конечно, сортом, да и не одним сортом, а многими — пониже. Эта “Трейгут” устроила при мне при описи имущества такую сцену, что я мог смело утверждать, что я не в квартире покойного Г<ончарова>, а в кабаке! <...> Одним словом, она изображала собою “вдову знаменитого писателя”, а на деле, конечно, была просто свиньей, посаженной за стол. Я, разумеется, плюнул на все это и передал дело <А. Г.> Полотебнову» [И. А. Гончаров в кругу современников. С. 411].

Усть-Нарва. Чтение сочинений. — «Я никогда не слышал его читающим публично или в обществе. Но эти проведенные в Гунгербурге <Усть-Нарве> часы остались навсегда в моей памяти. До тех пор мне случалось (и не раз) присутствовать при его критических или житейских рассуждениях и выносить из них всегда сильное впечатление, присутствуя, так сказать, при самом процессе творческой деятельности его мысли. Он начинал обыкновенно как бы нехотя, отрывисто и с паузами, затем разгорался и, согрев слушателей своим внутренним огнем, умолкал в раздумье. <...> Начав лениво, с оговорками и усталым голосом, Гончаров вскоре оживлялся и начинал оттенять действующих лиц. Легкое волнение начинало окрашивать его старческие щеки, единственный глаз блистал и на нем по временам наворачивались слезы. Это чтение, однако, не было игрою, как у Писемского и Островского, где из-за чтеца быстро проступал актер. Нет! Это был лишь прочувствованный рассказ очевидца, глубоко схоронившего в своей душе живые и говорящие образы тех, кто ему встретился на его жизненном пути. Окончив чтение, Гончаров, очевидно, до нового сеанса расставался с вызванными им из области прошлого фигурами и переходил к злобе дня. Его не тревожили и не волновали больше тени прошлого» [Седьмая международная летняя школа по русской литературе: Статьи и материалы. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб., 2012. С. 11–12].

№ 2, 3, 4. — Письма под № № 2 и 3 не выявлены; № 4 («4» переправлено из «3») — письмо от 3 июня 1887 г.; отчеркнуты следующие фрагменты: «...я еще премного уповаю на Ваше присутствие ради успешности моих новых литер<атурных> работ. Как бы Вы пришпоривали меня и с каким удовольствием я прочел бы Вам все остальное написанное, пользуясь Вашими верными, дорогими замечаниями и советами! Я кончил все: кроме прочитанного Вам, написано еще листа два печатных. <...> Он <издатель А. Ф. Маркс> просил меня только, а я Вас дружески прошу, *не разглашать заранее*, что я пишу, и особенно, *о чем я пишу*, ибо-де журналы, т.е. газетчики подслушают и заранее разболтают и задолго до напечатания, а это, по многим причинам, неудобно. И я Вас повторительно прошу сохранить это в секрете. <...> У меня на Вас, если Вы приедете туда, еще вот какая надежда: Вы постараетесь защищать меня от знакомых вообще, и старых, и новых — т.е. отклонять их ходить ко мне и стараться “побеседовать” со мной где-нибудь на берегу, в парке, в курхаузе и т.д. Они развлекут и отвлекут меня от дела, не дадут работать. А я и без работы отвык уже от людей — и больше тягочусь “беседой”. Кроме того, с тех пор, как мой катар обратился в хрони-

ческий, мне тяжело говорить, меня потом бьет кашель. Им можно говорить эту причину, не говоря о том, что я пишу, или просто сказать, что я на просторе разбираю свой домашний архив и ищу нет ли там чего, вроде “Университетских воспоминаний”, чтоб они мне не мешали. Я полагаю, что творя молитву “Отче наш”, я буду в конце к “избави меня от лукавого” прибавлять и от “знакового”!»

№ 5, 6. — Письмо № 5 — от 20 августа 1880 г.; отчеркнут текст: «Мне кажется, как будто все сговорилось против меня, даже земля отказывается и носить меня на себе, и принять в свои недра! Зачем, ну зачем Вы лишили себя еще трех драгоценных продуктов тропической табачной флоры! Вам настоящая пора наслаждаться, а мне отречься от чревоугодия!»; письмо № 6 — от 22 июня 1890 г.; отчеркнуты фрагменты: «Очень радуюсь, что в этом городе Вам и Михайле Матвеевичу Стасюлевичу посчастливилось найти удобство, покой и выздоровление, необходимое для восстановления Ваших сил! Вы очень впечатлительны, живы, в Вас гнездятся два существа — писатель-художник и судья, но более писатель!» и «Я ослабел и едва держусь на ногах. Если б не Александра Ив<ановна>, то мне пришлось бы очень плохо. Но беда та, что и она еле ходит или вернее еле бегаёт сверху вниз и обратно! Дети ее подрастают, но пока она еще действует. Свернись она, — я останусь беспомощным сиротой! На родственников плоха надежда: один дурной и болтун <...> другие так себе: кто спился, кто нигилизму предан и все норвят попользоваться от меня».

Последние дни. <...> Боязнь судьбы. — «Я посетил его за два дня до смерти, и, при выражении мною надежды, что он еще поправится, он посмотрел на меня уцелевшим глазом, в котором еще мерцала и вспыхивала жизнь, и сказал твердым голосом: “Нет! Я умру! Сегодня ночью я видел Христа, и он меня простил”...» [Кони А. Ф. Иван Александрович Гончаров // Собр. соч. Т. 6. С. 300]. Кони — С. В. Максимова, 23 сентября 1891 г.: «Старик <Гончаров> отошел тихо и с верою. “Что такое смерть? — допрашивал он меня (я бывал у него каждый день). — Как ее объяснить? Мне вот казалось ночью, что ко мне подходили две большие собаки и больно меня кусали — ужели это смерть?” Ему еще хотелось жить (а было 80 лет). “Авось и на этот раз, — говорил он, — меня Господь помилует...” Но после причастия он вполне примирился со смертью. Последнее, что я от него услышал, было: “Я знаю, что умру, ну что ж, пожалуй, я ведь спокоен. Я видел сегодня во сне Христа — он меня простил”...» [И. А. Гончаров в кругу современников. С. 415].

№ 8. — Письмо от 1 февраля 1889 г., написанное после перенесенного удара (рукой А.К. Трейгут); отчеркнут текст: «Надеюсь, что Вы засвидетельствуете мое почтение г. министру финансов Ивану Алексеевичу Вышнеградскому, и вместе с ним, хотя вы только гласный, но Вы, конечно, постараетесь, чтобы сохранить для сирот 4500 р., которые не обогатят казны, но я не смею обременять Государя новыми издержками».

Слова Пушкина. — «Он называл не раз жизнь тяжелым испытанием и часто цитировал по этому поводу слова Пушкина о “мучительных снах”, повторяя: “И всюду страсти роковые, и от судеб спасенья нет”». [Кони А. Ф. Иван Александрович Гончаров // Собр. соч. Т. 6. С. 298]; Кони — М. М. Стасюлевичу, 13 июля 1903 г.: «...он не раз при мне с любовью цитировал слова Пушкина, в “Цыганах”: “но счастья нет и между вами — природы бедные сыны — и под издранными шатрами — живут мучительные сны,— и всюду страсти роковые, и от судеб спасенья нет!”» [ИРЛИ. Ф. 134. Оп. 1. Ед. хр. 4, л. 11об.]

№ 16 (женщины). — Письмо от 11 июля 1888 г.; помета Кони: «любовь»; начато отчеркивание абзаца: «Впечатлительные нервныя натуры нередки у того и другого пола. Я заговорил об этом потому, что Вы мне в этом же приснопамятном 1880-м году рассказали одну свою подобную драму, выражаясь так, что она (женщина) разнесла или “поразила всю Вашу жизнь жестоким ударом...” и т.д.»

Взгляд на деятельность. № 17. — Письмо от 25 апреля 1888 г.; отчеркнуты фрагменты: «Все это мимолетное, навеянное данным моментом чувство. Моряк (все моряки скажут это) после бурного, долгого и опасного плаванья, с радостным чувством приветствует берег, счастливый, что под ногами у него твердая почва, упивается запахом и видом зелени, весело гуляет в толпе... А через несколько дней этого берегового “отдыха”, он задумывается, скучает, грустит — его тянет на волны, он смотрит на морскую даль и — возвращается опять бороться, преодолевать ветры и бури, открывать и изучать новое и т.д. “Житейское море волнами обуреывается”... везде, и в провинции тоже, только тут Вы испытывали бы бури — в стакане воды, а терпели бы от них так же, как в океане! Да, непременно так: жизнь везде — жизнь. Достойно ли Вас — с Вашими силами, плавать в стакане воды! Я нет-нет, да и загляну в Вашу книгу (дорогой подарок!) и всякий раз что-нибудь извлеку из нее, поучусь чему-нибудь!»

и «Петербург — арена, школа, омут интересов и страстей, где только и могут разрабатываться и закаливаться великие силы ума и дарований! Не ропщите же, ибо жить только в себе самом нельзя и не должно, “кому много дано”, и для себя лишь жить — тоже не годится, Вы это знаете лучше меня. Я замечал на своем веку, что те, которые избирали себе эту, мнимо “благую часть” — жить в себе и лишь для себя — рано или поздно выводимы были судьбою насильственно из мешка, в который зашивались; швы лопались и волей-неволей приходилось работать за других и на других».

Рассказы из «Фрегата» “Паллады”. — «Особенно помнится мне его рассказ о наших матросиках, которые покатывались со смеху, указывая пальцами на голые колена двух неподвижно стоявших у одного из лондонских дворцов часовых в шотландском костюме, красных от гнева, но покорных дисциплине. “Что вы тут делаете? — спросил их Гончаров. — Чему смеетесь?” — «Да ты посмотри, ваше благородие, королева-то им штанов не дала!» Или другой рассказ о том, как в окрестностях Капштадта, подойдя к кучке матросов, что-то любопытно разглядывавших, он увидел на ладони одного из них огромного скорпиона, тщетно силившегося пробить ядовитым хвостом толстый сплошной мозоль на руке, привыкшей лазить по вантам. “Что ты? Брось, брось! — воскликнул Гончаров. — Он тебя до смерти укусит!” — “Укусит? — недоверчиво спросил матрос, презрительно скосив глаза на скорпиона. — Этакая-то сволочь?! Тьфу!” И он бросил скорпиона на землю, раздавив его необутой для прохлады ногой. Был между этими рассказами один, который, кажется, не оставил следа в истории Крымской войны по скромности и сдержанности участников. Когда в далеком Японском море адмиралом Путятиным было получено на “Палладе” известие об объявленной России Францией и Англией войне, он позвал к себе в каюту Посьета (командира фрегата) и, сколько мне помнится, Лесовского (старшего офицера) и, в присутствии Гончарова, связав их обязательством хранить тайну, объявил им, что, зная о невозможности для парусного фрегата успешно сразиться с винтовыми железными кораблями неприятеля или уйти от последнего, он решил сцепиться с ним вплотную и взорваться...» [Кони А. Ф. Иван Александрович Гончаров // Собр. соч. Т. 6. С. 297].

Закат солнца... — Кони — Е. П. Летковой-Султановой, 11 июня 1898 г.: «Вот так же медленно и тихо догорю и я», — говаривал он

<Гончаров> мне, указывая на садившееся в далекое море багровое солнце...» [Русская литература. 1969. № 1. С. 170].

...воспоминание о Пушкине.— «Вот как описывал мне в 1880 году, в одну из долгих вечерних прогулок по морскому берегу в Дуббельне, впечатление, произведенное на него смертью Пушкина, покойный Иван Александрович Гончаров: “Пушкина я увидел впервые в Москве, в церкви Никитского монастыря. Я только что начинал читать его — и смотрел на него более с любопытством, чем с другим чувством. Чрез несколько лет, живя в Петербурге, я встретил его у Смирдина, книгопродавца. Он говорил с ним серьезно, не улыбаясь, с деловым видом. Лицо его — матовое, суженное книзу, с русыми бакенами и обильными кудрями волос — врезалось в мою память и доказало мне впоследствии, как верно изобразил его Кипренский на известном портрете. Пушкин был в это время для молодежи все. Все ее упования, сокровенные чувства, честнейшие побуждения, все гармонические струны души, вся поэзия мыслей и ощущений — все сводилось к нему, все исходило от него... Я помню известие о его кончине. Я был маленьким чиновником, “переводчиком” при министерстве финансов. Работы было немного — и я для себя, без всяких целей, писал, сочинял, переводил, изучал поэтов и эстетиков. Особенно меня интересовал Винкельман. Но над всем господствовал он. В моей скромной небольшой комнате, на полочке, на первом месте, стояли его сочинения, где все было изучено, где всякая строка была прочувствована, продумана... И вдруг пришли и сказали, что он убит, что его более нет... Это было в департаменте. Я вышел из канцелярии в коридор — и горько, не владея собой, отвернувшись к стене и закрывая лицо руками, заплакал. Тоска ножом резала сердце — и слезы лились в то время, когда все еще не хотелось верить, что его уж нет, что Пушкина нет! Я не мог понять, чтобы тот, пред кем я склонял мысленно колена, лежал бездыханным... И я плакал горько и неутешно, как плачут по получении известия о смерти любимой женщины... Нет, это не верно, — о смерти матери, — да, матери. Чрез три дня появился портрет Пушкина с подписью: “Погас огонь на алтаре...”, но цензура и полиция поспешили его запретить и уничтожить...”» [Кони А. Ф. Нравственный облик Пушкина // Собр. соч. Т. 6. С. 57–58].

Александр Жолковский
(Лос-Анджелес)

ИЗНАНКА «ВАКХАНАЛИИ» («ЦВЕТЫ НОЧНЫЕ УТРОМ СПЯТ...»)

В статье разбирается заключительное стихотворение цикла/поэмы Бориса Пастернака «Вакханалия» («Цветы ночные утром спят..»), в частности его отчетливый контраст с предыдущими отрывками, — в свете традиционного в поэзии топоса «ночных цветов», риторических приемов изображения «отсутствия», основных пастернаковских инвариантов («единства» и «великолепия»), формальных и содержательных переключек с романом «Доктор Живаго» и с биографией поэта.

Ключевые слова: Пастернак, ночные цветы, отсутствие, единство, великолепие, мотив, инвариант.

The analysis of the poem concluding Boris Pasternak's cycle *Bacchanalia* («Nocturnal Flowers In the Morning Sleep...») focuses on its distinct contrast with the previous fragments — in light of the traditional poetic motif of «nocturnal flowers», the rhetoric of presenting image of «lack» or «absence», the central Pasternakovian invariants of «unity» and «magnificence», the formal and thematic interplay with the novel *Doctor Zhivago* and the poet's biography.

Key words: Pasternak, nocturnal flowers, absence, unity, magnificence, motif, invariant.

1. Тема

Речь пойдет о последнем, 8-м¹, отрывке стихотворения/поэмы Пастернака «Вакханалия»:

Цветы ночные утром спят,
Не прошибает их поливка,
Хоть выкати на них ушат.
В ушах у них два-три обрывка

За замечания и подсказки я благодарен Михаилу Безродному, Дмитрию Быкову, А. А. Долинину, Е. В. Капинос, О. А. Лекманову, Л. Г. Пановой (в частности, за внимание к проблематике изнанки) и И. А. Пильщикову.

¹ В 11-томном издании отрывки 5-й и 6-й не разделены (см.: [6; 2; 185], — видимо, по ошибке; во всех остальных изданиях строка *И на эти-то дива* идет после отбивки, открывающей 6-й отрывок.

- 5 Того, что тридцать раз подряд
Пел телефонный аппарат.
Так спят цветы садовых гряд
В плену своих ночных фантазий.
Они не помнят безобразья,
10 Творившегося час назад.
Состав земли не знает грязи.
Все очищает аромат,
Который льет без всякой связи
Десяток роз в стеклянной вазе.
15 Прошло ночное торжество.
Забыты шутки и проделки.
На кухне вымыты тарелки.
Никто не помнит ничего.

1957

Сразу же оговорою заглавие статьи. Слишком велик оказался соблазн вывернуть наизнанку пастернаковскую формулу из написанного сорока годами ранее стихотворения «Нескучный»:

Как всякий факт на всяком бланке,
Так все дознанья хороши
О вакханалиях изнанки
Нескучного любой души.

Отрывок «Цветы ночные утром спят...» (далее — ЦН) действительно образует контрастную заставку ко всему предыдущему тексту, своего рода «вакханалию наоборот», да образ *изнанки*, — вообще органичный для поэтики Пастернака, ср.:

Засребрятся малины листья, Запрокинувшись кверху изнанкой («Все наденут сегодня пальто...»; 1913, 1928);

Чернеют сережки берез. Лозняк отликает изнанкой («Пространство»; 1927), —

представлен и в «Вакханалии»:

Мехом вверх, наизнанку Свален ворох одёж («Вакханалия», 5-й фрагмент: «И опять мы в метели...»).

Но, конечно, «изнаночность» ЦН по отношению к собственно вакхическим эпизодам своеобразна, — это не столько диаметрально противоположность, сколько почти полная инакость. То есть, если держаться текстильной метафоры, изнанка тут не чет-

кая, как у набивных тканей, а смазанная, почти неразличимая, как у драпировочных.

Подчеркнуто иной является уже сама стиховая фактура. Все предыдущие фрагменты написаны четверостишиями двухстопного анапеста с чередующейся рифмовкой *жмжм*, а ЦН — четырехстопными ямбами, образующими единый, строфически аморфный период, который открывается и завершается мужскими рифмами.

В сюжетном плане ЦН четко противопоставлено предыдущим сценам своей полной безлюдностью и пространственной ограниченностью — сосредоточением на цветах и предметах обстановки одной квартиры/дачи. Какие-то переключки с основным текстом (где упоминаются цветы: *Три корзины сирени, Ледяной цикламен*, а затем метафорическая *хризантема*) и рефлексии недавнего ночного *безобразья*, оно же *торжество*, в заключительном отрывке есть, но их немного. Резко отличает ЦН от остальных фрагментов и почти полная бесстрастная статичность, — со стороны цветов не удивительная (хотя Пастернаку, вообще говоря, ничего не стоило бы привести их в движение).¹

Этот финальный покой и является доминантой отрывка, производящего, по контрасту с предшествующей вакханалией, впечатление благоухающей чистоты и опрятности, комфортного и безмятежного спокойствия, даже если достигается оно ценой полнейшего беспамятства, отсутствия какого-либо присутствия, приятия ничто. Подобная поэтическая установка в пастернаковском мире «единства и великолепия»² сравнительно редка, но не исключена. ЦН являет лишь крайнее — и очень удачное — воплощение ряда инвариантов Пастернака, взятых в соответствующем повороте.

2. Топос отсутствия у Пастернака

Как упражнение в жанре «стихов про “ничто”»³ отрывок венчает целую серию аналогичных пастернаковских пассажей, если

¹ Впрочем, элемент повествовательной отстраненности, эпической надмирности в изображении людских страстей чувствуется уже и в предыдущих фрагментах «Вакханалии».

² О моей трактовке поэтического мира Пастернака см., без дальнейших отсылок: [4].

³ Литературный тоpos «ничто» — тема для особого исследования. Красноречивый образец этого топоса — загробное стихотворение Бунина <<Без меня>> (см.: [3; 53-55]); возможный кандидат — гётевско-

не всегда достигающих тотального nihil — забвения, глухоты, беззвучия, игнорирования, немоты, отсутствия,— то стремящихся именно к нему. Ср. (в хронологическом порядке сборников):

Полы подметены, на скатерти — ни крошки, Как детский поцелуй, спокойно дышит стих, И Золушка бежит — во дни удач на дрожках, А сдан последний грош, — и на своих двоих («Пирь»).

Не поправить дня усильями светилен, *Не поднять* теням крещенских покрывал. На земле зима, и дым огней *бессилен* *Распрямить* дома, полегшие вповал <...> *Я один, я спать* уснул ученика. *Никого не ждут.* Но — *наглухо* портьеру. Тротуар в буграх, крыльцо *заметено.* *Память, не ершишь!* Срастись со мной! *Уверуй* И *уверь* меня, что я с тобой — одно («Зимняя ночь»).

И ни души. Один лишь хрип, Тоскливый лязг и стук ножовый, И сталкивающиеся глыб Скрежещущие пережевы («Ледоход»).

Ужасный! — Капнет и вслушается: *Все он ли один на свете* <...> *Или есть свидетель* <...> *Полночь* в полях назревает. *Ни звука. И нет соглядатаев* <...> *Все я ли один на свете* <...> *Или есть свидетель. Но тишь. И листок не шелохнется. Ни признака зги* <...> («Плачущий сад»).

Огромный сад тормозится в зале, *Подносит к трюмо кулак, Бежит на качели, ловит, салит, Трясет — и не бьет стекла!* («Зеркало»).

Тишина, ты — лучшее Из всего, что слышал («Звезды летом»).

Лицо лазури *пышет* над лицом *Недышащей* любимицы реки. *Подыметса, шелохнется* ли сом — *Оглушены. Не слышат. Далеки.* <...> *Не свесть концов и не поднять руки* <...> («Как у них»).

Когда я говорю тебе — *забудь, усни, мой друг* <...> *Ношушь в сполохах* глаз твоих шутивым — *спи, утешься, До свадьбы заживет, мой друг, угомонись, не плачь* <...> *Полночным куполом* <...> Я говорю — *не три их, спи, забудь: все вздор один* («Мой друг, мой нежный, о...»).

Не спорить, а спать. Не оспаривать, А спать («Весна была просто тобой...»).

Есть в опыте больших поэтов *Черты естественности той, Что невозможно, их изведая, Не кончить* *полной немотой* («Волны», «Здесь будет все: пережитое...»).

На даче спят под шум без плоти, Под ровный шум на ровной ноте <...> *Спи, будь. Спи жизни ночью* *длинной. Усни, баллада, спи, былина, Как только в раннем детстве спят* <...> («Вторая баллада»).

лермонтовские «Горные вершины...». Интереснейшую параллель к ЦН как картинке без людей, но полной рефлексов человеческого обихода, представляет рассказ Рэя Брэдбери «Будет ласковый дождь» («There Will Come Soft Rains»; 1950), где в доме, уцелевшем после тотального ядерного уничтожения человечества, продолжают функционировать системы заботливого поддержания условий человеческой жизни (<http://www.fenzin.org/online/695/13>).

Никого не будет в доме, **Кроме** сумерек. **Один** Зимний день в сквозном проеме Незадернутых гардин <...> **Только** крыши, снег **и, кроме** Крыш и снега, **никого** («Никого не будет в доме...»).

Смеркается, и постепенно Луна **хоронит все следы** Под белой магиею пены И черной магией воды <...> И публика на поплавке Толпится у столба с афишей, **Неразличимой вдалеке** («Сосны»).

Но кто мы и откуда, Когда от всех тех лет Остались **пересуды**, А нас **на свете нет?** («Свидание»).

Холодным утром солнце в дымке Стоит столбом огня в дыму. Я тоже, как на скверном снимке, **Совсем неотличим** ему. Пока оно из мглы не выйдет, Блеснув за прудом на лугу, **Меня деревья плохо видят** На отдаленном берегу <...> («Заморозки»).

А на улице вьюга Все смешала в одно, **И пробиться друг к другу Никому не дано**. В завываньи бурана **Потонули**: тюрьма, Эскаваторы, краны, Новостройки, дома, («Вакханалия»).

Естественным в мире Пастернака способом подачи «отсутствия» является метонимический сдвиг с лирического субъекта и вообще человека на пейзаж или быт, впервые отмеченный Р. Якобсоном [9]. Правда, чаще всего человек все-таки присутствует в сцене и лишь опускается из словесного текста, а иногда фигурирует в нем непосредственно, только, скажем, в одиночестве. Но возможно и полное безлюдье, на фоне которого тем более по-человечески активными предстают неодошевленные сущности. Ср.:

Золушку рядом с подметенными скатертями и без гроша («Пиры»);
одинокое «я» в центре «Зимней ночи», где все усилия бесплодны, нет больше *никого*, ученик услан *спать*, а *память* призвана не противоречить; полное отсутствие людей и агрессивность льдин в «Ледоходе»;
одиночество, тишь и неподвижность в «Плачущем саде», при явном присутствии «я» и его идентификации с садом по линии одиночества;
чудесное отсутствие физического воздействия очень динамичного сада на зеркало;

идеальную тишину («Звезды летом»);
тишину, неподвижность и оглушенность неба и реки, а также не вписанной в пейзаж, но подразумеваемой (благодаря заглавию: «Как у них») пары влюбленных — метонимического источника любовной энергии;

совет любимой уснуть и все забыть, ибо *все вздор один* (т.е. nihil), даваемый присутствующим в тексте «я» («Мой друг...»);

краткий вариант того же, но обращенный лирическим «я» к самому себе («Весна...»);

метапоэтическую программу *немоты* («Волны»);

сходную программу усыпления стихов — по аналогии с невинным детским сном во «Второй балладе», не нарушаемым, а скорее гарантируемым как бы бесшумным (*ровным*) шумом природы;

отсутствие в квартире кого бы то ни было, кроме одинокого «я» и элементов пейзажа («Никого не будет в доме...»);

игрушечность вечернего взгляда издалека, как бы в перевернутый бинокль, парадоксально вторящую дневному отдыху лирического «мы» на лоне прекрасно воспринимаемой просеки («Сосны»);

отстраненную точку зрения «я» на образы возлюбленной и самого себя из прошлого, которых уже как бы нет на свете («Свидание»);

взаимно плохую видимость «я» и окружающей природы из-за зимней дымки в «Заморозках»;

неспособность людей *пробиться друг к другу* в 1-м отрывке «Вакханалии», предвещающую непрошибаемость цветов поливкой.

Проекция человеческих состояний на окружающее — одна из основных форм пастернаковского «контакта», но не единственная. Мир поэта густо пронизан токами реальных взаимодействий. Представлены они и в сценах «отсутствия» — чаще под тем или иным знаком отрицания, но иногда и в положительном ключе:

подметание полов и сметание крошек предполагает интенсивный контакт с полом/скатертью, хотя результатом и является некое отсутствие;

то же верно относительно бесплодных попыток *поправить, поднять, распрямить* такие объекты, как *день, дома* и т.д.; при этом не-ожидание есть негативная форма мысленной связи, крыльцо физически *заметьно*, памяти предлагается *срастись* с «я» и уверовать в тождество с ним;

столкновения льдин и *скрежещущие пережевы* ими друг друга — мощные физические взаимодействия внутри безлюдного пейзажа;

сад и «я» вслушиваются в окружающее и беспокоятся о присутствии свидетелей-соглядатаев, то есть потенциальных источников напряженного зрительного контакта, и «я» чувствует свое родство с садом по всем этим параметрам;

сад отражается в зеркале и совершает серию физически контактных действий (*салит* и т.п.), из которых ему якобы парадоксально не удается только разбивание зеркального стекла;

«я» на *ты* с тишиной и слышит ее;

небо и река пребывают в страстном любовном контакте, как и молчаливо уподобляемая им пара влюбленных;

«я» утешает возлюбленную, упоминая, в частности, будущую свадьбу; идея поэтической немоты черпается у больших поэтов;

сон на даче происходит под аккомпанемент шума;

под флагом *кроме* в дом сквозь незанавешенное окно проникают *зимний день, крыши, снег*, а в дальнейшем, через дверь, и возлюбленная, подобная *хлопьям*;

луна хоронит следы происходящего, вступая в эффектный контакт с волнами, «я» старательно, хотя и безуспешно, всматривается в далекую афишу, вокруг которой толпится публика;

свидание — мысленная, но волнующая встреча с любимой, и об их связи ходят *пересуды*;

плохая видимость заставляет напрягать зрение и надеяться, что мгла рассеется;

попытки *пробиться друг к другу* неудачны, но это именно попытки контакта, чему вторит описание невидимости окружающих зданий с помощью излюбленного пастернаковского глагола контакта — *потонули*, т.е. здания не исчезли, а, так сказать, слились с *завываньем бурана* (ср. выше оборот *Луна хоронит* в «Соснах» и *крыльцо*, которое замечено в «Зимней ночи»).

Продолжая разговор о сценах «отсутствия», присмотримся к манифестациям в них второго центрального инварианта Пастернака — темы «великолепия». На первый взгляд, она несовместима с ситуациями «отсутствия, пустоты, одиночества, ничто», однако поэт находит ей место — путем как взбивания самого «ничто» до образного, логического или словесного максимума, так и насыщения «пустоты» какими-то иными проявлениями «великолепной интенсивности». Обратимся к той же серии примеров.

на скатерти — ни одной крошки, то есть налицо идиоматически выраженное полное отсутствие (надо полагать, так же чисто *подметены* и *полы*), *сдан* проverbsиальный *последний грош*, спокойствие стиха — образцовое, как у детей;

предельно и бессилие что-либо *поправить* в зимнем пейзаже, я совершенно *один, не ждут никого*, портьера закрыта *наглухо*, *крыльцо* полностью замечено;

обороты *ни души, один лишь* означают полноту отсутствия, а столкновения льдин изображены — лексически и фонетически (с аллитерацией на шипящих) как предельно интенсивные;

сад ужасен, сад и «я» совершенно одни (если не считать их сопresentsвствия), ни один *листок не шелохнется*, не видно *ни признака зги*, не слышно *ни звука* (отметим последовательный фразеологический максимализм), — несмотря на интенсивность вслушивания;

сад огромен, действует с максимальной энергией (*трясет* и т.п.), но и ее недостаточно, чтобы разбить магически небьющееся зеркало;

тишина — самое лучшее из всего... (суперлатив);

лазурь мощно *пышет*, река, напротив, представлена совершенно *недышащей*, все участники ситуации *оглушены* и бессильны действовать (*не свесть, не поднять* — излюбленная Пастернаком синтаксическая конструкция невыполнимости);

усыпление обещает полное забвение и обращение всего (*все* — квантор всеобщности) в проverbsиальный *вздор один*;

поэты — *большие*, немота — *полная*, результаты знакомства с их опытом — неизбежные (*невозможно...*);

сон — идеально безмятежный, *как в раннем детстве*, шум тоже по своему образцовый в своей безвредности — *ровный, на ровной ноте*;

одиночество «я», подчеркнутое повторами квантора всеобщности *никого* (и словом *только*), спроецировано на *зимний день* (и подорвано этим их сходством);

луна хоронит *все* следы, волны и пена описываются как *черная и белая магия*, публика *толпится*, афиша *неразличима* из-за большой дальности;

от *всех* тех лет остались только *пересуды*;

солнце и «я» *совсем* неспособны различить друг друга в пейзаже;

всё, никому, потонули — выражения полноты, в данном случае полноты отсутствия, которую дополнительно иллюстрирует длинное перечисление однородных членов, преимущественно во множественном числе (*тюрьма, экскаваторы, краны, новостройки, дома*).

3. Мотив ночных цветов

Чтобы сделать «ничто» приемлемым и даже привлекательным, на роль протагониста ЦН избраны *цветы*, вообще у Пастернака повсеместные, здесь же не обычные, дневные, а *ночные*, тоже у него представленные, хотя и реже. Ср.:

Сушился холст. Бросается Еще сейчас к груди Плетень в ночной красавице Хоть год и позади («Образец»).

Это вечер из пыли лепился и, пышучи, Целовал вас, задохшись в охре, пыльной <...> Это, вышедши За плетень, вы полям подставляли лицо И пылали, пlying, по олифе калиток, Полумраком, золою и маком залитых <...> («Послесловье», «Нет, не я вам печаль причинил...»).

Тогда ночной фиалкой пахнет все: Лета и лица. Мысли. Каждый случай <...> («Любка»).

Над парком падают топазы, Слепых зарниц бурлит котел. В саду табак, на тротуаре Толпа, в толпе гуденье пчел. <...> Недвижный Днепр, ночной Подол <...> И вдруг становится тяжел Как бы достигший высшей фазы Бессонный запах матиол <...> Метель полночных матиол <...> Недвижный Днепр, ночной Подол («Баллада»)¹.

Как кочегар, на бак Поднявшись, отдыхает, — Так по ночам табак В грядках благоухает. С земли гелиотроп Передает свой запах Рассолу флотских

¹ Кстати *любка, маттиола* и *ночная фиалка* — один и тот же цветок, ср. в черновом варианте «Любки»: *Зовут их любкой. Александр Блок, Сестра, жена и сын — ночной фиалкой.*

роб, Развешанных на трапах <...> Левкой и Млечный путь Одною лейкой полит, И близостью чуть-чуть Ему глаза мозолит. («Как кочегар, на бак...»).

И в спину мне ударит зной И обожжет, как глину. Я стану где сильней припек, И там, глаза зажмуря, Покроюсь с головы до ног Горшечною глазу-рю. **А ночь** войдет в мой мезонин И, высунувшись в сени, **Меня наполнит, как кувшин, Водю и сиренью** (Летний день»).

А в комнате **пахнет, как ночью Болотной фиалкой**. Бока Опущенной шторы морочат **Доверье ночного цветка** <...> Но грусть одиноких мелодий Как участь бульварных семян, Как спущенной шторы бесплодь, **Вводящей фиалку в обман** («Кругом семенящейся ватой...»).

В первых пяти примерах вечернее/ночное цветение источает сильнейшие запахи, вторя страстным контактам между людьми, между людьми и природой, а то и между землей и небом (грядками и Млечным путем), и знаменуя великолепие (*высшую фазу*) существования. В шестом налицо своеобразное взаимоналожение дня и ночи (любопытное с точки зрения ЦН): на солнцепеке «я» подвергается обжигу, превращающему его в *кувшин*, который ночь наполнит водою и *сиренью*, то есть дневным цветком. Еще примечательнее седьмой пример, где навязывание ночному цветку дневного цветения предстает в не столь доброкачественном свете — как *обман доверья*.

Как видим, Пастернак очень чуток к различию между дневными и ночными цветами. При этом, в трактовке последних он верен стереотипу ночного цветка как воплощения любовной, иногда роковой, извращенной или иной убийственной страсти, сложившемуся в русской поэзии в XIX в. и активно разрабатывавшемуся поэтами Серебряного века.¹ Ср.:

Лишь только **ночь** своим покровом Верхи Кавказа осенит <...> И под лозю виноградной <...> **Цветок распухнется ночной**; Лишь только месяц золотой Из-за горы тихонько встанет, И на тебя украдкой взглянет, **К тебе я стану прилетать; Гостить я буду до денницы...** (Лермонтов, «Демон»; 1839/1842).

Страстно дышал на ночные цветы; тяготей над ними, Чашечки их расширял и садился росой ароматной; Воздух прохладно-густой, испареньями трав напоенный, В свернутых листьях растений покоился жук изумрудный; Влаги росистой боясь, мотылек испещренный скрывался В желтой пыли лепестков, колыхаясь, как в люльке ребенок (Н. Ф. Щербина, «Лес»; 1853).

¹ Небольшой букет символистских ночных цветов, вводимый обобщением: «"Опьяняющее" действие ночных цветов соединяет эротическо-мистическую креативность с поэтической», см. в [8; 601].

Целый день спят ночные цветы, Но лишь солнце за рошу зайдет, Раскрываются тихо листья, И я слышу, как сердце цветет <...> Я тебя не встревожу ничуть, Я тебе ничего не скажу (Фет, «Я тебе ничего не скажу...»; 1885).

О, ночному часу не верьте! Он исполнен злой красоты. В этот час люди близки к смерти, **Только странно живы цветы <...> И я жду от цветов измены, — Ненавидят цветы меня.** Среди них мне жарко, тревожно **Аромат их душен и смел, — Но уйти от них невозможно, Но нельзя избежать их стрел <...> Свет вечерний лучи бросает <...> Пробудились злые цветы.** С ядовитого арума мерно Капли падают на ковер... Все таинственно, все неверно... **И мне тихий чудится спор. Шелестят, шевелятся, дышат, Как враги, за мною следят. Все, что думаю, — знают, слышат И меня отравить хотят** (З. Гиппиус, «Цветы ночи»; 1894).

«Я — Леда, я — белая Леда, я — мать красоты, Я сонные воды люблю и ночные цветы. Каждый вечер, жена соблазненная, Я ложусь у пруда, там, где пахнет водой, — В душей тьме грозовой <...> Там, где пахнет водой и купавами <...> Там я жду. **Вся преступная, вся обнаженная, Изнеможенная <...> Это — смерть, но не боюсь, Вся бледная, Страстно млея, Как в ночной грозе лилея, Ласкам бога предаюсь <...>**» (Мережковский, «Леда»; 1894).

В воздухе нежно прозрачного мая Дышит влюблённость живой теплоты: **В лёгких объятьях друг друга сжимая, Дышат и шепчут ночные цветы <...> Льётся с цветов упоительный яд.** То не жасмин, не фиалки, не розы, То не застенчивых ландышей цвет, То не душистый восторг туберозы — Этим растениям названия нет. **Только влюблённым дано их увидеть, С ними душою весь мир позабыть <...> Знай же, о, счастье, любовь золотая, Если тебя я забыться молю, Это — дыханье прозрачного мая, Это — тебя я всем сердцем люблю <...> Это вблизи где-нибудь расцветают, Где-нибудь дышат — ночные цветы** (Бальмонт, «Ночные цветы»; 1895).

Ты, полный страсти ночной цветок, Полюбила мои черты <...> Здесь сердце близко, но там впереди Разгадки для жизни нет <...> Как с жизнью страстной я, мудрый царь, Сочетаю Тебя, Любовь? (Блок, «Стою у власти, душой одиноко...»; 1902).

Всё тихо на светлом лице. И **росистая полночь тиха.** С немым торжеством на лице Открываю грани стиха. Шепчу и звеню, как струна. То — **ночные цветы** — не слова. Их росу убелила луна У подножья Её торжества (Блок, «Всё тихо на светлом лице..»; 1903/1907)

Ночью вырастают бледные цветы, Странные и смутные, как мои мечты. И с туманом тающим шепчут и шумят **Шелестом печальным, как предсмертный взгляд.** Шепчут цветы бледные о лазури Дня, О дыханье вечного, яркого Огня. **А туман их слушает, тает и молчит,** И камыши томительно, жалобно шуршит <...> Светом оживляющим небо загорается И с улыбочкой первой ласковых лучей **Вянут цветы бледные сумрачных Ночей. А ночами темными над водой зеркальнойю Снова шепчут жалобу долую, печальную. О, цветы неясные сумрачных ночей.** Вечно не видать вам огненных лучей **И напрасно будете вы, томясь, их ждать И туману мертвому грезы поверять** (Тиняков, «Ночные цветы»; 1904).

Затаил ожидание воздух <...> Ожидая расцвета Нежной дочери струй
Водяных и воздушных <...> лилово-зеленый Безмятежный и чистый цветок,
Что зовется **Ночною Фиалкой** <...> Веял **сладкий дурман** <...> Оттого,
что пронизан был воздух Зацветаньем **Фиалки Ночной** <...> Где сидит под
мерцающим светом <...> Королева забытой страны, **Что зовется Ночною
Фиалкой** <...> Сладким сном **одурманила нас, Опоила нас зельем болот-
ным**, Окружила нас **сказкой ночной**, А сама всё цветет и цветет, И боло-
тами дышит Фиалка (Блок, «Ночная фиалка»; 1906).

Под зноем дня в пыли заботы На придорожьях суеты, **В бессилы тя-
гостной дремоты**, Висят священные цветы. Но лишь, предвечная колду-
нья, Начертит **Ночь** волшебный круг; В огнях луны и в **тьме безлуны** Их
стебли оживают вдруг. И, как уста, открыв глубины Своих багряных ле-
пестков, **Цветы с полей, цветы с куртины Согласно тянутся на зов**.
**Дыша любовью и изменой, Цветок впивается в другой И сладко па-
дает, как пеной, Обрызган утренней росой** (Брюсов, «Ночные цветы»;
1906; с эпиграфом из Фета: *Целый день спят ночные цветы...*).

Ночь, цветы, но ты В стране иной. **Ночь. Со мною ты...** Да, ты — со
мною. Вдох твоих речей Горячей — <...> Голубая колыбель: **Спи, усни...** Утра
первые огни... Чу! Свирель... (Белый, «Разлука»; 1908).

**Белые, бледные, нежно-душистые, Грезят ночные цветы, С лаской
безмолвной** лучи серебристые Шлёт им луна с высоты. Силой волшебною,
силою чудесною **Эти цветы расцвели**, В них сочетались с отрадой небесною
Грешные чары земли. Трудно дышать! Эта ночь опьянённая Знойной **ис-
томой** полна, **Сладким дыханьем цветов напоённая** Душу волнует она.
**Шепчут цветы свои речи беззвучные, Тайны неведомой ждут, Вплоть
до рассвета с луной неразлучные Грезят они и цветут** (романс «Ночные
цветы», слова Е. Варженевской; не позднее 1914).

**А вечерами матиола Нас опьяняла, как вино, И строфам с легкостью
Эола Кружиться было суждено. Ночами мы пикниковали, Ловили раков
при костре, Крюшон тянули, и едва ли В постель ложились на заре...**
(Игорь Северянин, «Прежде и теперь»; 1918).

Среди очевидных семантических составляющих этого об-
разного кластера отмечу противопоставление — и, как прави-
ло, смену — дня и ночи и предпочтение, отдаваемое ночной по-
ловине жизненного цикла ночных цветов. Именно на ночной,
«вакхический», ореол этого мотива и опирается главный троп
лирического сюжета ЦН, — с тем оригинальным отличием, что
финальный отрывок посвящен не ночи, а утру. То есть, разгул,
имевший место накануне ночью, метафорически проецируется
на карнавальную ночную ипостась ночных цветов, а их утрен-
ний сон эмблематизирует ее благодатную отмену¹. Новаторское

¹ На этом соотношении *ночных цветов* ЦН с чувственным *безобразьем* прошлой ночи могли сказаться эротические и другие архетипические

обращение Пастернака с готовым мотивом состоит в смещении композиционного и оценочного фокуса с темной фазы суток на светлую¹. В утреннем состоянии цветов в ЦН подчеркивается не их безжизненная, бессильная бледность — типа:

*Светом оживляющим небо загорается И с улыбкой первую ласковых лучей
Вянут цветы бледные сумрачных Ночей* (Тиняков);

*Под зноем дня в пыли заботы На придорожьях суеты, В бессильи тягостной дремоты,
Висят священные цветы* (Брюсов),

а их непроницаемо здоровый, очищающий, целительный сон.

4. Отсутствие как контакт и великолепие

Парадоксальный образ не прошибающей цветы поливки эффектен сам по себе, но тем более — на фоне принятой у Пастернака трактовки аналогичных ситуаций. *Поливка*, да еще с предположительным выкатыванием целого *ушата*, — мощный физический контакт, вспомним ее характерную гиперболизацию в строках: *Левкой и Млечный путь Одной лейкой полит*. Контакты подобного рода Пастернаком обычно не приглушаются, а всячески акцентируются. Вдобавок к рассмотренным (во 2-м разделе) приведу еще ряд красноречивых примеров (в основном — из того же корпуса стихов об «отсутствии»):

*Под шторку несет обгорающей ночью, И рушится степь со ступенек
к звезде. Мигая, моргая, но спят где-то сладко, И фата-морганой любимая
спит Тем часом, как сердце, плеча по площадкам, Вагонными дверцами
сыплет в степи.* («Сестра моя — жизнь, и сегодня в разливе...»).

*Ветер розу пробует Приподнять по просьбе Губ, волос и обуви,
Подолов и прозвищ. Газовые, жаркие, Осыпают в гравий Все, что им
нашаркали, Все, что наиграли* («Звезды летом»).

*Это — с пультов и флейт — Фигаро Низвергается градом на грядку.
Все, что ночи так важно сыскать На глубоких купаленных доньях, И звезду
донести до садка На трепещущих мокрых ладонях* («Определение поэзии»).

*То ветер смех люцерны вдоль высот, Как поцелуй воздушный, пронесет,
То, княженикой с топи угощен, Ползет и губы пачкает хвощом
И треплет ручку веткой по щече* («Как у них»).

коннотации «Ночной фиалки» Блока, в которой, впрочем, примечательно преобладание одурманенности, оцепенения и забвения, родственных не столько ночному безобразью, сколько утренней непрошибаемости ночных цветов в ЦН.

¹ Даже Фет, начинающий с того, что *Целый день спят ночные цветы*, далее сосредотачивается на ночном общении героев.

Это диск одичалый, рога истесав Об ограды, бодаясь, крушил палисад. Это — запад, карбункулом вам в волоса Залетев и гудя, угасал в полчаса, Осыпая багрянец с малины и бархатцев («Послесловье»).

Так, утром ударивши в ворох Соломы, — с момент на намете — След ветра живет в разговорах Идущего бурно собранья Деревьев над кровельной дранью («Нас мало. Нас, может быть, трое...»).

Смеркалось, и сумерек хитрый маневр Сводил с полутьмою зажженный репейник, С землю саженные тени ирпенек И с небом пожар полосатых панев («Лето»).

Окно, пюпитр и, как овраги эхом, Полны ковры всем игранным («Окно, пюпитр...»).

С намеренным однообразьем, Как мазь, густая синева Ложится зайчиками наземь И пачкает нам рукава («Сосны»).

Земля и небо, лес и поле Ловили этот редкий звук, Размеренные эти доли Безумья, боли, счастья, мук («Весенняя распутица»).

Я кончился, а ты жива И ветер, жалуясь и плача, Раскачивает лес и дачу <...> И это не из удалства Или из ярости бесцельной, А чтоб в тоске найти слова Тебе для песни колыбельной («Ветер»).

Зачем же плачет даль в тумане И горько пахнет перегной? На то ведь и мое призванье, Чтоб не скучали расстоянья, Чтобы за городской гранью Земле не тосковать одной («Земля»).

Пронесшейся грозой полон воздух. Все ожило, все дышит, как в раю. Всем роспуском кистей лиловогроздых Сирень вбирает свежести струю («После грозы»).

В мире Пастернака контактом чревато даже простое соприутствие в одном пространстве, ср.:

Я просыпаюсь. Я объят Открывшимся. Я на учете. Я на земле, где вы живете, И ваши тополя кипят.

Ты здесь, мы в воздухе одном. Твое присутствие, как город, Как тихий Киев за окном, Который в зной лучей обернут, Который спит, не опочив, И сном борим, но не поборот <...> Твое присутствие, как зов За полдень поскорей усесться И, перечтя его с азов, Вписать в него твое соседство.

По контрасту с подобными настойчивыми контактами между самыми разными сущностями (в том числе цветами, грядками, влагой), — образами поглощения, вбирания, обмазывания, заполнения, оставления следа, сведения воедино, значимого соседства и т.п., — отказ ночных цветов в ЦН как-либо реагировать на утреннюю поливку выглядит вдвойне впечатляюще.

Следует сказать, что их непроницаемость для контактов не абсолютна. Отдельные обрывки происходящего вокруг все-таки попадают к ним в уши. Эти обрывки — одно из проявлений инвариантного пастернаковского мотива, состоящего в импровизацион-

ном совмещении чего-то малого, скромного, случайного с чем-то важным, представительным, волнующим, запоминающимся. Ср.:

И ветер криками изрыт, И чем случайней, тем вернее Слагаются стихи навзрыд («Февраль. Достать чернил и плакать!..»).

Все я ли один на свете, Готовый навзрыд при случае, Или есть свидетель.

Лариса, вот когда посожалею, Что я не смерть и ноль в сравнении с ней. Я б разузнал, чем держится без клею Живая повесть на обрывках дней <...> Осмотришься, какой из нас не сваян Из хлопьев и из недомолвок мглы? («Памяти Рейснер»).

Тогда ночной фиалкой пахнет все <...> Каждый случай, Который в прошлом может быть спасен И в будущем из рук судьбы получен («Любка»).

В саду табак, на тротуаре Толпа, в толпе гуденье пчел. Разрывы туч, обрывки арий, Недвижный Днепр, ночной Подол.

Я люблю их, грешным делом <...> И летящих туч обрывки, И снежинок канитель, И щипцами для завивки Их крутящую метель («Как-то в сумерки Тифлиса ...»).

А днем простор осенний Пронизывает вой Тоскою голошенья С погоста за рекой. Когда рыданье вдовье Относит за бугор, Я с нею всю кровью И вижу смерть в упор («Ложная тревога»).

Бестолочь, кумушек пересуды. Что их попутал за сатана? Где я обрывки этих речей Слышал уж как-то порой прошлогодней? Ах, это сызнова, верно, сегодня Вышел из рощи ночью ручей <...> Это снегурка у края обрыва. Это о ней из оврага со дна Льется без умолку бред торопливый Полубезумного болтуна <...> Это зубами стуча от простуды, Льется чрез край ледяная струя В пруд и из пруда в другую посуду. Речь полководья — бред бытия («Опять весна»).

Гул затих <...> Я ловлю в далеком отголоске, Что случится на моем веку. На меня наставлен сумрак ночи Тысячью биноклей на оси <...> Я один, все тонет в фарисействе. Жизнь прожить — не поле перейти («Гамлет»).

В те места босоногою странницей Пробирается ночь вдоль забора, И за ней с подоконника тянется След подслушанного разговора. В отголосках беседы услышанной <...> («Белая ночь»).

Но кто мы и откуда, Когда от всех тех лет Остались пересуды, А нас на свете нет?

И можно слышать в коридоре, Что происходит на просторе, О чем в случайном разговоре С капелью говорит апрель («Земля»).

Но в ЦН обрывки остаются обрывками, памятью не регистрируются и никакой роли в дальнейшем развитии лирического сюжета не играют.

Параллельно с темой контакта, в оригинальном, отчасти тоже «отрицательном» негативном, повороте предстает и тема великолепия. Упор в ЦН делается на воплощающий ее мотив «сути», которая уже по определению противопоставляется всему по-

верхностному, внешнему, шелухе, лузге и потому охотно принимает негативный характер — очищения, отмывания, освобождения, отказа от этих наносных элементов. Ср.:

Но корпуса его изгиб Дышал полетом голой сути, Прорвавшей глупый слой лузги («Высокая болезнь»).

Нельзя не впасть к концу, как в ересь, В неслышанную простоту.

Я с неба, как с губ, перетянутых сыпью, Налет недомолвок сорвал рукавом. И осень, дотопле вопившая вытью, Прочистила горло; и поняли мы, Что мы на пиру в вековом прототипе <...>

И станут кружком на лужке интермеццо <...> Как тени, вертеться четыре семейства Под чистый, как детство, немецкий мотив («Лето»)

А ты прекрасна без извилин, И прелести твоей секрет Разгадке жизни равносильна <...> Твой смысл, как воздух, бескорыстен. Легко проснуться и прозреть, Словесный сор из сердца вытрясть И жить, не засоряясь впредь<...> («Любить иных тяжелый крест...»).

Ты стала настолько мне жизнью, Что все, что не к делу, долой <...> И вот я вникаю на ощупь В доподлинной повести тьму («Кругом семящаяся ватой...»).

Ты появишься у двери В чем-то белом, без причуд, В чем-то впрямь из тех материй, Из которых хлопья шьют («Никого не будет в доме...»).

Она [ночь] отмоем верхний слой С похолодевших стенок И даст какой-нибудь одной Из здешних уроженок («Летний день»).

И вот, бессмертные на время, Мы к лику сосен причтены И от болезней, эпидемий И смерти освобождены («Сосны»).

[Я] вижу смерть в упор <...> Пути себе расчистив, На жизнь мою с холма Сквозь желтый ужас листьев Уставилась зима (Ложная тревога»).

И великой эпохи След на каждом шагу <...> В простоте без прикрас, В разговорах и думах, Умиляющих нас. И в значеньи двояком Жизни, бедной на взгляд, Но великой под знаком Понесенных утрат («Вакханалия»).

Рука художника еще всеильней Со всех вещей смывает грязь и пыль <...> Не потрясенья и перевороты Для новой жизни очищают путь, А откровенья, бури и щедроты Душе воспламененной чьей-нибудь («После грозы»).

В ЦН этот мотив проведен очень четко:

Они не помнят безобразья <...> Состав земли не знает грязи. Все очищает аромат <...> На кухне вымыты тарелки.

«Очищение» знаменует переход от глухой отключенности ночных цветов к более контактным розам¹, льющим в комнату, хотя и без всякой связи, свой реальный аромат. Но производится это очищение во имя не столько какой-то позитивной разгадки

¹ Этот сдвиг выдержан в духе одной из частых разновидностей контакта – тождества того, что находится «здесь», в доме, и «там», в пейзаже, ср.: *И тех же белых почек вздутья И на окне, и на распутье, На улице и в мастерской* («Земля»).

жизни, сколько полного забвения всего вообще: *Никто не помнит ничего* — в духе давнишней формулы:

забудь, усни <...> спи, утешься, угомонись, не плачь <...> не три их, спи, забудь: все вздор один («Мой друг...»).

5. Тропика, прозаизация, нестыковка

Главным художественным решением ЦН является подача реальной безлюдности как своего рода людского присутствия, но присутствия эфемерного, теневого, отрицаемого, забываемого. Эта риторическая фигура проведена в тексте целым рядом способов.

Прежде всего, — контрастом с густо населенными предыдущими сценами. И, конечно, систематическим словесным упором на всякого рода отрицательность, как эксплицитную (*не прошибает, хоть выкати, не помнят, безобразья, не знает, без всякой связи, никто, не помнит, ничего*), так и прозрачно подразумеваемую (*спят, два-три обрывка, спят, в плену, фантазий, час назад, грязи, очищает, прошло, забыты, вымыты*). Так или иначе задействуются — и отключаются — самые разные виды человеческих проявлений и восприятий: голос (*пел*), слух (*в ушах*), обоняние (*аромат*), осязание (*вымыты*), вкус (*вымыты тарелки*), память (*не помнят, забыты*), воображение (*ночные фантазии*), эмоции (*не прошибает*), зрение (по умолчанию).

Но с точки зрения центрального «светотеневого» эффекта ЦН особого внимания заслуживает изощренная техника совмещения присутствия, часто очень интенсивного, с отсутствием.

На событийном и языковом уровнях сюда относятся:

как бы безличная, сама собой происшедшая, но полномасштабная, претендующая на прошибание отглагольная *поливка* и подчеркивающий ее мощность оборот *хоть выкати... ушат*, с неопределенно-личным императивом 2-го лица в условно-уступительном значении, допускающем воображаемость ушатов;

настойчивый телефонный звонок, но именно звонок, звуковой сигнал аппарата, — звонит неизвестно кто и неизвестно кому, трубка остается никем не поднятой, почему звонок и звучит не менее, чем *тридцать раз подряд*;

подчеркнуто пейоративная, но обходящаяся без указания на актантов, номинативная, с привлечением пассивно-возвратного причастия (*творившегося*), констатация *безобразья*, хотя и отсылающая к предыдущим активным фрагментам, а также аналогичная бессубъектность номинативных оборотов *ночное торжество* (тоже на сильной стилистической ноте) и *шутки и проделки*;

обобщенно уклончивые в своей местоименности, но семантически мощные кванторы всеобщности *все* и *ничего*;

кем-то выращенные и срезанные, кем-то преподнесенные и кем-то поставленные в вазу с водой розы — целый *десяток*;

опять-таки неизвестно кем,— благодаря страдательному залогу — *забытые* происшествия прошлой ночи и тщательно *вымытые* на блистающей отсутствием хозяев *кухне* еще недавно служившие гостям *тарелки*;

и, наконец, венчающее всю эту серию предложение в действительном залоге, с полноценным, но, увы, совершенно безличным подлежащим *Никто*, доводящим до логического предела линию, начатую его тоже тотальным антонимом *все*.

Не менее красноречива, но еще более утонченна и потому почти незаметна, организация тропов, проецирующих человеческое начало на неодушевленных протагонистов отрывка — на ночные, а затем и некоторые другие *цветы*. Основной ход состоит здесь в том, как лейтмотивный модус «отрицательности» оригинальным образом способствует мотивировке тропов, но тем самым и их прозаизации.

Первый троп стихотворения — утверждение, что *цветы... спят*,— вообще находится на грани между стертой метафорой и буквальным употреблением, поскольку цветы являются живыми организмами, так что их суточный цикл «закрывания — раскрывания/распускания» может описываться в деловой прозе и глаголами *засыпать — спать — просыпаться*¹. А далее факт этого «сна», метонимически соотнесенный со спящими где-то рядом людьми, используется как мотивировка упорного отказа цветов реагировать на поливку, вслушиваться в телефонные звонки и помнить о вчерашнем безобразье,— тоже в метонимический унисон с подразумеваемым аналогичным поведением обитателей квартиры. Мотивировка эта достаточно,— если не чересчур, ибо в тривиальном смысле,— убедительна: натурализации подлежит не утверждение чего-то невероятного, а напротив, его отрицание, возвращающее всю ситуацию в прозаический мир обыденных реальностей. Цветам, будь то ночным или дневным и уж тем более закрывшимся, естественно **не** пахнуть, **не** реагировать, **не** функционировать, **не** помнить. Простейший пример такого неопровержимого *argumentum ad negationem* — ироническое применение поговорки *У него денег куры не клюют* к бедняку: *... не клюют, потому что у него нет ни денег, ни кур*.

Тропика стихотворения подрывается этим лишь отчасти,— у цветов обнаруживаются метафорические *уши* (подкреплен-

¹ См., например: <http://plantlife.ru/books/item/f00/s00/z0000011/st032.shtml>

ные фонетическим, да, собственно, и этимологическим, стыком с *ушатами*) и *ночные фантазии*, но важный шаг в сторону буквализации происходящего уже сделан. В последующих строках уровень образности постепенно снижается. Мысль, что *состав земли не знает грязи*, звучит как, может быть, слишком решительно сформулированная, но допускающая буквальное понимание¹. Очистка воздуха цветочным ароматом — вещь реальная, хотя и звучащая слегка гиперболизировано, а утверждение о «бессвязности» действий роз верно опять-таки именно в силу своей тривиальности. Глагол *льет* применительно к *аромату*, источаемому *розами*, классическим и проverbsиально пахучим цветком любви, довольно поэтичен, но и это не более, чем стертая метафора (позволяющая, впрочем, поставить поведение роз в единый «водный» ряд с *поливкой*, *ушатами*, и мытьем тарелок)².

Переход от фигуральных утверждений к буквальным сопровождается передачей эстафеты от загадочных и «негативных» ночных цветов к более обычным и позитивным дневным — *десятку роз в стеклянной вазе* (обезличенных небрежно округленным числительным). И совершенно уже прозаично — фактографично, без-образно, — заключительное четверостишие, в каком-то смысле возвращающее нас от лирической медитативности ЦН к повествовательной стилистике «Вакханалии» в целом.

В связи с выявленной прозаической установкой финала стоит остановиться на некоторых фабульных неувязках «Вакханалии», особенно в той мере, в какой это касается ЦН. Выше мы не случайно говорили о месте действия предыдущих отрывков как о квартире/даче.

В пользу городской квартиры говорят такие детали, как урбанистический начальный фрагмент (*Город. Зимнее небо <...> Новостройки, дома*), близкое соседство театра, где только что играла *артистка, проходные*

¹ Мотив чистоты/грязи в контексте разговора о ночных цветах возникает у Пастернака в раннем варианте «Любки»:

Дыша внушеньем диких орхидей, Кто пряностью не поперхнетя? Разве Один поэт, лоя в их духоте Неведенье о чистоте и грязи.

² Форма *льет* отсылает к 3-му отрывку «Вакханалии», где Мария Стюарт *В юбке пепельно-сизой Села с краю за стол. Рампа яркая снизу Льет ей свет на подол*, — световому эффекту, в свою очередь программно перекликающемуся с 1-м отрывком, где *Лбы молящихся, ризы И старух шушунны Свечек пламенем снизу Слабо озарены*. «Пастернак объяснял, что в «Вакханалии» ставил перед собой пластическую задачу передать разного происхождения свет снизу» [7; 687].

дворы, окно ширпотреба, лестничный ход, люстра, телефонный аппарат¹, а в пользу дачи — двери с лестницы в сени, перегрев печей, поливка с помощью ушата² и, last but not least, ночные цветы — цветы садовых гряд.

Налицо некоторый монтаж города и дачи. Более того, с неоднократно подчеркиваемым в стихотворении зимним антуражем (*Зимнее небо; И опять мы в метели; и т.п.*) плохо согласуются отчетливо летние *ночные цветы на садовых грядах*, так что к совмещению города и загорода добавляется совмещение зимы и лета.

Подобные поэтические вольности вполне в духе Пастернака, вспомним хотя бы анахронистическое присутствие в 1-м фрагменте «Вакханалии» давно снесенной к тому времени церкви Бориса и Глеба³. Эти хронотопические неточности можно считать неизбежными издержками стремления поэта совместить несколько трудно совместимых моментов —

«подготовк[у] «Марии Стюарт» в театре и две зимних именных ночи в городе (я лето и зиму живу на даче) в конце февраля <...> **стянуть это разрозненное и многообразное воедино**» (письмо к А. К. Тарасовой 5 августа 1957, Переделкино; [6; 10; 239]).

Одной из двух именных ночей в городе было

празднование «сдвоен[ого] д[ня] рождения Всеволода Иванова и Константина Федина» (24 февраля 1957 г.), « [н] епосредственным отзвуком которого стал <...> набросок», в котором появляются строки: *Цветочные корзины, Сирень и цикламен. Из рам глядят картины <...> мотив, позднее получивший название "Вакханалии"*» [7; 684–685].

Известно, что тяжело заболев в марте 1957 г., Пастернак провел два месяца в кремлевской больнице, а потом еще два в подмосковном санатории «Узкое», бывшем имении Трубецких, связанном для Пастернака и с памятью Владимира Соловьева, а затем вернулся в Переделкино. «Вакханалия» была написана и отделана лишь

¹ На даче у Пастернака не было телефона, ср. в его альбомном экспромте «А. П. Зуевой» (1957): *У нас на даче въезд в листве, Но, как у схимников Афона, Нет собственного телефона. Домашний телефон в Москве* (см.: [6; 2; 280], [7; 684]).

Разумеется, именной кутеж «Вакханалии», особенно учитывая его реальные прототипы, не следует привязывать к жилищам самого Пастернака.

² Ушаты есть у Пастернака в дачной и очень негативной «Ложной тревоге» (1941): *Корыта и ушаты, Нескладица с утра, Дождливые закаты, Сырые вечера <...> И вижу смерть в упор.*

³ Об этом анахронизме см.: [5].

в августе, и в ней невольно отразился сложный хронотоп ее создания, — то как «возникло это зимнее стихотворение в летнее время» (письмо Нине Табидзе из Переделкина 21 августа 1957 г.; [6; 10; 249]).

Что совершенно особняком в этом отношении стоит ЦН — всего *час назад* творилось зимнее *безобразье*, однако для того, чтобы о нем *не помнить*, привлекаются летние *ночные цветы* — хорошо согласуется с резким отличием этого отрывка «Вакханалии» от всех остальных. Правдоподобным представляется предположение, что ЦН могло первоначально замышляться в качестве стихов Юрия Живаго в pendant к тому «большому фрагменту о цветах <...> [который] был написан для “Доктора Живаго” и выпал из романа, когда Пастернак его сокращал и упрощал (об этом рассказала Ивинская)» [1; 758]. Собственно, и сохранившийся пассаж о цветах в главке о прощании близких с телом Живаго в конце августа (XV, 13) рядом деталей переключается с «Вакханалией» и в частности с ЦН:

«Из коридора в дверь был виден угол комнаты с поставленным в него наискось столом. Со стола в дверь <...> смотрел суживающийся конец гроба <...>

Его окружали **цветы** во множестве, целые кусты редкой в то время белой **сирени**, **цикламены**, цинерарии в горшках и **корзинах** <...>.

Цветы загорали свет из окон. Свет скупо просачивался сквозь наставленные цветы на восковое лицо и руки покойника, на дерево и обивку гроба. На столе лежал красивый узор теней, как бы только что переставших качаться <...>

В эти часы, когда общее молчание <...> давило почти ощутимым лишением, **одни цветы** были заменой недостающего пения и отсутствующего обряда.

Они **не просто цвели и благоухали**, но как бы хором, может быть, ускоряя этим тление, **источали свой запах**, и, **одевая всех своей душистой силой, как бы что-то совершали**.

Царство растений так легко себе представить ближайшим соседом царства смерти. Здесь, **в зелени земли, между деревьями кладбищ, среди вышедших из гряд цветочных всходов** сосредоточены, может быть, тайны превращения и загадки жизни <...>» [6; 4; 489–490].

Обратим внимание на незаметную, но существенную смену декораций в конце эпизода (аналогичную происходящей в ЦН): последний абзац неожиданным риторическим турдефорсом (с парадоксальным употреблением слова *Здесь*¹) переносит действие из московской квартиры покойного на кладбище.

¹ Двусмысленности этого *Здесь* соответствует в ЦН аналогичная непрозрачность тоже местоименного *Так* (*Так спят цветы садовых гряд*). Оно может пониматься как подытоживающее повторение уже описанного:

В целом, несмотря на различие ситуаций и роли, отведенной цветам, сходство с «Вакханалией» значительно и свидетельствует об архетипическом родстве между поэтическим мотивом «ничто» в ЦН и темой смерти во весь ее рост в «Окончании» романа.

6. Ритм, рифмовка, синтаксис

Формальная структура ЦН примечательна как своим отличием от предыдущих фрагментов «Вакханалии», так и своеобразием на общем фоне пастернаковской поэзии. Как известно, Пастернак

«боролся против образования семантических ореолов — устойчивых связей между содержанием и стихотворной формой. В ранних стихах — поиск уникальной разновидности размера для уникального содержания каждого стихотворения. В поздних — поиск универсальной простоты, которой можно одинаково хорошо высказать все» [2; 517]

ЦН сочетает обе эти тенденции.

В ряде набросков «Вакханалии»

«Пастернак изберет сначала трехстопный ямб: *Сверкают люстр подвески, Стол ломится от вин. Сватья, зятья, невестки, День чьих-то именин <...>* Потом — тем же размером — попробует писать другое стихотворение, уже о зимнем городе: *Машины разных марок, свет стелющихся фар. Не видно крыш и арок, но ярк тротуар...*» ([1; 755]; см. также [7; 687]).

Начальный отрывок он сначала напишет в виде трех четверостиший четырехстопного дактиля:

В городе хмурится зимнее небо, Ветер врывается в арки ворот. Тянутся люди к Борису и Глебу, Слышится пенье и служба идет <...> [6; 2; 347].

Но в конце концов остановится на двухстопном анапесте с частыми сверхсхемными ударениями на первом слоге (Гóрод. Зимнее небо) — для всех фрагментов, кроме заключительного, написанного четырехстопным ямбом, тоже не совсем стандартным.

Ритмические особенности ЦН состоят в следующем.

«Да, вот именно так спят эти ночные цветы на своих садовых грядках», а может — как начало сравнения только что описанных ночных цветов, по всей вероятности, домашних, с растущими где-то на дачных садовых грядках. Первая интерпретация, как мы видели, внутренне противоречива, но проблематична и вторая, поскольку цветам садовых гряд приписывается соседство с комнатными розами и непосредственная реакция на недавнее торжество (*они не помнят...*). Пастернак явно мыслит некий единый хронотоп, но тот слегка трещит по швам под напором риффатерровской «аграмматичности».

Из 18 строк всего пять (9 и 15–18) написаны самой обычной IV формой — с пропуском ударения на 3-й стопе; это необычно низкий процент для русской поэзии XIX–XX вв. вообще и для всех периодов Пастернака, включая поздний.

Напротив, очень высока доля полноударной I формы — 8 строк.

Типично пастернаковская III форма, с пиррихием на 2-й стопе, представлена всего лишь дважды (строки 3, 10), плюс дважды — еще более изысканная VI, с двумя безударными стопами, 1-й и 3-й (строки 6, 12).

То есть в целом, ЦН более полноударно, чем обычный пастернаковский стих, и в меньшей степени следует характерному для него ритмическому рисунку с сильными началами и концами строк, противопоставленными безударному «провалу» в середине (на 2-й и 3-й стопах).

Картина осложняется сверхсхемными ударениями.

Их пять — на *Хоть, два-, Пел, Так, Всё* (строки 4, 3, 6, 7, 12).

В четырех случаях они приходятся на 1-й слог, чем отчасти компенсируется сравнительная общая слабость начальных стоп, особенно там, где возникают спондеи на 1-й стопе (строки 3, 7).

В двух случаях (4, 7) сверхсхемное ударение, накладываясь на I форму, дает пятиударные строки, а в двух других (6, 12) частично восполняет слабую ударность VI формы.

В последней строке не исключено сверхсхемное ударение на 3-й стопе — благодаря скандирующему произношению слова *ни-чегó*, чем создается эффект мерцания между двумя доминирующими в тексте формами ямба — IV и I. Такое дидактическое скандирование отрицательных местоимений (*ни-ко-му, ни-ко-гда, ни за что, ни-че-го*) входит в готовый интонационный репертуар русской речи и хорошо подготовлено обилием в ЦН полноударных строк и упором на четыре *-н-* в данной строке: **Никто не помнит ничего**. В резонерской концовке отрывка и стихотворения в целом (типа *Жизнь прожить — не поле перейти*) такое отчеканивание слогов еще более оправданно¹.

Общим эффектом подобного ритмического рисунка является утяжеление стиха, звучащего — в данных синтаксических и строфических условиях (о которых ниже) — как замедление, успокоение, соответствующее теме ЦН. А преобладание «интересных» ямбических форм и их вариантов в основной части текста, с сосредоточением самой «нормальной» IV формы, напро-

¹ Именно так читает ЦН артист Михаил Царев: (<http://www.playcast.ru/?module=view&card=914775&code=fbb28dda1f4aa080cf9a4c70d1a492eaf71a7250>). Ср. также игру Пастернака со скандированием ключевого слова в строчке **Реже-реже-ре-же ступай, конькобежец** («Зимнее небо»; 1915; см.: [4; 266–268]).

тив, в четырех заключительных строках, вторит уже отмеченному замыканию структуры на подчеркнуто прозаической ноте.

Очевидным образом «прозаичен» и синтаксис отрывка.

Он строго повествовательный — нет ни вопросов, ни восклицаний.

Преобладают простые предложения, отсутствуют сколько-нибудь острые инверсии и анжамбеманы. Налицо один причастный оборот (строка 10) и три придаточных (в строках 3, 5–6 и 13–14), но максимальная длина предложений остается скромной (2–3 строки), а порядок слов нормальным.

Последнее четверостишие образуют четыре простых предложения, идеально укладывающихся в свои строки.

«Прозаичен» и эффект, создаваемый единственным отклонением синтаксиса ЦН от «нормы» — характером несовпадения синтаксических членений с рифменной схемой, к которой мы и перейдем.

Организация рифм в ЦН необычна: **aBaBaaaCCaCaCCdEEd**. В противоположность четкой и энергичной строфике остальных фрагментов, она отличается явной нестройностью.

Первые четыре строки образовали бы правильное четверостишие с перекрестными рифмами, но 4-я строка начинает новое предложение, включающее и строки 5-ю и 6-ю.

Вроде бы складывается шестистишие, замыкаемое не одинарной, а двойной рифмой **a (aBaBaa)**, однако такому осмыслению противоречит появление в 7-й строке еще одной рифмы **a** подряд, которая тоже не замыкает рифменного рисунка, а открывает новое предложение и в какой-то мере новое четверостишие, на этот раз опоясывающей рифмовки, завершающееся полноценной точкой (строки 7–10).

Четверостишием лишь в какой-то мере оно является потому, что его начальная рифма (**a**) переходит в него из предыдущей цепи и еще вернется в 12-й строке, а вторая (**C**) станет первым звеном цепи, простирающейся за пределы этого четверостишия (строки 8, 9, 11, 13, 14).

Строки 11–14, тоже завершающиеся точкой, могут восприниматься либо как самостоятельное четверостишие, хотя и построенное на уже знакомых рифмах и с нестандартной схемой **CaCC**, либо как вторая часть опять-таки нестандартного восьмистишия.

Зато безусловно стандартно заключительное четверостишие с уже раз опробованной опоясывающей рифмовкой, построенное на двух совершенно новых рифмах, синтаксически самостоятельное и завершённое.

Строфика ЦН представляет таким образом нередкую у Пастернака картину довольно свободной рифменной последовательности с длинными неправильными цепями одинаковых рифм (7 рифм **a**, 5 рифм **C**).

Характерной пастернаковской чертой этой последовательности является и бросающееся в глаза фонетическое сходство двух главных рифменных цепей.

Их связывают: общий ударный гласный [А] плюс соседние согласные [Т], [З], [Р], [Н], по отдельности или в той или иной комбинации (*подряд — аппарат — гряд — фантазий — безобразья — назад — грязи*)¹.

Если схему рифмовки переписать с учетом этой фонетической общности рифм, условно заменив С на А, получим: **aBaBaаAAaAaAaEEd**, и тогда еще яснее проступит трехчастная рифменная композиция. Обрамляющей перекличке начального и конечного четверостиший способствует как отличие рифменных гласных от средней части ([И] — [А] — [Е, О]), так и наличие общего суффиксального [К] (*поливка/обрывка — проделки, тарелки*), полностью отсутствующего в середине.

Резюмируя, можно сказать, что отрывок начинается с поисков четкой катрениной строфики (подобной остальным фрагментам), после чего следует размывание этой установки в длинном, однообразном, но «неправильном» срединном куске и ее успешное осуществление в заключительном четверостишии.

Каков же смысловой ореол этой рифменной композиции — каким образом он работает на тему ЦН? Тщательно прописанная сбивчивость большинства рифменных и ритмико-синтаксических ходов созвучна лейтмотивной отрицательности стихов «про ничто». Перетекание сходных рифм и синтаксических структур через непрочные границы эфемерных четверостиший подобно тем теневым контактам, которые возникают лишь под знаком «присутствия в отсутствии» — так сказать, *без всякой связи*. Четкость же финального четверостишия, диктуемая общей композиционной потребностью в концовке, тоже по-своему подчеркнута негативна. Это четыре простых предложения, по длине равных стихотворным строкам, отчетливо негативного содержания, написанных самой простой формой ямба (если не считать мерцающего ударения на отрицательном *ни-* в 3-й стопе), свободных от тропики, замыкаемых решительной мужской рифмой на «темное» [О]².

¹ Сходное породнение соседних рифменных цепей (на [АЗ] и [АР]) есть в нейгаузовской «Балладе» Пастернака; см.: [4; 352].

² Рифма *торжество / ничего* есть у Пастернака в сравнительно ранних «Стрижах» (1915/1917), где «отсутствие» дается под знаком безоговорочного экстаза: *И нет у вечерних стрижей ничего, Что б там, наверху, задержало Витийственный возглас их: о торжество, Смотрите, земля убежала!*

Список литературы и источников

1. *Быков Дм.* Борис Пастернак. М., 2005 (сер. «Жизнь замечательных людей»).
2. *Гаспаров М.* Стих Б. Пастернака // Гаспаров М. Избранные труды. М., 1997. Т. 3. О стихе. С. 502–523.
3. *Жолковский А.* Новая и новейшая русская поэзия. М., 2009.
4. *Жолковский А.* Поэтика Пастернака: Инварианты, структуры, интертексты. М., 2011.
5. *Лекманов О., Клятис-Сергеева А.* «Агитпрофсоюзеский лубок»: Из реального комментария к Пастернаку // Новый мир. 2010. № 6. С. 155–162.
6. *Пастернак Б.* Полн. собр. соч.: В 11 т. / Сост. и коммент. Е. Б. Пастернака и Е. В. Пастернак. М., 2004.
7. *Пастернак Е.* Борис Пастернак: Биография. М., 1997.
8. *Ханзен-Лёве А.* Русский символизм. Система поэтических мотивов. Мифопоэтический символизм начала века. Космическая символика. СПб., 2003.
9. *Якобсон Р.* Заметки о прозе поэта Пастернака // Якобсон Р. Работы по поэтике. М., 1987. С. 324–338.

Александр Кобринский
(Санкт-Петербург)

ПИСЬМО ВЕРЫ ШВАРСАЛОН К БРАТУ СЕРГЕЮ О ПОДГОТОВКЕ ПРИЕЗДА ВЯЧ. ИВАНОВА В СУДАК ЛЕТОМ 1908 ГОДА

Статья посвящена обстоятельствам, связанным с организацией поездки Вяч. Иванова в Крым летом 1908 г. Впервые публикуется письмо Веры Шварсалон брату Сергею, в котором о них рассказывается.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, Крым, Вера Шварсалон, Сергей Шварсалон.

This article focuses on the circumstances of the Vyach. Ivanov trip in Crimea in summer 1908. First published letter Vera Shvarsalon to her brother Sergei.

Key words: Vyach. Ivanov's, Crimea, Vera Shvarsalon, Sergei Shvarsalon.

Смертью любимой жены Лидии Зиновьевой-Аннибал в октябре 1907 г. завершился важнейший период жизни Вячеслава Иванова, что обычно отражается и в работах, посвященных его биографии¹. После похорон Лидии знаменитые собрания на «Башне» («среды», собрания Религиозно-философского общества) еще продолжались некоторое время, однако они уже были лишены того очарования и блеска, которые приносила Диотима, — как называл жену Вяч. Иванов. Вместе с тем он сознательно начинает культивировать мистическую связь с покойной, чему всячески способствовала А.Р. Минцлова. Даже последовавшая зимой 1913 г. женитьба Вяч. Иванова на Вере Шварсалон была окрашена в мистические тона (впоследствии эта тема будет иронически воплощена М. Кузминым в повести «Покойница в доме»)². «Горечь утраты скрашивало то, что внутренняя связь Иванова с его покойной же-

¹ См., например: [1], [8].

² Отношения Вяч. Иванова с Минцловой в повести были представлены как «искания грубой шарлатанки, стремящейся вопреки желанию и воле младшего поколения, сделаться любовницей, а потом и женой Павла Ильича Прозорова, описанного таким образом, чтобы перед читателем неизбежно возникал облик реального Вяч. Иванова» [3; 222]. Многие современники М. Кузмина оценивали повесть очень резко,

ной не прекращалась, — пишет Е. С. Дружинина в статье «Вячеслав Иванов в Крыму». — Он постоянно ходит к ней на могилу, общается с ней во время спиритических сеансов, которые проводила А. Р. Минцлова. Он не только видит ее во сне, но и записывает все, что она ему диктует» [7]. Дмитрий Иванов рассказывал, что в рукописях его отца почерк, «обычно четкий и ясный, временами меняется. Это похоже на автоматическое письмо. Появляются полные мистического значения фразы на средневековой латыни, которая была ему хорошо знакома. Лидия Дмитриевна каким-то образом его направляет» [16; 43].

Схожее ощущение завершения одной эпохи и начала другой мы находим и в воспоминаниях Лидии Ивановой: «Смерть мамы, — пишет она, — резко прерывает все течение жизни. Кончается один период и начинается другой. Жизнь вокруг идет очень разнообразная, богатая, но кажется, точно все мы живем и действуем в какой-то стесненной и полуреальной атмосфере, точно над нами тяготеет темная туча...» [9; 30].

Публикуемое письмо Веры Шварсалон брату Сергею позволяет уточнить некоторые штрихи предотъездной подготовки, неожиданное изменение планов Вяч. Иванова, который, как становится известным из письма, собирался выехать в Судак вместе с Верой и Минцловой, но остался, обнаружив, что бумаги Зиновьевой-Аннибал не разобраны должным образом, а также первые впечатления Веры от дома Герцыков.

Письмо датировано 13 мая 1908 г., это вторник. Следовательно, легко устанавливаются и другие даты, упомянутые в письме. Билеты для Минцловой, Веры и Вяч. Иванова были куплены на пятницу, 9 мая, а решение отложить отъезд Вяч. Иванов принял накануне — в четверг, 8 мая. В воскресенье, 11 мая, утром Вера и Минцлова были уже в Феодосии, а вечером воскресенья прибыли в Судак.

Из имеющихся документов и материалов мы знаем, что предшествовало отъезду. Во-первых, Вера Шварсалон влюбилась в М. Кузмина, который не просто не отвечал ей взаимностью (что неудивительно), но и вообще относился к ней достаточно негативно. Об этом весьма искренне она пишет в своем дневнике этого периода, интуитивно угадывая эту его холодность: «Больше всего, конечно, думала о К<кузмине>, о том, что он меня презирает, считает грубой, кокетствующей <так!> с ним (он в разговоре сказал, что есть

к примеру, А. Ахматова, по свидетельству П. Лукницкого, называла ее «пасквилом на то, что происходило в доме В. Иванова» [14; 190].

манера смотреть в глаза, чтобы тронуть совесть, а попросту это — “делать глазки”). <...> Когда все уходили, К<узмин> тоже собрался. Мне было так худо, и страшно захотелось, чтобы он остался...» (запись 16 апреля 1908 г., цит. по: [2; 320]). Там же она отмечает, что чуть ли не самым тяжелым было скрывать от Вяч. Иванова эти ее чувства к Кузмину [2; 319]. Свое отношение к Вере того времени М. Кузмин описал в дневнике 1934 г.: «Вера была Антигона и курсистка, довольно красивая и грузная блондинка не очень большого роста с большими рыбьими глазами прелестного разреза; как у всех Шварсалонов, от Л. Дм. у нее была необыкновенно пористая кожа. Все ее достоинства и ее недостатки были оттого, что она была женевка. И рассудительность, и скушнота, и медленномыслие, и значительность. Но она была добрая и честная, хорошая девушка. Довольно глупая, сказал бы я» [13; 107].

Во-вторых, на горечь и раздражение Веры в связи с осознаваемой бесплодностью своей любви к Кузмину наложилось долго зревшее и отчасти прорвавшееся в апреле 1908 г. внутреннее раздражение против Минцловой. 22 апреля Вера записывает в свой дневник: «Очень трудно описать то, что пережито в эти дни, т.е. вкратце ничего нового не пережила, а просто поднялась опять эта мучительная волна протеста против А<нны> Р<удольфовны>, против ее мистики. Вышел у нас об этом разговор с В<ячеславом>, он меня спросил, что я имею против мистики. Я долго старалась разъяснить, но все-таки мы пришли к тому, что В<ячеслав> воскликнул: “Ты не хочешь понять меня и быть понятой”, а я всплеснула руки с отчаянья и ушла. А во время разговора я крикнула, как сумасшедшая, сбросив в какой-то злости и испуге книгу со стола: “Да, мне душно! мне душно с А<нны> Р<удольфовны> и с тобой, когда она с тобой”» [2; 232].

На этом фоне проходили сборы в Крым. Вяч. Иванов ехал туда по приглашению Евгении Герцык, с которой он познакомился в конце 1905 года. Знакомство это произошло после опубликования статьи Е. Герцык в журнале «Вопросы жизни» о пьесе Вяч. Иванова «Тантал» [6; 163–175]. Вскоре после знакомства начинается сильная любовь Евгении Герцык к Вяч. Иванову, которая длится вплоть до 1909 г.

Летом 1907 г. Евгения Герцык впервые предпринимает попытку приглашения Вяч. Иванова с семьей в Судак, где она жила с отцом, мачехой и сестрой Аделаидой. Ее союзницей в этом стала Маргарита Сабашникова, жена Максимилиана Волошина, которая еще при жизни Лидии Зиновьевой-Аннибал вошла

в самый близкий круг Иванова и которую он с женой пытался вовлечь в реализацию своих мистических представлений о любви. В июне 1907 г. Вяч. Иванов приехал с семьей в имение тетки М.М. Замятниной в Загорье — на станции Любавичи в Могилевской губернии. Сабашникова навещала их там в августе, по дороге в Крым. Приехав в Крым, она вскоре, 22 августа 1907 г., напишет Вяч. Иванову из Судака, где она жила у Герцыков, первое письмо с приглашением:

«Мой дорогой, пишу тебе из Судака, куда мы приехали вчера. Я не могу не звать вас сюда, не желать всеми силами, чтобы вы пожили здесь. О том, как вас ждут Герцыки, нечего говорить. Вам готовы две комнаты в отдельном домике, так что вы будете в полной тишине и уединении, поскольку заходите <так в тексте. — А.К.>. Мне кажется, что ничто в жизни на меня не производило такого впечатления, как эти места. Это родная красота. Я бы хотела, чтобы ты видел. Мне кажется, что это похоже на Палестину; во всяком случае, это моя мечта о Палестине и о Греции. В Коктебеле слишком бурно и сурово, здесь вам будет хорошо. Мне кажется, необходимо вам приехать» [1; 224].

Не получив еще ответа на это письмо, Сабашникова 26 августа (датировка по штемпелю) пишет второе, в котором еще с большей силой настаивает на приезде Вяч. Иванова с семьей в Судака, снова убеждая его в том, что ему в Судаке будет лучше, чем в Коктебеле у Волошиных. В этом письме также находим восторженные слова о сестрах Герцык, в особенности, о Евгении:

«Не знаю, понял ли Ты до конца Евгению. Она здесь моложе, Ты видел в ней всю женственность? Любовь, расцветшую до материнства. Я и лицо ее вижу таким. У нее безумные глаза, светлые и безумно печальные, у нее богатая душа, за нее страшно, это правда, что она сестра Тебе. За нее тоже страшно» [1; 225].

Здесь Маргарита намекает на обращение, которое Вяч. Иванов использовал обычно по отношению к Евгении Герцык: 'sorella' — по-итальянски, — «сестра».

Как мы знаем, Вяч. Иванов в Крым не приехал, оставшись в Загорье. Это привело к трагедии: в ночь с 10 на 11 октября Зиновьева-Аннибал заболела скарлатиной, заразившись от больных крестьянских детей, ухаживать за которыми она помогала. 17 октября она умерла. В числе прочих телеграмма о ее смерти была послана и Евгении Герцык, которая, все бросив, немедленно приехала на похороны. После похорон, по ее свидетельству, Вяч. Иванов, «насильно зазвав к себе», читал ей последние страницы дневника покойной (см.: [5; 120]).

Поездку в Судак Вяч. Иванову удалось осуществить только летом — осенью 1908 г. — и уже без любимой жены. Для Веры поездка была омрачена предстоящим длительным расставанием с Кузминым, 6 мая, за два дня до отъезда она в отчаянии записывает в дневник: «... нелепые печальные мысли залезают в голову о К<узмине> и будущем. Боже мой, если два дня останусь, не видя его, то в конце второго дня уже неистовая, а тут 6 месяцев...» [2; 327].

Выезд был назначен на пятницу, 9 мая 1908 г. Однако, как мы видим из публикуемого письма, Вяч. Иванов уже перед самым отъездом обнаружил, что бумаги Зиновьевой-Аннибал не были подготовлены так, как он просил. Одной из самых важных целей поездки в Крым являлась подготовка их издания, а поскольку существовала опасность, что не все они собраны, было принято решение отсрочить отъезд Иванова (первоначально — примерно на 7–10 дней), чтобы он мог сам, в уединении, провести всю необходимую подготовку рукописей.

В результате, 9 мая в Крым Вера Шварсалон уехала вдвоем с Анной Рудольфовной Минцловой, которой нужно было в Крым поправлять здоровье. Вяч. Иванов остался в квартире на Таврической работать. Обстановка для работы была идеальной, поскольку все считали, что он уехал в Крым, возможно, это и привело к дальнейшему затягиванию его отъезда. 22 мая об этом М. М. Замятнина писала Сергею Шварсалону, брату Веры:

«Вера и Анна Руд<ольфовна> уехали в назначенный день¹. Вячеслав остался для разборки маминых <Л. Д. Зиновьевой-Аннибал> писем и бумаг, но еще раньше этого кончает свою книгу «По Звездам», над которой все время со дня их объезда и ночь и день работает. Так для всех считается, что он уехал в Крым, то у нас никто Вяч<слава> не беспокоит и он буквально все время может работать, за исключением не более двух часов в день — время обеда...» [12; 597]².

¹ Пользуясь случаем, исправляем неточное прочтение этого письма М. М. Замятниной в цитируемой публикации, где напечатано: «Вчера и Анна Руд<ольфовна> уехала...».

² Кроме «По звездам» Вяч. Иванов в то время также «писал лирическую книгу «sub specie mortis» — «с точки зрения смерти» (запись в дневнике от 14 июня 1908 г. — см. *Иванов Вяч. Собр. соч.* в 4 т. Брюссель, 1971–1987. Т. 2. С. 772); под названием «Любовь и Смерть» книга была опубликована в «Весах» за февраль 1909 г. и позднее вошла в состав «Cor Ardens» как ее четвертая часть» (см. об этом: [23]).

Сборник статей и афоризмов Вяч. Иванова «По Звездам» была окончательно подготовлен и напечатан в «домашнем» издательстве «Оры» в 1909 г., туда вошли важнейшие статьи 1904–1909 гг., окончательно утвердившие автора в качестве крупнейшего теоретика символизма. В том же сборнике, в перечне готовящихся «Орами» к изданию книг была указана книга Л. Зиновьевой-Аннибал под явно условным названием «Собрание сочинений». Без сомнения, это было то самое собрание сочинений Зиновьевой-Аннибал, ради подготовки которого Вяч. Иванов задержался в Петербурге. Однако — судя по всему, — из-за нехватки денег анонсированное издание Зиновьевой-Аннибал так и не вышло, так что напечатанными в «домашнем издательстве» Вяч. Иванова остались только появившиеся еще при ее жизни в 1907 г. книга рассказов «Трагический зверинец» и повесть «Тридцать три урода»¹.

Вяч. Иванов уехал в Крым последним. Из-за работы он задержался на полтора месяца и уехал только 29 июня [12; 43]. То, как жил Вяч. Иванов с семьей у Герцыков, описано в воспоминаниях Евгении: «Лето 908-го года Вячеслав Иванов провел у нас в Судаке. Постепенно приезжали все члены его семьи — девочки, радостно вырвавшиеся из непривычной им, замурованной жизни Петербурга, сбросив башмаки, босиком бегали по винограднику, копались в огороде. Всегда хлопотливая Замятина <Так у Герцык, правильно — Замятина. — А.К.>, преданный друг семьи. И Минцлова. Последним приехал он. Комната с балконом — мезонин нашего старого дома — там поместили мы его. Опять астрологом на башне, куда вела витая лесенка.

Вяч. Иванов никогда не бывал в Крыму, все волновало его здесь отголоском Италии, томило печальным напоминанием: кипарисы под его балконом, доносимые ветерком южные запахи. Но идти по этой новой и не новой ему земле у него не было охоты. Или он уже отходил свое — знаю, что когда-то он излазил даже скалы Корнвалиса над океаном... С трудом удавалось нам и девочкам зазвать его к морю или знойным утром в виноградник, а куда-нибудь дальше в горы — уж никак не пешком, а только на старенькой тряской нашей линейке. Скользит вокруг рассеянным, невидящим взглядом, не замечает деталей» [5; 124].

¹ «В 1907 Иванов организует собственное издательство “Оры”, которое должно было стать прибежищем “петербуржцев”, поскольку «Скорпион» был собственностью “москвичей”; финансово не обеспеченные “Оры” издали всего несколько книг...» [11; 374.]

Небольшой старый дом Герцыков располагался в Судаке на улице Гагарина и имел номер 49. Вяч. Иванову выделили в нем уютную комнату, где он мог работать. Удобные комнаты предоставляли и членам его семьи.

Для Евгении Герцык пребывание гостей (которых она горячо звала) стало серьезным испытанием. Летом 1908 г. ее любовь к Вяч. Иванову вспыхнула с новой силой. В своих дневниках она описывает муку любви и наслаждение от нее. И с каждым днем мука нарастала. «Дни последнего бессилия моего, слез, — записывает она в дневник 9 октября, уже перед самым отъездом семьи Иванова. — Весь дом — как болеющее тело мое, и вот я лежу здесь, а больно мне от всякого звука и движения — все знаю, и все в боль мне обратилось... <...> Мучительны все подробности опостылевшего, слишком известного дня, и блюда с едой за столом как гримасы неподвижные. О, пусть уедут скорей. Нет выхода» [5; 213].

Крымское лето было для Вяч. Иванова довольно плодотворным. Он работал над своими произведениями и рукописями Зиновьевой-Аннибал, вел переписку. Из сохранившихся материалов, например, видно, что он занимался и издательскими делами («Только на днях Вячеслав подписал первый лист моих корректур», — пишет М. Кузмин в дневнике, имея в виду свою книгу «Комедии», вышедшую в том же 1908 году в издательстве «Оры» [12; 62]), эти корректуры Вяч. Иванов, судя по всему, отправил из Судака прямо в типографию «Сириус», где книга и печаталась [12; 607].

В 1907–1908 гг. Иванов и Брюсов перевели для петербургского издательства «Пантеон» трагедию Д'Аннунцио «Франческа да Римини» (книга вышла осенью 1908 г.). 1 сентября 1908 г. трагедия была поставлена в Москве, в Малом театре, а затем сразу после этого и в театре В.Ф. Комиссаржевской (см. об этом: [19; 509–512]). Именно находясь в Крыму, Вяч. Иванов договорился с В. Брюсовым о печатании в «Весах» трех глав из его цикла «Спорады» — «О гении», «О художнике» и «О лирике» (были напечатаны в № 8 «Весов» за 1908 г.) [19; 510–511].

В Петербург Вяч. Иванов вернулся в середине октября 1908 года¹. Впереди были месяцы мистических размышлений, скандал из-

¹ М.М. Замятина с Лидией Ивановой приехали на месяц раньше. М. Кузмин описывает свою первую встречу с Вяч. Ивановым, которая произошла 19 октября [12; 82]. 29 октября Вяч. Иванов пишет Ф. Сологубу: «Мне очень хотелось бы скорее увидеться с Вами и с Анастасией Николаевной; но я так чувствительно нездоров со дня приезда в Петербург, что покамест не выхожу из дома. Вы бы

за повести «Двойной наперсник»¹ и примирение с М. Кузминым, борьба Минцловой за влияние на Вячеслава и жесткое противостояние этому влиянию со стороны Веры Шварсалон. Эту борьбу выиграет Вера; в 1910 г. Анна Рудольфовна исчезнет из их жизни (возможно, и из жизни вообще), а зимой 1913 г. в православной церкви Ливорно будет зарегистрирован брак между Верой и Вячеславом.

Список литературы и источников

1. Богомолов Н. Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах: Документальные хроники. М., 2009.
2. Богомолов Н. Михаил Кузмин: Статьи и материалы. М., 1995.
3. Богомолов Н. Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999.
4. Богомолов Н. Русская литература первой трети XX века. Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999.
5. Герцык Е. Воспоминания. М., 1996.
6. Герцык Е. О «Тантале» Вячеслава Иванова // Вопросы жизни. 1905. № 12. С. 163–175.
7. Дружинина Е. С. Вячеслав Иванов в Крыму // Культура народов Причерноморья. 2006. № 89. С. 61–64.
8. Зобнин Ю. Материалы к летописи жизни и творчества Вяч. И. Иванова. Часть 1 (1866–25.10.1907) // http://www.v-ivanov.it/wp-content/uploads/2011/02/zobnin_materialy_k_letopisi_ivanova_2011.pdf (дата обращения 11.01.2013).
9. Иванов Вяч. Письма к Ф. Сологубу и Ан. Н. Чеботаревской // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1974 год. Л., 1976. С. 136–150.
10. Иванова Л. Воспоминания. Книга об отце. М., 1992.
11. Котрелев Н. Иванов // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2. М., 1992. С. 372–377.
12. Кузмин М. Дневник 1908–1915. СПб., 2005.
13. Кузмин М. Дневник 1934 года. СПб, 2007.

очень обрадовали меня, если бы приехали завтра вечером. Ремизов и Городецкий хотели читать новые вещи. Анастасью Николаевну зову также со всем горячим чувством дружбы, которое к ней питаю» [9; 144].

¹ Повесть писалась летом 1908 года — как раз во время пребывания Вяч. Иванова в Крыму — и вышла в № 10 журнала «Золотое Руно» за 1908 г. Вот как описывает М. Кузмин в дневнике реакцию «Башни» на ее появление: «... у Ив<ановых> целая трагедия. Вера рыдала. Модест хотел стреляться и т.п. Не знаем, как к ним и сунуться» [12; 90]. Речь здесь идет о поэте Модесте Гофмане, который был влюблен в Веру.

14. Лукницкий П. Встречи с Анной Ахматовой. Асумиана. Том I. 1924–25 гг. Paris, 1991.

15. Обатнин Г. К реконструкции обстоятельств одного доклада об арийцах и семитах // Политика литературы и поэтика власти. М., 2014. С. 121–137. (В печати).

16. Обер Р., Урс Г. Беседы с Димитрием Вячеславовичем Ивановым. СПб., 1999.

17. Переключка через «железный занавес»: Письма Е. Герцык, В. Гриневич, Л. Бердяевой. М., 2011.

18. Переписка Вяч. Иванова с С. А. Венгеровым // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1990 год. СПб., 1993. С. 72–101.

19. Переписка <Валерия Брюсова> с Вячеславом Ивановым. 1903–1923 // Литературное наследство. Т. 85: Валерий Брюсов. М., 1976. С. 428–545.

20. Сестры Герцык. Письма. М., 2002.

21. Судак. Симферополь, 2002.

22. Тимиргазин А. Заведующий Судакской крепостью С. Г. Романовский (материалы к биографии) // «Серебряный век» в Крыму: взгляд из XXI столетия. Материалы Пярых Герцыковских чтений в г. Судаке 11–15 июня 2007 года. М., Симферополь, Судак, 2009. С. 54–63.

23. Шишкин А. Велимир Хлебников на «Башне» Вяч. Иванова // Новое литературное обозрение. 1996. № 17. С. 141–167.

Сердечно благодарю Ж.-Ф. Жаккара, Николая Богомолова, Геннадия Обатнина, Александра Соболева, помогавших мне советами, справками и консультациями.

ВЕРА ШВАРСАЛОН — СЕРГЕЮ ШВАРСАЛОНУ¹

Судак 13–5–08

Дорогой мой Серезенька²!

Вот уже пишу тебе из Крыма. Прежде всего, спасибо тебе большое за твою телеграмму, так радостно было ее получить. Потом

¹ Оригинал публикуемого письма хранится в частном архиве А. М. Григоровича, которому приношу глубокую благодарность за содействие в работе и разрешение на публикацию.

² Вера Шварсалон пишет письмо своему брату Сергею Константиновичу Шварсалону (1887–1941) в Юрьев, где он учился на юридическом факультете университета.

сделаю тебе отчет всего, что случилось с тех пор, как ты уехал. У Маруси¹ был взят билет на пятницу для нас троих. В четверг мы собрались, т.е. сделали нужные покупки, укладку, мы были с Вячеславом в Лавре. Вечером еще укладка не была кончена, я выбирала учебники по списку, который мне дала Дима², а Вячеслав тоже выбирал книги (он перед этим еще должен был говорить с Венгеровым³). Тут случилось вот что: когда Вячеслав стал смотреть Мамины бумаги (ведь он должен все увезти в Крым, чтобы там издание готовить, как ты знаешь⁴), он увидел, что они не распределены строго на разряды, как он думал, что Маруся их распределила (она его не поняла и только собрала все в пакки, не делая подробных разделений). Тогда В. испугался, что уедет в Крым, захватив накануне в беспорядке бумаги, и вдруг останется что-нибудь в Петерб^{урге}, о чем он не будет знать и что не попадет тогда в издание, а кроме того, — всегдашняя опасность пропажи всего в пожаре, в пустой квартире. В конце концов, мы все увидели, что гораздо умнее ему остаться в полном уединении в Петерб^{урге} и пересмотреть бумаги, и обыскать окончательно квартиру. Так как А.Р.⁵ нужно было поскорее в Крым из-за здоровья, а одну ее отпускать было страшно, то решено было, что мы с А.Р. поедem вперед, с В. говорили кроме того, что ему будет спокойнее, если он будет знать, что не задерживает ни А.Р., ни

¹ Мария Михайловна Замятина (1862–1919), домоправительница и доверенный человек семьи Ивановых.

² Дима — домашнее имя Людмилы Павловны Гриневиц (фамилия по родной матери — Романовская), удочеренной племянницы Веры Степановны Гриневиц, близкой подруги сестер Герцык и пайщицы издательства «Оры». Людмила Павловна, как и Вера Степановна, бывала на Башне Вяч. Иванова. Летом 1908 г. они обе встречались с Вяч. Ивановым и его семьей в доме Герцыков. Дружба Людмилы с Верой Шварсалон началась в январе 1908 г. См.: [15; 134]. Мужем Веры Степановны был С. Г. Романовский — заведующий Судакской крепостью, см. о нем: [22].

³ Об отношениях Вяч. Иванова с С. А. Венгеровым см. [18], там же — вступительную статью О. А. Кузнецовой.

⁴ Планировавшееся полное собрание сочинений Лидии Зиновьевой-Аннибал не вышло, очевидно, из-за финансовых трудностей, а также из-за сложностей с разбором рукописей.

⁵ Анна Рудольфовна Минцлова (1865–1910), переводчица, теософка, имевшая после смерти Л. Зиновьевой-Аннибал особенно большое влияние на Вяч. Иванова.

меня, а он приедет через 7–10 дней (не позже, так как и Лидия¹, и Маруся тогда же приедут).

Таким образом, В. может там совсем сосредоточенно работать.

Так мы и сделали. Мы с Марусей окончательно уложили вещи и утром поехали, а Вячеславины билеты начальник станции обещал продать. Провожали нас Кузмин, Костя² и Маруся (Вячеслав не спал всю ночь и был страшно утомлен, но главное, ему не хотелось провожать, — будто мы уезжали надолго).

В воскресенье утром мы были в Феодосии и через чудные горы приехали вечером сюда, в Судак. Здесь с первого вида поражает красота. Судак, собственно говоря, — большая, совсем плоская долина, более длинная, чем широкая, и кот<орая> оканчивается с одной стороны морем (темно-синее южное море), а со всех других сторон — горами. Эти горы — скалистые хребты, их бесконечные ряды все вдали один за другим, они очень красивые, некоторые обрывисто спускаются в самое море, некоторые даже входят в него.

Отчасти напоминают савойские горы — единственный для меня недостаток — это трава. Ее совсем нету, т<ак> что все горы покрыты колючими травами и полынью (серо-зеленая и сильно пахучая травка), но летом говорят, что даже она вся выжжена, т<ак> что совсем нету этих чудных швейцарских зеленых пахучих *râturages*³.

Зато в сравнении с этими дикими скалами очень красива долина — вся зеленая, с маленькой речкой, фруктовыми садами и виноградником. Дом Герцык⁴ слегка на возвышении, а виноградник и фруктовый сад (6 десятин) — внизу. В саду несколько аллеек с маленькими кипарисами и розами, ирисами и т.д. Тут очень интересно то, что почти на каждом холме какая-нибудь развалина: за полчаса от нас на холме — большая генуэзская крепость. За час на горе — стена и двери с аркой от греческого

¹ Лидия Вячеславовна Иванова (1896–1985), дочь Вяч. Иванова и Лидии Зиновьевой-Аннибал.

² Константин Константинович Шварсалон (1882 или 1883–1918?), брат Веры Шварсалон, сын Лидии Зиновьевой-Аннибал от первого брака, пасынок Вяч. Иванова.

³ *Râturages* (франц.) — пастбища.

⁴ Дом в Судакe, в котором жили сестры Герцык, был приобретен в конце XIX в. их отцом, инженером-путейцем Казимиром Антоновичем Лубны-Герцыком (1843–1906).

монастыря 12-го века, где еще не производили раскопок. Мне все эти развалины ужасно интересны тем, что мне Женя¹ дала несколько книг про Судак, и я хочу немножко прочитать и изучить кое-что о них. Дом за 10 минут от моря, море видно только от холма над домом. Я у самого берега еще не была. Дома здесь два: один — маленький, старый, другой — новый, с большим балконом на две стороны и еще балкон поменьше во втором этаже. Тут в первом этаже гостиная, кабинет, столовая, комната — большая, с окном на уровне земли (дом немного на покатом месте), где будет Вячеслав, около комнаты А. Р. с таким же окном, потом моя комната, маленькая, светлая и с видом, напоминающим Швейцарию: долина между деревьев, скалистая гора. В поезде мы ехали довольно хорошо, хотя у А. Р. почти все время болела голова, но не сильно. Раз в день ели в *wagon restaurant*² (что нам напоминало поездку февральскую в Юрьев³). Очень весело было после города проезжать по зеленым полям с зелеными тропинками, которые забегали в зеленые рощи<?> и широкие степи на юге.

В Феодосии нас встретила Евгения с коляской на паре. Феодосия напомнила мне Италию: так странно появилось вдруг море с красивым заливом и совсем белый город, а солнце, пекущее, — совсем южное. Мы ехали часа 2, сначала по степи и зеленым холмам, напоминающим верх юрт.

Другой раз напишу тебе о всех народах, кот<орые> тут есть. Очень интересно: восемь различных национальностей.

В горах интересные рассказы о *brigands*⁴ — нечто вроде *Roi de la Montagne*⁵.

Пож<алуйста>, напиши свой новый адрес.

Напиши мне, что сказал тебе Д. Самса⁶ о письмах. Целую тебя всем сердцем и нежно.

¹ Евгения Казимировна Герцык (Лубны-Герцык) (1978–1976), переводчица, критик, автор мемуаров.

² *Wagon restaurant* (франц.) — вагон-ресторан.

³ В феврале 1908 г. Вячеслав Иванов с семьей совершил поездку в Юрьев, где учился Сергей Шварсалон.

⁴ *Brigands* (франц.) — разбойники.

⁵ Речь идет о композиции «В пещере Горного короля» (музыка написана Эдвардом Григом для пьесы Ибсена «Пер Гюнт» в 1874–1875 гг).

⁶ Неустановленное лицо.

Олег Лекманов
(Москва)

СОЛОГУБ И МАЯКОВСКИЙ В «КОЗЛИНОЙ ПЕСНИ» ВАГИНОВА: ДОПОЛНЕНИЯ К КОММЕНТАРИЮ

В заметке анализируется взаимодействие подтекстов из Федора Сологуба и Владимира Маяковского в романе Константина Вагинова «Козлиная песнь».

Ключевые слова: К. Вагинов, Ф. Сологуб, В. Маяковский, подтекст.

In this note we analyze the interaction of the subtexts of Fedor Sologub and Vladimir Mayakovsky in the Constantine Vaginov's novel «Goat Song».

Key words: K. Vaginov, F. Sologub, V. Mayakovsky, subtext.

Как и всякий текст, претендующий на завершение традиции, «Козлиную песнь» (1928) Константина Вагинова можно рассматривать как своеобразный центон, составленный из сложно сцепленных цитат, взятых из текстов — образчиков традиции (в данном случае, модернистской). Поэтому вряд ли стоит удивляться, то и дело обнаруживая в вагиновском романе многочисленные реминисценции из едва ли не главного (наряду с «Петербургом» и «Крестовыми сестрами») русского модернистского прозаического произведения, а, именно — «Мелкого беса» Федора Сологуба, пусть даже это произведение и не входит в столь важный для Вагинова «петербургский текст».

В предлагаемой заметке я попробую показать, как работают сологубовские подтексты в «Козлиной песни» на примере разбора одного небольшого фрагмента из седьмой главы романа.

Процитирую (с незначительной купюрой) текст фрагмента:

Взглянул Тептелкин в окно, не идет ли к нему неизвестный поэт, и увидел, что идет, палочкой постукивает, шляпой помахивает, новую рукопись несет.

«Вот сейчас попирую в стране неизвестной», — подумал Тептелкин и побежал дверь отпирать.

Поцеловались. Ругнули современность. Духовно плюнули на проходивших пионеров.

— Да пакость, гадость вокруг — одичание, — склонился Тептелкин.

Сели.

— И всегда пакость, гадость была вокруг, сволочное топтание, — задумавшись, продолжал Тептелкин.

— Воображаю, как белогвардейцы пакостят консульские здания за границей: перед тем, как туда вселяется какое-нибудь полпредство и обои срывают, и в потолок плюют, и паркет выламывают. Не сядут перед камином посидеть в последний раз, погрузиться, посмотреть на стены, материей обтянутые, не походят по комнатам, не выйдут в сад, если таковой при доме имеется.

<...>

Тептелкину стало грустно, очень грустно. Он подошел к окну.

«Какие славные, загорелые дети эти пионеры», — подумал он и улыбнулся. Ему почему-то стало радостно и свежо, как будто в комнату ворвалась струя воздуха, освещенная солнцем, «вот снова молодость мира», — подумал он [1; 36–37].

Кажется вполне очевидным, что вагиновское описание неприглядного поведения белогвардейцев в консульских зданиях за границей восходит к изображению отвратительных забав Передонова, Варвары и Володина в комнатах, из которых первые двое собираются выехать:

Вдруг Передонов плеснул остаток кофе из стакана на обои. Володин вытаращил свои бараньи глазки и огляделся с удивлением. Обои были испачканы, изодраны. Володин спросил:

— Что это у вас обои?

Передонов и Варвара захохотали.

— Назло хозяйке, — сказала Варвара. — Мы скоро выедем. Только вы не болтайте.

— Отлично! — крикнул Володин и радостно захохотал.

Передонов подошел к стене и принялся колотить по ней подошвами. Володин по его примеру тоже лягал стену. Передонов сказал:

— Мы всегда, когда едим, пакостим стены, — пусть помнит.

— Каких лепех насажал! — с восторгом восклицал Володин.

— Иришка-то как обалдеет,— сказала Варвара с сухим и злым смехом.

И все трое, стоя перед стеною, плевали на нее, рвали обои и колотили их сапогами. Потом, усталые и довольные, отошли [3; 23].

Очевидность этой переключки, как кажется, позволяет соотнести и «духовный плевок» Тептелкина с неизвестным поэтом «на проходивших мимо пионеров» со многими современниками описанной и почти патологической ненавистью к пионерам автора «Мелкого беса». Для краткости приведем здесь лишь небольшой, но очень выразительный отрывок из «Воспоминаний о Федоре Сологубе» Елены Данько:

Однажды в Царском Федор Кузьмич рассказывал мне, как он сидел в парке на скамеечке с папиросой и мимо шли ненавистные ему пионерки в красных платочках, размахивая руками. И он нарочно держал на отлете папиросу, чтобы они, проходя мимо, наткнулись на нее рукой. «И ведь ни одна, подлая, не наткнулась»,— говорил он, изображая досаду [2; 203].

Но ведь на этой же странице своих мемуаров Данько вспоминает, как Сологуб был «нежен» с детьми, «угощал их и разговаривал хорошо» [2; 203]. Не напоминает ли это внезапный прилив нежности, который испытывает по отношению к «славным загорелым пионерам» в финале обсуждаемого фрагмента Тептелкин? Тем более что характеристика «загорелый» или «загорелая» едва ли не самая частая из тех, что автор «Мелкого беса» (испытывавший болезненное равнодушие к участкам открытой кожи на теле человека) давал детям и подросткам в своих произведениях.

Приведем лишь несколько примеров:

За темною зеленью деревьев мелькали красные шапочки, загорелые руки и ноги учительницы и детей («Капли крови»); Под солнцем он весь загорел, как цыганенок,— и лицо, и руки, и ноги («Земле земное»); На бледном, нервно-подвижном лице, слегка смуглом и загорелом мечтательно теплились кроткие карие глаза («Лелька»), etc.

Самое же интересное состоит в том, что подтексты из Сологуба подсвечиваются у Вагинова скрытыми цитатами из стихотворений сологубовского антипода — Владимира Маяковского¹.

Реминисценции из Сологуба используются в вагиновском романе для того, чтобы полусочувственно-полуиздевательски отразить мироощущение людей уходящей эпохи; цитаты из Маяковского — для того, чтобы противопоставить этому мироощущению дух нового времени, беспощадного к прошлому и глубоко чуждого автору «Козлиной песни».

Так, закавыченная в финале комментируемого фрагмента вагиновского романа формула «молодость мира», как представляется, восходит не только к заглавию одноименного стихотворения Валерия Брюсова, программно датированного первым мая 1922 г. (время действия и того фрагмента «Козлиной песни», который мы комментируем), но и к знаменитым строкам Маяковского из его стихотворения «МЮД» 1926 г.:

Коммунизм —
это молодость мира,
и его
возводить
молодым.

Напомним, что предыдущие строки стихотворения Маяковского звучат так:

Старый мир
из жизни вырос,
развевайте мертвое в дым!

Сравним по контрасту в предисловии к «Козлиной песни»: «Теперь нет Петербурга. Есть Ленинград; но Ленинград нас не касается — автор по профессии гробовщик, а не колыбельных дел мастер» [1; 13].

В стихах Маяковским была затронута еще одна тема, возникающая в комментируемом фрагменте «Козлиной песни». 6 ноября 1924 г. в связи с признанием Советской России Францией состоялась официальная передача здания бывшего русского посольства в Париже советским представителям, а 14 декабря — подъем советского флага на этом здании. Маяковский, лично присутствовавший на торжественной церемонии подъема, в первом номере

¹ «Федор Кузьмич стал говорить, как ничтожен Маяковский и как недостойно его цитировать в присутствии Сологуба. Прошло полчаса, час — он все говорил» [2; 204].

«Московского альманаха» за 1926 г. опубликовал стихотворение «Флаг». В нем обличались и бывшие белогвардейцы:

Я крикнуть хочу:
 «Извините, мусьи!
Мы
 здесь
 пробываем по праву.
Для этого
 мили
 Буденный месил,
гоняя
 белых ораву.
Орете не вы,
 а долги орут.
Доели
 белые,
 знать.
Бросали
 франки в них,
 как в дыру,
пока
 догадались
 признать...»

В заключение остается отметить, что, описывая, как Тептелкин с неизвестным поэтом «духовно плюют» на пионеров, а белогвардейцы «плюют в потолок», Вагинов вольно или невольно подражал Сологубу, в «Мелком бесе» которого Передонов плюет в лицо Варваре, Крамаренко — под ноги Передонову, а Грушина — на пол общественного собрания.

Сладострастные плевки лирического героя в лицо обывателю многократно описывал в своих стихотворениях и ранний Маяковский.

Список литературы и источников

1. Вагинов К. Козлиная песнь: Романы. М., 1991.
2. Данько Е. Воспоминания о Федоре Сологубе. Стихотворения // Лица: Биографический альманах. М.; СПб., 1992. Вып. 1. С. 190–261.
3. Сологуб Ф. Мелкий бес. СПб., 2004 (сер. «Литературные памятники»).

Михаил Люстров
(Москва)

ГРОХОЧУЩИЕ ПАРИКИ И РАЗГОВОРЫ О КОМПЛИМЕНТАХ

*Эпистола Хольберга о петиметрах
в русском переводе XVIII века*

В статье проводится сопоставительный анализ эпистола Л. Хольберга о петиметрах и ее русского перевода, фрагмента «Введения в историю европейских стран» Хольберга и русского «юнала» 1704 г., рассматриваются наиболее показательные разночтения и обосновывается возможность использования Хольбергом русской реляции в качестве одного из источников «Введения».

Ключевые слова: русская литература XVIII века, датская литература XVIII века, Л. Хольберг.

The article is concerned with the comparative analysis of L. Holberg's epistle about *petitmaîtres* and its Russian translation, extract of «Introduction to history of European countries» by Holberg and Russian «Magazine» (1704). The article considers the most representative variant reading and proves the opportunity of usage by Holberg the Russian relation as one of the sources of «Introduction».

Key words: Russian literature of the 18th century, Danish literature of 18th century, L. Holberg.

В России второй половины XVIII в. Людвиг Хольберг являлся одним из наиболее известных и часто упоминавшихся европейских авторов первой половины XVIII в. В письмах, созданных Д. И. Фонвизинным во время европейских вояжей, фигурируют, на его взгляд, наиболее соответствующие описываемым наблюдениям комедии Хольберга «Жан де Франс» (Париж, апрель 1778 г.) и «Дон Ранудо де Калибрадос» (Боцен, сентябрь 1784 г.); а в помещенной в журнале «Утренний свет» (1778 г.) «повести о полуполтиннике» совершенно неожиданно приводится реплика, якобы принадлежащая главному герою комедии «Оловянщик-политик» («Посмеяния достойнейшая глупость, примеченная мною в чужих краях, состояла в том, что всегда меня любили те, у кого был, да еще и негодовали, для чего такая монета у них не делается; иные ж были в том снисходительнее

и, следуя политическому оловянишнику, утверждали, что во всем свете надлежало бы ходить всему тому, что кругло» [5; 278]). При этом в России, как и во всей Европе, комедии Хольберга не только упоминались, но и активно переводились [8].

Сопоставление русских переводов комедий Хольберга, их датских оригиналов и немецких переложений позволило предположить, что в русских версиях пьес датского классика появлялся новый, отсутствующий у Хольберга, комический прием. Суть его состоит в том, что, создавая иллюзию осмысленного диалога, переводчик абсурдировал текст, нарушал причинно-следственные связи между репликами героев и, таким образом, лишал общение персонажей какой бы то ни было логики [4; 104–110]. Разумеется, подобное явление характерно лишь для комедий Хольберга и не имеет места в русских переводах его нравоучительных мыслей и эпистол. В этой связи было бы небезынтересно выяснить, какого рода трансформации характерны для переводов сочинений Хольберга, выполненных с датского и принадлежащих к числу иных, нежели комедия, жанров.

Как известно, в русских журналах XVIII в. печатались переводы нравоучительных сочинений Хольберга, правда, лишь незначительная часть его весьма обширного фонда. Так, в декабрьский номер журнала А.П. Сумарокова «Трудолюбивая пчела» (1759 г.) включен перевод эпистолы о петиметрах (№ 283) — «из Гольберговых писем», — выполненный малоизвестным переводчиком Иваном Борисовым. Этот текст уже стал предметом анализа отечественных исследователей. В работе Ю. Сложеникиной и А. Растягаева отмечалось стремление русского переводчика избежать указаний на датское происхождение этой эпистолы: «Отсутствие слова датский в русском переводе снимает маркированность национального локуса и переводит проблематику статьи из сферы языка в область дискурса» [6; 97]. В самом деле, в русском переводе речь идет о некоем «нашем» языке и «наших» петиметрах, которые, по всей вероятности, одинаковые в Дании и России. Так, русский перевод начинается своеобразным вступлением: «Вы хотите знать от меня, как самым лучшим образом слово Петиметр изобразить можно»; в датском же оригинале речь идет о слове «датского языка». Чуть ниже конструкцию «которые более сведущи в датском языке» Борисов переводит как «которые сильнее меня в языке», а «наши северные петиметры» — как «наши гадкие петиметры». Правда подробный сравнительный анализ русского и датского текстов не входит в число задач

названного исследования. Больше того, авторы статьи полностью доверяют следующему за текстом эпистолы указанию, будто она переведена с датского, исключают саму возможность использования русским автором немецкого перевода-посредника и оказываются правы. Сопоставление датского и немецкого текстов эпистолы Хольберга показывает, что немецкий перевод практически дословно воспроизводит датский оригинал.

Изменения, внесенные русским переводчиком в текст Хольберга, объясняются некоторыми ошибками, содержащимися, на взгляд Борисова, в датском источнике. Так, Хольберг утверждает, что картезианцы постоянно молчат, в то время как петиметр говорит постоянно, но при этом не говорит ничего, потому что нельзя «назвать разговором звук, который слышится о его парике, табакерке, трости, перчатках, и <звук — М. Л.> комплиментов» (... kalde Tale den Lyd som høres om hans Peruque, Tabacs-Daase, Spanskkrør, Handsker og Complimenter...) и который имеет смысла не больше, чем грохот от его проезжающей по улице кареты [11; 198]. В русском переводе этот фрагмент выглядит иначе: «Как монахи Картезианского устава никогда не говорят, так Петиметр говорит непрерывно, однако изо всего его болтания наконец выйдет: Ничего. Разве почесть за разговор звук тот, которой он табакеркою, перчатками, тростью и комплиментами делает, что так вразумительно, как и стук на улице, причиненный ево каретою» [3; 753]. Судя по всему, русский переводчик полагал, что в датском тексте предлог «о» относится не только к аксессуарам петиметра, но и к комплиментам, которые, по мысли Хольберга, являются таким же бессмысленным шумом, что и рассуждения о щегольских предметах. В русской версии шум издают перечисленные вещи (в ряд которых логично включается громяющая карета) и произносимые петиметром комплименты. Но в таком случае явно лишним оказывается парик, который, в отличие от трости и табакерки, звуков издавать не может и по этой причине из русского списка исключается.

Правда, пытаясь сделать текст Хольберга более осмысленным, Иван Борисов окончательно его искажает. Вслед за Хольбергом русский переводчик отмечает, что петиметр постоянно говорит, но «звуком» называет не его разговор, а шум от предметов; в отличие от датского оригинала, в русском варианте перевода петиметр «говорит» «стуком».

В многочисленных русских сочинениях середины — второй половины XVIII в., посвященных петиметрам, они представлены как люди хохочущие и кричащие, но об их свойстве шуметь

и стучать предметами речь не идет никогда. Не говорится об этом и в эпистоле Хольберга, однако в русском переводе его текста щеголи не только болтают, но и грохочут различными вещами. Кажется, в переводе Борисова это их проявление упоминается не случайно и становится важнейшей отличительной чертой высмеиваемой Хольбергом породы. В самом конце эпистолы Хольберг перечисляет качества обезьяноподобных французских петиметров и называет в их числе — многословие. В свою очередь, русский переводчик этот фрагмент переиначивает и утверждает, что французские петиметры узнаются не по многословию, а «по многому ворчанью и стуку» [3; 754].

Стремление русских переводчиков исправить и улучшить текст оригинала представляет собой явление обычное и хорошо известное исследователям русской литературы XVIII в. Рассмотренный случай перевода эпистолы Хольберга интересен, но не исключителен; изменения, внесенные Борисовым в текст источника, являются примером объяснимых трансформаций, но не создания отсутствующего в творчестве Хольберга приема. Куда более ценным научным достижением было бы установление факта существования обратного процесса влияния русских сочинений начала XVIII в. на тексты Хольберга. Кажется, примеры такого рода можно обнаружить только в произведениях, посвященных русской истории; лишь в них русские материалы (точнее, их переводы) вполне могли бы стать важным источником сведений для скандинавского классика.

Итак, в 1711 г. Хольберг издает труд, получивший название «Введение в историю европейских стран». В нем датский автор как можно более обстоятельно и подробно излагает историю Греции, Рима, Франции, Англии, Испании, Португалии, Германии, Нидерландов, Польши, Дании, Норвегии, Швеции и России. Поскольку книга вышла в разгар Северной войны (в тот момент, когда некогда непобедимая шведская армия потерпела поражение под Полтавой и воспрявшая Дания вновь, правда, без особого успеха, атаковала Швецию), этим событиям Хольберг уделяет достаточно много внимания. В разделе, посвященном истории Швеции, он подробно описывает взятие русскими Нарвы в 1704 г. (покорению остальных шведских крепостей датский историк уделяет значительно меньше внимания) и, между прочим, отмечает, что из-за упорства не желавшего сдаться коменданта Горна «часть шведского гарнизона была в первом жару (*udi første Hidsighed*) изрублена, остальные, в числе которых ко-

мендант генерал-майор Горн, 5 высших, кроме других, офицеров и более 1000 рядовых, пленены» [12; 335].

Подробное описание этого чрезвычайно важного для Петра I взятия содержится в изданном в 1704 г. и впоследствии вошедшем в состав «Книги Марсовой» русском «Юрнале или поденной росписи, что под крепостью Нарвою чинилось». Примечательно, что как и в датском тексте, в русском журнале фигурирует «первый жар», в котором русские убивали шведов: «... комендант, видя такое мужественное наступление, велел немедленно ворота того старого города затворить и шамад бить (и сам кулаком в барабан бил). Но наши того слушать не хотели (и многих барабанщиков побили) и на стену того города немедленно зошли и в ворота вломились и тако далее и в замок вошли, где немалое число шведов побито. И в первом жару и жены и дети мало щажены...» [9; 38].

Сложно сказать, какой именно текст послужил источником для «нарвского» фрагмента книги Хольберга. В своей относительно недавней статье «Holberg og die Europäiske Fama. En kildestudie til Holbergs første bøger» С. Эгхольм-Педерсен этого вопроса не касается. Среди европейских изданий, вышедших до появления исследования Хольберга и включающих описание взятия Нарвы, обнаруживается немецкое жизнеописание Петра I — «Des Grossen Moscowitischen Zsaars Petri I Alexiewicz Leben und Thaten» (Franckfurt und Leipzig, 1710). Правда, самый поверхностный сопоставительный анализ русского, датского и немецкого текстов показывает, что с русским журналом и книгой Хольберга этот труд имеет очень мало общего. Например, в русском источнике утверждается, что шведы потеряли 1600 простых солдат, в книге Хольберга — более 1000 (что не противоречит русским данным), в немецкой же книге говорится о 2000 шведов. Но главное — пресловутый «первый жар», в котором русские солдаты убивали беззащитных врагов, упоминается только в русском и датском текстах; в немецком рассказе о штурме Нарвы эта формулировка отсутствует.

Больше того, в других русских реляциях, посвященных взятию шведских городов, указанная формулировка не встречается ни разу. При этом сама ситуация, описанная в нарвском журнале, в течение Северной войны повторяется постоянно. Так, в журнале, содержащем описание штурма Дерпта, говорится, что, ворвавшись в город, русские солдаты перебили сигнализирующих о сдаче шведских барабанщиков, «понеже в стрелбе наши не слышали, но потом чрез трубача шамад трублен, и сие едва в же-

стоком своем распаении наши услышали и с великим трудом озлобленных солдат уняли» [1; 27]. Разумеется, «жестокое распаение» и «первый жар» обозначают схожее, хотя все-таки не одинаковое состояние, интересующая же нас формула встречается лишь в русском журнале 1704 и в датской книге 1711 г.

Между тем в обоих изданиях в русском и датском текстах атакующие истребляют совершенно разных шведских подданных: женщин и детей — в русском журнале и вооруженных солдат — в датской книге. На нынешнем этапе исследования невозможно определить, кто именно внес указанное изменение, Хольберг или европейский автор, перевод которого стал одним из источников датского сочинения. Важно лишь, что в работе Хольберга этот фрагмент присутствует в ином, нежели в русской версии, виде.

Можно предположить, что для датского почитателя Петра Великого Людвиг Хольберг описание русской жестокости (даже если всему виной был не желавший капитулировать нарвский комендант Горн) выглядело излишним и портящим имидж российского царя-реформатора. Для Хольберга подобные упоминания были бы очередным воспроизведением хорошо известных в Европе стереотипов [9; 353–357], а, следовательно, вариант, предложенный автором русского журнала, выглядел «варварским» и нуждающимся в корректировке.

По наблюдению М. Смирновой-Сморжевских, о жестокости ворвавшихся в город русских солдат в своем «известительном» письме писал сам Петр («неприятелю доброй трактament был, что и младенцев мало оставили» [цит. по: 7; 100]), однако в скором времени в России этот фрагмент реляции воспринимался как рискованный и при воспроизведении содержания описания 1704 г. опускался. Так, в «Журнале или Поденной записке»: «... Комендант, видя такое мужественное наступление, велел немедленно ворота того старого города затворить и шамад бить (и сам рукою кулаком в барабан бил): но наши того слушать не хотели (и многих барабанщиков побили), и на стену того города немедленно взошли и в ворота вломились: и тако далее и в замок вошли, где немалое числи шведов побито, и едва Ивангородский Комендант ворота Ивана города от наших затворити возмог...» [2; 97]. Судя по всему, свирепость русских солдат не могли оправдать ни упорство коменданта, ни их особое, названное «первым жаром» состояние.

В своих сочинениях на русскую тему Хольберг описывает Россию как прекрасное здание, возведенное гениальным царем Петром, как могучую северную империю (именно так он отзыва-

ется о России в предисловие к запискам Петера ван Хавена). В то же время с русской литературой и культурой Петровского времени датский классик знаком не был и если и интересовался русскими текстами, то лишь повествующими об успехах русской армии военными журналами. В свою очередь, русские переводчики обращались к «гольберговым» комедиям, нравоучительным эпистолам и сочинениям на исторические темы, но вне зависимости от жанра перелагаемого сочинения и Хольберг — автор описаний событий русско-шведской войны, и Иван Борисов — переводчик нравоучительной эпistolы датского классика, без колебаний исправляли грамматические или политические ошибки, обнаруженные ими в тексте оригинала.

Список литературы и источников

1. Белагр, или осада города Юрьева (Дерпта) // Книга Марсова, или воинских дел. СПб., 1766.
2. Журнал, или поденная записка блаженныя и вечнодостойныя памяти государя императора Петра Великаго с 1698 года даже до заключения Нейштатскаго мира. Ч. 1. СПб., 1770.
3. Из Гольберговых писем // Трудолюбивая пчела. СПб., 1759. Декабрь.
4. Люстров М. Л. Хольберг в России (предварительные наблюдения) // Седьмая международная летняя школа по русской литературе. Статьи и материалы. СПб., 2011. С. 104–111.
5. Новиков Н. Избранное. М., 1983.
6. Сложеникина Ю., Растягаев А. «Трудолюбивая пчела» Сумарокова (декабрь): метатекст и повествовательная модель = Коммуникативная стратегия журнального метатекста «Трудолюбивой пчелы» А. П. Сумарокова (на примере декабрьского номера) // Язык. Словесность. Культура. 2011. № 2. С. 78–106.
7. Смирнова-Сморжевских М. Ингерманландия, Эстляндия и Лифляндия в церковном панегирике Петровской эпохи. Таллинн, 2013.
8. Чернявский Е. Людвиг Хольберг: Библиографический указатель. М., 1970.
9. Юрнал или поденная роспись, что под крепостью Нарвою чинилось. М., 1704 // Книга Марсова, или воинских дел. СПб., 1766.
10. Helander H. Neo-Latin Literature in Sweden in the Period 1620–1720. Stylistics, Vocabulary and Characteristic Ideas. Uppsala, 2004.
11. Ludvig Holbergs Samlede Skrifter. Sextende bind. København, 1939.
12. Ludvig Holbergs Samlede Skrifter. Første bind. København, 1913.

Лада Панова
(Лос-Анджелес)

ALSO SPRACH ZARATHUSTRA – COSÌ PARLÒ MAFARKA IL FUTURISTA – ТАК ГОВОРИЛ И ХЛЕБНИКОВ

Ницшеанская генеалогия повести Велимира Хлебникова «Ка» (1915) представляет собой сложно устроенный механизм заимствований, не только из трактата «Так говорил Заратустра», но и из его литературных «потомков», в первую очередь — «африканского романа» Филиппо Томмазо Маринетти «Футурист Мафарка» (1910). Главный герой «Ка», автобиографический «Хлебников», оказывается «внуком» легендарного Заратустры — мыслителя-человеконенавистника, вынашивающего доктрину сверхчеловека, и «сыном» Мафарки — футуристического деятеля в вымышленном арабском государстве, воплощающем доктрину сверхчеловека в жизнь. В настоящей статье повесть «Ка» помещена и в более широкий контекст общемодернистского увлечения Ницше, включая ницшеанство Владимира Маяковского.

Ключевые слова: Ницше, ницшеанство в символизме и футуризме, «Футурист Мафарка» Маринетти, «Ка» Хлебникова, литературная генеалогия одного произведения.

The Nietzschean genealogy of Velimir Khlebnikov's «Ka» (1915) involves an intricate mechanism of borrowings, not only from the treatise *Thus Spoke Zarathustra*, but also from its literary «descendants,» — in the first place, *Mafarka the Futurist: an African novel* (1910) by Filippo Tommaso Marinetti. The protagonist of «Ka,» an autobiographical «Khlebnikov,» could be seen thus as a «grandson» of the legendary Zarathustra (a misanthropic thinker developing the doctrine of superman) and a «son» of Mafarka (a futuristic leader in a fictional Arab state embodying the idea of superman). This paper places «Ka» in a broader context of Modernist imitations of Nietzsche, including the Nietzscheanism of Khlebnikov's fellow Futurist Vladimir Maiakovsky.

Key words: Nietzsche, Nietzscheanism in Symbolism and Futurism, Marinetti's «Futurist Mafarka, » Khlebnikov's «Ka,» literary genealogy.

Повесть Велимира Хлебникова «Ка» (22 февраля — 10 марта 1915) рассматривалась в хлебниковедении не раз. Автором настоящих строк было предложено прочтение, продолжающее не-

многочисленные интертекстуальные находки предшественников, но концептуально отличное от принятых взглядов на писателя. Вопреки тому, что в хлебниковедении интертекстуальный анализ произведений Хлебникова и анализ его житнетворчества традиционно сводятся к минимуму (ибо кубофутуризм настаивал на своей гениальной прозорливости и обособленности от каких бы то ни было канонов)¹, там выявлялась ницшеанская аура главного героя, автобиографического «Хлебникова», и сюжета в целом, а также житнетворческая подоплека того и другого [10; 1; 192–203], [11]. В настоящей работе делается следующий шаг в указанном направлении, а именно утверждается, что ницшеанство «Ка» лежало в русле общемодернистского увлечения трактатом Фридриха Ницше «Так говорил Заратустра» (1883–1885, далее — ТГЗ).

1. «Ка», Ницше, ницшеанство русских модернистов

Начну с подборки цитат из произведений Хлебникова, не только жанрово различных, но и относящихся к разным этапам его артистической карьеры. Она наглядно демонстрирует посыл настоящего исследования: писатель легко и артистически эффектно перенимал топику и риторику ТГЗ, ср.:

— «Зверинец» (1909, 1911): *Где толстый блестящий морж... вскапывается снова на помост, на его жирном могучем теле показывается усатая, щетинистая, с гладким лбом голова Ницше;*

— письмо семье Хлебниковых от 21 августа 1915 г. со словами «Так говорил Заратустра» применительно к себе, «черпающему ключом моря числ»;

— «Усадьба ночью, чингисхань!...» (1915): *Заря ночная, заратустры!*;

— «Азы из узы» (1919–1922): *И вновь прошли бы в сердце чувства, / Вдруг зажигая в сердце бой, / И Махавиры, и Заратустры, / И Саваджи, объятого борьбой;*

— «Новруз труда» (1921): *В лесах золотых / Заратустры, / Где зелень лесов златоуста!*

На этом фоне уже не покажется странным, что главный герой «Ка» воплотил типаж Заратустры.

Хлебников, впрочем, едва ли мог похвастаться тем идеологическим радикализмом и той философской оригинальностью, которыми отмечено ницшеанское видение сверхчеловека. Если в об-

¹ Подробное обсуждение этого хлебниковедческого казуса см. в [20].

разе Заратустры выведен трагический мыслитель и мизантроп, бегущий людей и утверждающий свой божественный статус, автобиографический герой «Ка» — гораздо менее мизантроп и менее мыслитель, а более реформатор, занятый благодеянием человечества. Так, он охотно идет к толпе с проповедью своих ценностей, толпа же самозабвенно ждет его появления, очевидно, веря, что он преобразует ее человеческую, слишком человеческую породу.

Другой откат в прошлое по сравнению с ТГЗ, на сей раз — в традиционные повествовательные схемы, состоит в том, что «Хлебникову» на долю выпадает не трагическое поражение, но победа. Более того, успех поджидает его на нескольких фронтах сразу. Такой всепобеждающий герой напоминает типаж волшебной сказки, за свои подвиги, в частности, за полное опасностей путешествие по иному миру под руководством помощника и с применением волшебного средства, получающий царство и царевну в придачу. Если останавливаться подробнее на параллелях между «Ка» и сказкой, то они таковы. «Хлебников» путешествует по времени и пространству, и даже, всеми правдами и неправдами, добирается до входа в мир иной. Ему помогают: Аменофис (как будет понятно из дальнейшего изложения, его покойный «предок»); его материализовавшаяся душа, Ка; и гурии, «служительницы» мира иного. Имеется в «Ка» и волшебное средство — оно ловко упрястано в один из произносимых Хлебниковым афоризмов: «— Я поступил, как ворон... сначала дал **живой воды**, потом **мертвой**». Царством для Хлебникова становится весь мир, который он реформирует в сверхгосударство, а царевной — Лейли, легендарная возлюбленная Маджнуна (Медлума «Ка»). Таким образом, горькие истины, которыми пропитаны сюжет и словесная ткань ТГЗ, в «Ка» уступают место сказочным, а порой и откровенно фантастическим поворотам сюжета.

Позволю себе два примера произведенных русским футуристом упрощений. Как будто перечеркивая ницшевское презрение к женщинам, лучшая иллюстрация которого — афоризм «Ты идешь к женщинам? Не забудь плетку!» (пер. Ю. М. Антоновского), Хлебников в финале «Ка» дает объятия главного героя и Лейли. Не менее показательны и то, что противоречия между сверхчеловеком и окружающим его миром, в случае ТГЗ — неустранимые, в «Ка» за счет всех перечисленных отклонений от классического прототипа оказываются снятыми. Его финал строится на том, что главный герой стоит на пороге перестройки человечества под свою доктрину сверхгосударства. Противодействия этой ре-

форме тоже изображаются, но в модусе прошлого, а не настоящего.

Установка Хлебникова на «ретро» объясняется не только любимой им эстетикой, соединяющей архаическое и новейшее. Тут сказывается и интертекстуальная генеалогия главного героя «Ка». Заратустра, оригинально выписанная трагическая фигура, своей разрушительно-горькой философией расчистил дорогу одному из своих литературных «потомков», успешному «Хлебникову», и тот пожинает плоды деятельности «предка». О том, какие отношения связывают Заратустру и «Хлебникова» — отца и сына? или деда и внука? — речь впереди.

Культовое произведение Ницше содержит не только максимы индивидуализма, пришедшие по душе Хлебникову как футуристу — разрушителю основ прошлого и создателю утопически понимаемого будущего, но также развернутое жизнеописание Заратустры. От него-то и «отпочковался» жизнетворческий сюжет «Ка». В самом деле, ТГЗ включает в себя: речи, отрицающие общепринятые ценности (Бога и богов; институт государства; и т.д.); бегство из города, добровольное отшельничество, в компании одних лишь зверей (среди которых змея — символ мудрости, а также орел), возвращение в город и учительство, а затем новое отшельничество; знакомство с человечеством и «выдающимся» его представителями — учеными, жрецами и т.д.; сон-притчу; общение с тишиной; познание вечного возвращения, проповедуемого зверями; и, наконец, «тайную вечерю» в обществе высших людей — тени Заратустры, двух королей, последнего папы, убийцы Бога, чародея и т.д. Благодаря этим и другим испытаниям Заратустра получает сверхчеловеческую закалку — превращается в *божество*, если воспользоваться неологизмом из славянизированного хлебниковского словаря¹.

Чтобы опознать в «Ка» сюжетные проекции жизнеописания Заратустры, необходимо прежде совлечь с него замаскированную их египетскую текстуру. Итак, в «Ка» о «Хлебникове» говорится, что он живет в городе, где «на улицах пасутся стада тонкорунных людей», пишет книгу о человеководстве и мечтает о «заводе кровного человеководства»; есть у него и «зверинец друзей». Особенным его делают не только размышления о народе-стаде, но и наличие души-тени, или Ка. (Хлебников свободно модифицирует древнеегипетские представления о душах человека: у него душой-Ка наделены главный герой, Аменофис и некоторые

¹ См., например, в «Зангези».

другие великие представители древности). Ка «Хлебникова», как и тень Заратустры,— странник; перемещается он не только по пространству, но и во времени. По ходу сюжета «Хлебников», как ранее Заратустра, получает исключительный опыт, подобающий одному только сверхчеловеку: встречается с ученым 2222 года (правда, беседуют они все же как равные — о числах), играет в карты с мировой волей (Заратустра беседовал с тишиной), проходит искус одиночеством, а именно удаляется в рощу, где играет на арфе (арфа и другие струнные в контексте ТГЗ — атрибут поэзии и поэтов) и видит вещий сон о Лейли. Наконец, наподобие Заратустры, который в свою очередь повторяет просветительскую миссию Иисуса, «Хлебников» спускается к ожидающим его людям с проповедью. «Ка» завершается ницшевской — и одновременно христологической — сценой, явным сюжетным рефлексом главы «Тайная вечеря» из трактата Ницше, ср.:

Мы сидели за серебряным самоваром, и в изгибах серебра <...> отразились Я, Лейли и четыре Ка: мое, Виджайи, Асоки, Аменофиса.

«Ка» и ТГЗ сходятся и в символической обрисовке героев. В частности, из трактата Ницше для своего автобиографического героя Хлебников позаимствовал ручную гадюку в одном эпизоде и удава в другом. Еще один зоо-атрибут Заратустры, орел, мог подсказать автору «Ка» метафорику ворона: она использована в том числе для характеристики главного героя (пример см. выше).

К Ницше — но тут уже через посредство русских символистов — восходит и концепт «вечного возвращения». В «Ка» он реализован сложно устроенным соотношением «“Хлебников”–Аменофис» (Аменофис, он же Эхнатэн, — это, в современной терминологии, Аменхотеп IV (Эхнатон), попытавшийся заменить сложно устроенный пантеон почитанием Атона, древнего солнечного божества¹).

Заратустрианством, кстати, отдает и образ Аменофиса — двойника главного героя и его ролевой модели. В «Ка» Аменофис восстает против существующего порядка — засилья жрецов и многобожия, и не просто восстает, но «увольняет Озириса, Гатор, Себека», в чем можно видеть аналогию с отставкой последнего папы после убийства Бога в ТГЗ. Еще Аменофис задумывается о создании сверхгосударства, в осуществление которого включается «Хлебников».

¹ Подробнее об Эхнатоне в русской литературной традиции включая «Ка» см.: [10; 1; 187–223].

Из других — легендарных — персонажей хлебниковской повести с Заратустрой (в доницшевском прошлом — пророком иранцев) соотносится Медлум, герой персидского эпоса и персарабской культуры. Общим для Заратустры, Медлума, а также главного героя, перенимающего ситуации обоих, является отшельничество и песни.

Несмотря на то, что по ходу сюжета главный герой «Ка» преобразуется в *Übermensch*'а, слово *сверхчеловек* или *божестварь* в нем отсутствует. Что в словаре «Ка» имеется, это семантически дальний родственник *сверхчеловека*, с той же — по сути дела ницшевской — приставкой: *сверхгосударство*. Получив от Ницше урок отрицательного отношения к отдельным государствам (каждое из них понимает добро и зло по-своему, и, следовательно, сверхчеловек должен преодолеть и упразднить самый институт государства), Хлебников вводит идею единого политического ландшафта мира.

Влиянием Ницше отмечена даже и стилистика «Ка». Чтобы увидеть это, необходимо перечитать его непредвзято, игнорируя известное признание Хлебникова из «Своися». Оно состоит в том, что импульсом к созданию «Ка» послужили пушкинские «Египетские ночи». Конечно, неоконченные «Египетские ночи», с 1837 года и вплоть до 1920-х годов печатавшиеся в виде прозы с одной стихотворной импровизацией, на тему «Cleopatra e i suoi amanti» [Клеопатра и ее любовники]¹, вполне могли подтолкнуть Хлебникова к Египту, к топике любви и судьбы, а структурно — к размыванию границ между жанрами (в «Ка» представлены проза, стихи и драматические вставки), однако господствующее мнение, что Хлебников сориентировал на Пушкина еще и стилистику «Ка», не выдерживает критики. Так, «Ка» далек от чистой, энергичной, предельно лаконичной (или, по выражению Льва Толстого, «голой») манеры Пушкина, как полагали Ю. Н. Тынянов и Г. О. Винокур². Отсутствуют в нем и признаки «умной» прозы.

¹ См.: [10], [12].

² Ю. Н. Тынянов сделал первый шаг в указанном направлении: «Эта проза, **семантически ясная как пушкинская**, убедит их, что вопрос вовсе не в “бессмыслице”, а в новом семантическом строе и что строй этот на разном материале дает разные результаты — от хлебниковской “зауми” (смысловой, а не бессмысленной) до “логики” его прозы» [15; 220]. Его мнение нашло поддержку у гораздо более требовательного к Хлебникову Г. О. Винокура. В его описании «Ка» — редкий образец удачного произведения Хлебникова с такими пушкинскими чертами, как «чи-

Скорее, это «проза поэта» — шумная, многословная, риторически приподнятая, с отступлениями, посторонними к повествованию образами, наконец, отмеченная синтаксическим разнообразием. Ее «изюминка» — повышенный метафоризм, обилие афоризмов, игра слов (и заумь), дидактический характер — в общем, риторическая арматура ницшевского ТГЗ¹. Приведу ницшеподобные афоризмы «Ка». Вот учение «хлебниковского» Ка о словах-глазах и словах-руках: «есть слова, которыми можно видеть, слова-глаза и слова-руки»; вот игра словами в реплике ученого 2222 года:

Язык... — вечный источник знания... **время так же относится к весу, как бремя к бесу;**

а вот речь «Хлебникова», внутренняя, но с элементами учительства, показывающая его как власть имеющего:

Я поступил, как ворон... сначала дал живой воды, потом мертвой. Что ж, второй раз не дам!

Хлебников, разумеется, не единственный русский модернист, избравший Ницше в соавторы. Но вот что характерно. Его современники любили подчеркивать свою причастность к Ницше, например, соответствующими заглавиями, он же втягивал Ницше и Заратустру лишь в игру словами. В случае «Ка» и других хлебниковских произведений, непосредственно продолжающих ТГЗ, ни имен Ницше или Заратустры, ни выражений типа *сверхчеловек* или *тайная вечеря* читатель не встретит. Одна из возможных трактовок потаенного ницшеанства «Ка» могла бы состоять в том, что у Хлебникова отсутствовала литературная рефлексия, т.е. он не отдавал себе отчета в том, что работал в готовом каноне.

О модернистской моде на имитации ТГЗ дает представление поэзия 1900-х гг. — например, «Песнь Заратустры» Николая Гумилева (1903–1905) и диптих Эллиса (Льва Кобылинского) «На

стога линии, легкой и четкой, как пушкинский почерк», «синтаксической скупостью» и «ровностью фразы» [5; 205]. Р. В. Дуганов продолжил анализировать прозаическое слово Хлебникова в том же духе, но без отсылок к Пушкину: «Хлебников в прозе удивительно немногословен и как будто совершенно чужд стихии описывания и рассказывания... “[У]мная” проза его на редкость скупа и сжата, словно обычный человеческий язык давался ему трудней языка “священного”... Собственно хлебниковское прозаическое слово... конструктивно, а не изобразительно» [7; 304].

¹ Стилистика Хлебникова в связь с Ницше ранее была поставлена в [17; 59, 81].

мотив из «Заратустры»» (сб. «Иммортиели», 1904). Эллис, любитель отзываться на популярные темы, особенно показателен:

Как ствол полусгнивший, в лесу я лежал,
И ветер мне гимн похоронный свистал,
И жгло меня солнце горячим лучом,
И буря кропила холодным дождем...
Семь дней, семь ночей, чужд житейской тревоги,
Как мертвый, я в грезах безумных лежал,
Но круг завершился, и снова я встал,

Заратустра, плясун легконогий!

Я вижу, весь мир ожидает меня,
И ветер струит ароматы,
И небо ликует в сиянии дня <...>
Весь мир принимает подобие сада,
Веселое царство детей!
Вновь сердце трепещет... вновь пестрой толпою
Вкруг звуки и песни парят <...>
Мне снова открыты все в мире дороги,
Повсюду я встречу привет,
Со мной закружится весь свет!..

Заратустра, плясун легконогий! (1)¹.

До «Ка» (а также после него) ницшеанство впитывала и модернистская проза, например, симфонии Андрея Белого². О том, что они были на слуху у Хлебникова, свидетельствует переключка между тропом «морж с внешностью Ницше» в «Зверинце» (цитату см. выше) с «Симфонией (2-й, драматической)» (п. 1902), где чертами Ницше наделен кучер:

3. ... На козлах сидел потный кучер с величавым лицом,
черными усами и нависшими бровями.

4. Это был как бы второй Ницше.

Начальный этап артистической карьеры Хлебникова, когда он на правах молодого таланта посещал «башню» Вячеслава Иванова, позволяет высказать следующую культурологическую гипотезу. Будущий футурист усваивал ницшеанство уже находясь в кругу символистов, о чем косвенно свидетельствует его письмо 1912 г., адресованное Иванову:

¹ Ср. также «Воскресенье» Константина Бальмонта в сборнике периода своей второй эмиграции поэта «Мое — ей» (1923).

² См. об этом, например: [19; 68–69, 103].

[Е]сли бы души великих усопших были обречены... скитаться в этом мире, то они, утомленные ничтожеством других людей, должны были избирать как остров душу одного человека, чтобы отдохнуть и перевоплотиться в ней. Таким образом душа одного человека может казаться целым собранием великих теней [9; 296].

Здесь узнается известный афоризм Ницше «Счастье историка»:

Когда мы слушаем остроумных метафизиков и мистиков, то чувствуем себя «нищими духом», но вместе с тем сознаем, что нам принадлежит прекрасное, вечно изменяющееся царство весны и осени, лета и зимы, а их царство — царство мистическое с его серыми, холодными, бесконечными туманами и тенями». Так рассуждал сам с собой во время прогулки в солнечное утро тот, у которого при изучении истории обновляется не только дух, но и сердце. В противоположность метафизикам, он счастлив тем, что **в нем живет не одна бессмертная душа, но много смертных душ**¹ («Человеческое, слишком человеческое», пер. В. Бакусева, раздел «Смешанные мнения и изречения», № 17).

Заретушированный пересказ Ницше наверняка преследовал прагматические цели — послужить пропуском в тот интеллектуальный клуб, каковой являла собой «башня» Иванова. Из этого и обсуждавшихся выше примеров взаимодействия Хлебникова с символистами по линии ницшеанства можно заключить, что именно в рамках символистских мод сложилась его жизнетворческая миссия: пророка заратустрианского толка; сверхчеловека, проживающего исключительную жизнь; наконец, гения, которому подвластны все стихии мира. Но интереснее другое. От письма Хлебникова 1912 года рукой подать до «Ка», где он тоже мыслит свою душу местом «сходки» душ великих героев древности, а свою личность — достойной общества своих кумиров.

В «Ка» обнаруживается и более непосредственный рефлекс все той же общемодернистской моды на ницшеанство. Вводя сцену с Павлом Филоновым и его картиной «Пир королей»², на сюжет главы ТГЗ «Тайная вечеря»³, ср.:

¹ Цит. по: <http://nicshe.net>.

² Идентификация художника и его картины в «Ка» давно стали общим местом хлебниковедения.

³ См. об этом работу Сергея Попова «Фридрих Ницше в русской художественной культуре» на веб-сайте «Фридрих Ницше» (<http://www.nietzsche.ru/influence/art/popov/>).

Художник писал пир трупов, пир мести. Мертвецы величаво и важно ели овощи, озаренные подобным лучу месяца бешенством скорби,

Хлебников тем самым предвещает финальный триумф своего героя — «тайную вечерю» à la Заратустра, с компанией, состоящей из «Хлебникова», Лейли, его Ка и Ка великих исторических деятелей за русским самоваром.

2. «Ка» и ницшеанство Маринетти

«Ка» наследует ТГЗ не по принципу «сын-отец», а по принципу «внук-дед», потому что в промежуточной ипостаси «отца» выступает «Футурист Мафарка. Африканский роман», ницшеанское произведение Филиппо Томмазо Маринетти, открывшее дорогу футуристическому движению внутри европейской, а там и русской культуры. Сопоставление двух футуристических «потомков» ТГЗ, к которому мы переходим, позволит уяснить, как и почему в «Ка» ницшевский *Übermensch* оказался перенесенным в Египет и — шире — Африку, а также почему из мыслителей-мизантропов он «мутировал» в деятеля, занятого будущим человечества основательнее, чем преодолением человеческого в себе.

Общеизвестно, что ницшеанством будущий автор «Футуриста Мафарки» «заразился» еще в свой дофутуристский период (дополнительное сходство с Хлебниковым!) от Габриэле Д'Аннунцио, открыто проповедовавшего ницшеанский культ сильного человека. Маринетти, правда, отрицал, что герой его романа, Мафарка-эль-Бар, имеет отношение к Заратустре, однако и формат романа, а именно жизнеописание сверхчеловека, и заратустрианская миссия главного героя говорят сами за себя¹. Так мы вплотную подошли к тому, что Маринетти, пересоздавший мыслителя-Заратустру в ницшеанского деятеля и проповедника политико-эстетической доктрины футуризма, оказался посредником между ТГЗ и «Ка».

Теперь несколько слов о том, как «Футурист Мафарка» под-сказал Хлебникову египетскую и — шире — африканскую его повести. Деяния Мафарки происходят в Африке, в вымышленном арабском государстве. Основанием для такого решения послужило то, что Маринетти родился и вырос в Александрии; соответственно, он считал Африку «своей». Хлебников в Африке

¹ И сделались энциклопедическими фактами, о чем см.: [18; 243–244].

не бывал и историю этого континента знал посредственно, что особенно заметно на фоне символистов и Гумилева, интересовавшихся Египтом, Карфагеном, народами тогдашней Африки полупрофессионально. Под влиянием Маринетти он тем не менее обратился к африканской топике. Чтобы замаскировать заимствование, Хлебников в «Ка» совершает временные скачки из современности то в Египет эпохи Аменхотепа IV, то в природные — и при том архаические — локусы африканского континента типа Нила или водопада. Для изображения Древнего Египта он воспользовался, как было показано Хенриком Бараном, знаниями своего приятеля, профессионала-египтолога Франца Баллода (см. об этом: [2], [3]). Что касается временных скачков, то они дополнительно создают столь важные для «Ка» эффекты «машин времени»¹ и метемпсихоза.

Опубликованный архив Хлебникова его знакомства с «Футуристом Мафаркой» не подтверждает, однако сомневаться в том, что оно состоялось, не приходится. Именно к середине 1910-х гг. артистические траектории итальянского футуриста номер один и русского будетлянина предельно сблизились.

«Футурист Мафарка» был написан по-французски (а французский был тем языком, на котором Маринетти получил образование, и которым владел Хлебников) и вышел в Париже в начале 1910-го г. (правда, с 1909-м г. на обложке), под названием «Mafarka le futuriste. Romain Africain». Ставка на то, что мизогинизм, порнография, зверские деяния Мафарки, включая потрясающие военные победы, наказание предателей и женщин, самостоятельное, без женского участия, зачатие сына и наследника, общение с ушедшими в мир иной родителями (а также с мумией матери), шокирующие афористические заявления типа «война — единственная гигиена мира», оскорбят буржуазного читателя и спровоцируют скандал, полностью оправдала себя. Когда за французским изданием последовало итальянское (перевод на итальянский был выполнен секретарем писателя), Маринетти был вызван в миланский суд по обвинению в имморализме. Слава создателя Мафарки скоро докатилась и до России. Свидетельство тому — группа «Гилея», переименовавшая себя в кубофутуристическую группу. В 1914 г. в составе издания «Маринетти. Футуризм» были опубликованы «Предисловие к “Футуристу Мафарке”» и «Речь Футуриста Мафарки» (в переводе М. Энгельгардта [8; 24–26; 26–38]). Предисловие, кстати, сообщало читателям о многожанровости «великого романа брандера», кото-

¹ О мотиве «машин времени» в «Ка» см.: [7; 317].

рый «полифоничен, как наши души»: «это одновременно лирическая песнь, эпопея, роман с приключениями и драма» [8; 24]. В духе предисловия Маринетти и, конечно, его романа Хлебников тоже смешал жанры и тоже создал полифонию душ — в виде собрания Ка разных исторических деятелей, оно же — «тайная вечеря». Еще в «Предисловии к “Футуристу Мафарке”» будущее «предсказывалось» в виде царства могущественных мужчин:

Во имя человеческой Гордости... я объявляю вам, что близок час, когда мужчины с широкими висками и стальными подбородками будут чудесно порождаться единственно усилием своей чудовищной воли гигантов с непогрешимыми жестами... Я объявляю вам, что дух человеческий есть непривыкший к работе яичник... Мы оплодотворим его [8; 26].

Столь радикально-мужская и драматически напряженная картина мира, оригинальная в той мере, в какой она по-футуристски развивала ницшеанство, в «Ка» подверглась упрощающему смягчению (те же операции, но только в отношении ТГЗ, рассматривались в § 1).

Полный перевод «Футуриста Мафарки» на русский язык, выполненный Вадимом Шершеневичем, появился в печати в 1916 г., т.е. после «Ка». Это обстоятельство оставляло Хлебникову две возможности для знакомства с романом Маринетти: в оригинале по-французски или же в пересказе более просвещенных в европейской литературе, чем он, знакомых.

К созданию «Ка», помимо «Футуриста Мафарки», Хлебникова наверняка подстегнул и приезд Маринетти в Россию январе 1914 г. с братским футуристическим визитом. Ряд представителей русского футуристического движения, от имени которого Маринетти и получил приглашение, во время его выступлений и обедов с ним демонстративно отмежевывались от него. Были и случаи откровенного манкирования таких вечеров. Раскол общеполитического фронта удивил Маринетти, мечтавшего всем миром навалиться на цивилизацию, дабы расчистить ее для созидания такого будущего, которое было бы оторвано от прошлой культурной ситуации, в частности, от музеев, старой архитектуры, литературной и прочей классики.

Афронт, устроенный Маринетти непосредственно Хлебниковым, диктовался, очевидно, тем, что Хлебников не признавал никаких других авторитетов, кроме собственного. Вместе с Бенедиктом Лившицем — как рассказано в «Полутороголазом стрельце» последнего — он написал листовку-манифест «На

приезд Маринетти в Россию», в которой, правда, перед сдачей в типографию смягчил некоторые формулировки. Что в окончательной редакции осталось, это настороженно-воинственные нотки и общий иронический настрой:

Сегодня иные туземцы и итальянский поселок на Неве <речь о «Бродячей собаке», не только стоявшей на пересечении Итальянской улицы с Михайловской площадью, как это обычно комментируется, но и отданной под встречу с итальянцем Маринетти.— Л. П.>... припадают к ногам Маринетти, предавая первый шаг русского искусства по пути свободы и чести, и склоняют благородную выю Азии под ярмо Европы. ...

Люди воли остались в стороне. Они помнят закон гостеприимства, но лук их натянут, а чело гневается.

Чужеземец, помни страну, куда ты пришел!

Кружева холопства на баранах гостеприимства¹.

Кстати, «На приезд Маринетти...» предвещает «Ка» кастовым делением всего человечества: в манифесте — на *людей воли* и остальных *баранов*, а в повести — на «Хлебникова», его *зверинец друзей* и *стада тонкорунных людей*. На публичной лекции Маринетти свою листовку-манифест Лившиц и Хлебников раздавали недолго. Их контрпропаганду быстро пресек Николай Кульбин, один из инициаторов приезда Маринетти, действовавший в целях общепутиристского сплочения. Отношения Хлебникова с Кульбиным до того накалились, что он затеял дуэль, которая, однако, не состоялась по причине не принятого Кульбиным вызова. Перестав посещать выступления Маринетти, Хлебников взялся за написание оскорбительного открытого письма с уничижительным приравниванием Маринетти к «французику из Бордо», опоздавшему со своим приездом в Россию на сто лет, т.е. на языке итальянских и русских футуристов — к «прошлякам». Письмо при жизни Хлебникова опубликовано не было².

Более продуктивной, ибо художественной, реакцией Хлебникова на визит Маринетти и стал «Ка». Если рассматривать его в рамках интертекстуально-психоаналитической теории «страха влияния», то перед нами — явный случай соперничества с успешным предшественником. Происходит оно, правда, по сценарию, Харольдом Блумом вроде бы не предусмотренным. Вытесняя Маринетти из (под)сознания, Хлебников присваивает его сюжетные ходы, идеологические посылы, особую — примитивную,

¹ Подробности визита Маринетти см. в [1].

² Подробнее о Хлебникове и Маринетти в 1914 г. см.: [14; 128–131].

африканскую — эстетику. Более того, он «перелицовывает» дважды заемный образ футуриста-ницшеанца так, чтобы выступить в написанной Ницше-Маринетти роли самому. Наверное, если бы кто-то поинтересовался у Хлебникова, не восходит ли его «Ка» к «Футуристу Мафарке», его ответ был бы таким же, как реальный ответ Маринетти на вопрос о ницшевском генезисе его романа. Налицо типичный для футуристов комплекс «мнимого сиротства»: «свое» произведение строится на переписывании «чужого» и тем самым на его отмене, а сопутствующие этому произведению декларационные авторские заявления дезавуируют предшественника или же оспаривают его влияние.

Продолжая обсуждать родственность «Футуриста Мафарки» и «Ка», а также их зависимость от ТГЗ и тем самым неизбежную вторичность, обратим внимание на ту позицию, которую автор занимает в отношении своего героя. Между Мафаркой-футуристом и его создателем имеется определенный зазор, в общем сходный с тем, как устроен ТГЗ. В самом деле, Мафарка — эпический персонаж, поданный в 3-м лице и помещенный в экзотическую обстановку, явно далекую и от Маринетти, и от современной цивилизации. Хлебников, напротив, дает слияние трех ипостасей, героя, автора и перволичного рассказчика, причем до полной неразличимости. Так он переводит идеологический капитал, заработанный сначала Ницше, а потом Маринетти, на себя одного¹.

¹ Иначе устроен другой «предшественник» «Ка» — «Божественная комедия». Там Данте тоже путешествует, но только не по времени, а по загробной вечности, и тоже встречает на своем пути множество исторических и легендарных теней. Как и Хлебников в «Ка», Данте в «Божественной комедии» выступает в трех ипостасях. При этом каждая из них транслирует особую точку зрения. Данте в авторской инстанции — искусный, сведущий в вопросах философии, религии, морали, истории, литературы, блестяще овладевший литературным жанром загробного путешествия и, наконец, как и Хлебников, желающий при помощи своего произведения вывести человечество из состояния несчастья к состоянию счастья, выстраивает загробные эпизоды так, чтобы они раскрыли всю неопытность и замешательство своей другой ипостаси: героя. И действительно, Данте-герой в вопросах морали, мудрости, религиозного настроения, понимания всего происходящего сильно уступает своим вожатым — Вергилию и особенно Беатриче. Выигрывает от такой конструкции читатель, который легко может идентифицировать себя с несовершенным персонажем, взыскующим очищения и личного спасения. Данте в третьей инстанции, рассказчика, привносит еще одну точку зрения. Это происходит благодаря тому, что повествование построено не как

Как и Заратустра, герои Маринетти и Хлебникова созданы с определенным прагматическим расчетом: насаждения нового идеала и нового мифа современности, и, через них, обеспечения культа своим создателям. В согласии с образом Заратустры, но не с Мафаркой, «Хлебников» подан еще и как пророческий персонаж, причем успешный. В роли Заратустры как гонимого пророка выступает Аменофис, реформатор многобожия и создатель концепции сверхгосударства. Именно он вступает в смертельный для себя конфликт со жречеством.

Если говорить подробнее о мотиве конфликта, то противостояние Аменофиса и жрецов может считаться приблизительным эквивалентом следующей цепочки эпизодов в романе Маринетти: Мафарка отстаивает принадлежащий ему по праву наследства город Тэлль-эль-Кибир, захваченный предателем-дядей, с оружием в руках; народ Тэлль-эль-Кибира берет сторону дяди. В обоих случаях столкновение героя с обществом может закончиться или же заканчивается его гибелью. А что же «Хлебников»? В отличие от Аменофиса, своего прошлого воплощения, и от Мафарки он занят локальными конфликтами — в современной литературе. В финале «Ка», который носит не только житнетворческий, но и метатекстуальный характер, он выясняет отношения с современными поэтами — двумя ушедшими из жизни самоубийцами (эгофутуристом Иваном Игнатьевым (наст. фамилия Казанский) и Надеждой Львовой, из брюсовского круга) и соратником по кубофутуризму Маяковским:

Один мой знакомый... думал как лев, а умер, как Львова. Ко мне пришел один мой друг, с черными радостно жестокими глазами, и подругой. Они принесли много сена славы, венков и цветов. Я смотрел, как Енисей зимой. Как вороны, принесли

«репортаж», ведущийся с места событий. Оно как бы записано *post factum*, когда цели путешествия по Аду, Чистилищу и Раю, а именно очищение от грехов, встреча с любимой Беатриче, а в метаплане — создание еще одного загробного путешествия, способного конкурировать с вергилиевым, известны. Так благодаря разнообразию точек зрения, возникает полифония, а вместе с ней — и многоплановость «Божественной комедии». В письме Данте к Кан Гранде делла Скала (возможно, поздней подделке) говорится о том, что у «Божественной комедии» имеются четыре плана: буквальный, аллегорический, моральный и анагогический (или мистический). На этом фоне хлебниковское «Ка» выглядит упрощенно-идеологически: он нацелен лишь на создание одного плана, житнетворческого, который проведен слишком спрямленно — и в то же время слишком по-сказочному.

пищи. Их любовная дерзость дошла до того, что они в моем присутствии целовались, не замечая спрятавшегося льва, мышата¹!

Сравнение других поэтов с *львами* и *мышатами*, а также издевательски приписанная Маяковскому атрибутика литературного почета, *сено славы, венки и цветы*, для Хлебникова, персонажа и автора, оказывается исключительно выгодным. Себя он изображает пребывающим в других измерениях — машины времени, метемпсихоза. Там его внимания ищут Лейли и души великих умерших. И именно там весь этот легендарный контингент, позаимствованный из истории и литературы, сплывается вокруг него.

В контексте романа Маринетти становится понятно, что отношения «Аменофис — «Хлебников»», в сущности, того же характера, что отношения Мафарки-отца и Газурмаха-сына. Мафарка зачинает исключительного героя — «*sublime uccello del cielo, dalle ali melodiose*» [великолепную небесную птицу с мелодичными крыльями], еще более могущественного, чем он сам. Делает он это усилием одной своей мужской воли, а не привычным актом оплодотворения женщины. К процессу «оформления» физического тела Газурмаха подключена и техника (футуристская тематика!). Через поцелуй сына в губы Мафарка передает ему свою душу. Это — заранее задуманный акт жертвенного самоубийства, совершаемый во имя будущего. Наследуя мотив передачи души через поцелуй, Хлебников расставляет акценты по-иному, в духе программного для «Ка» метемпсихоза. У Аменофиса и «Хлебникова» имеется одна душа на двоих; соответственно, ее передача от предка к потомку может осуществиться только со смертью предка, ср. слова умирающего Аменфиса:

— Иди и дух мой передай достойнейшему! — сказал
Эхнатэн, закрывая глаза своему Ка. — Дай ему мой поцелуй.

«Доставка» поцелуя от одного к другому происходит благодаря медиации перемещающегося по времени Ка Аменофиса. Любопытно, что за протекшие века поцелуй Аменофиса не потерял «запаха пороха», т. е. и ольфакторно остался привязан к его насильственной смерти.

Более того, как когда-то Маринетти Гарзумаха, так теперь Хлебников себя изображает сверхчеловеком будущего, чьи спо-

¹ Идентификация этих трех писателей в приведенном отрывке см. в [16; 701].

способности и возможности превышают что-либо виденное человечеством. Заимствование по этой линии выдают два мотива: юности и крыльев. Юны и сам «Хлебников» (в период написания повести — 29-летний!), и его Ка — *наш юноша*. Что касается крыльев, то это постоянный атрибут пусть и не самого «Хлебникова», но его Ка. На крыльях Ка путешествует с перелетными птицами, в стае красных журавлей, подчиняясь «могучей журавлиной трубе **воинственных предков**»¹. То, что «Хлебников» — герой, производный даже не от Мафарки, а от его сына, лишнее свидетельство в пользу предложенной для осмысления «Ка» генеалогической цепочки: Заратустра (дед) — Мафарка (отец) — «Хлебников» (внук одного и сын другого).

Несмотря на то, что у обоих футуристов заратустрианский типаж из чистого мыслителя мутировал в деятеля, он сохранил некоторые рефлексмы мыслителя. Таковыми могут считаться афоризмы, претендующие на универсальные императивы. Самый нашумевший из афоризмов Мафарки (в дальнейшем использовавшийся Маринетти независимо от своего героя) провозглашает доктрину милитаризма: «*la guerra sola igiene del mondo*» [война — единственная гигиена мира]. Мафарка выходит к населению своего наследного города с «футуристической речью», опять-таки антигуманистического содержания. Об афоризмах «Хлебникова» и о его общении с народом-«стадом» говорилось выше; здесь замечу лишь, что в «Ка» собственно речь перед народом опущена. Еще мыслителями — правда, с уклоном в деятельность — Мафарку и «Хлебникова» делают их концепции будущего (сын-сверхчеловек; сверхгосударство).

Отдельный вопрос — как футуристические и просто императивы Мафарки и «Хлебникова» соотносятся с той экзотической (архаической, явно не современной, т. е. не урбанистской) обстановкой, в которой они пребывают. Маринетти в главе 9 своего романа, «Футуристическая речь», вкладывает в уста своему герою высокомерно-наплевательские слова, адресованные когда-то предавшим его, а теперь приглашающим его править горожанам Тэль-эль-Кибира. Характерно, что Мафарка производит словесное бичевание народа, а потом делится с ним своими планами по зачатию Газурмаха, сорев-

¹ Полет (квази)человека с перелетными птицами позаимствован из сказки Ганса Христиана Андерсена «Дочь болотного царя», оказавшую сильное влияние на русскую египтоманию, о чем см.: [10; 1; 74, 94–95].

нуясь со звуками грома. Разразившаяся далее гроза, метонимически и метафорически символизирующая мощь его футуристической речи, тут же уносит жизни некоторых из его слушателей. На этом фоне хорошо видно, что «Хлебниковым» идеологемы русского кубофутуризма проговариваются едва-едва. Собственно, к ним могла бы быть причислена лишь доктрина сверхгосударства — явный аналог институции 317 Председателей Земного Шара, которой прославился писатель и кубофутуризм в целом.

Впрочем, доктрина сверхгосударства до какой-то степени вступает в противоречие с самой идеей футуристического будущего. Во-первых, она поступает к «Хлебникову» от «прошляка» Аменофиса; во-вторых, для ее реализации требуется союз «Хлебникова» с душами-Ка других таких же «прошляков», как Аменофис. Ср. эпизод, логически предшествующий финальной «тайной вечере»:

– Садитесь, — произнес Аменофис...

Все сели. Костер вспыхнул, и у него, собравшись вместе, беседовали про себя 4 Ка: Ка Эхнатэна, Ка Акбара, Ка Асоки и наш юноша. Слово «сверхгосударство» мелькало чаще, чем следует. Мы шушукались.

Метемпсихоз, он же — ницшевское «вечное возвращение», с которым коррелирует как идея сверхгосударства, так и образ главного героя, тоже являет собой отказ от футуристического пафоса цивилизационного разлома, который должен прийти на будущее. Думается, что в этих вопросах Хлебников ведет себя не как футурист, а как выученик русских символистов.

«Хлебников» сходится с Мафаркой, но расходится с ТГЗ, своей притягательностью для женщин. Мафарка — это дон-жуан и садист. Так, он получает наложниц в награду за взятие Тэлль-эль-Кибира; в порядке аттракциона для гостей, пирующих с ним в его тэлль-эль-кибирском наследном дворце, скармливает двух танцовщиц хищным рыбам — обитательницам своего домашнего аквариума; не поддается соблазнительной — мистической, прекрасной в своей наготе — незнакомке Колубби, которая его обнимает в точности как Лейли «Хлебникова», ибо нуждается в силах для зачатия сына; и т.д. Список «Хлебникова» короче и платоничнее, однако входящие в него женщины оставляют по себе более сильное впечатление. На протяжении всего сюжета «Ка» к герою тянется Лейли. Кроме того, с ним заигрывают две прекрасные гурии. «Хлебников» вводит их в обман, измазав-

шись клюквенным соком, имитирующим кровь¹, а они, полагая, что он — воин, умерший на поле сражения достойной смертью, развлекают его плясками, кстати, в духе соответствующих сцен «Футуриста Мафарки». К мертвым «Хлебников» доступа все-таки не получает. Разгадав его проделку, гурии пишут для него его же красными чернилами «Вход посторонним строго возбраняется»².

И последнее о влиянии Маринетти. Попав под обаяние милитаристской терминологии «Футуриста Мафарки», Хлебников занял неоднозначную позицию в отношении войны, что вообще говоря для него было не характерно. В «Ка» милитаристский настрой перетекает в пацифизм и обратно — и это при том, что,

¹ Тут Хлебников вступает на территорию Александра Блока, автора двух «Балаганчиков». В пьесе «Балаганчик» (1906) Блок обнажает театральную — техническую — подоплеку изображаемой актерами смерти:

*Влюбленный бьет с размаху паяца по голове тяжким
деревянным мечом. Паяц перегнулся через рампу и повис. Из
головы его брызжет струя **клюквенного сока**.*

<П а я ц > (пронзительно кричит) Помогите! **Истекаю клюквенным соком!**

Сходное остранение есть и в стихотворении «Балаганчик» (1905): *Страшный черт ухватил карапузика, / И стекает клюквенный сок. // <...> / Вдруг паяц перегнулся за рампу / И кричит: «Помогите! / Истекаю я клюквенным соком! / Забинтован тряпницей! / На голове моей — картонный шлем! / А в руке — деревянный меч!»*. Не стоит, впрочем, исключать того, что Хлебников сознательно, в игровой или даже провокативной манере, процитировал Блока.

² В этом эпизоде переработан, возможно, в порядке игры, эпизод из хорошо известных Хлебникову «Подвигов Великого Александра» (п. 1909) Михаила Кузмина: Александр, покоритель вселенной, отказывается подступить и к миру иному. Вход туда ему преграждает сладкий отрок со словами: «[Э]то — обитель блаженных; сюда никто не может вступить живым, ни даже ты, дошедший до этого места, куда не заходила человеческая нога» и т.д. У Хлебникова вместо отрока действуют очаровательные гурии, а сам запрет формулируется как готовое клише — официальная надпись при входе в закрытый объект.

Сама идея надписи над входом в потустороннее царство, разъясняющая его сущность, восходит к надписи в Ад в 3-й песне дантовского «Ада»: *«Per me si va ne la città dolente, / per me si va ne l'eterno dolore, / per me si va tra la perduta gente / <...> / Lasciate ogne speranza, voi ch' intrate»* (1–9) и т.д. (в пер. Д. Е. Мина — *Здесь мною входят в скорбный град к мученьям, / Здесь мною входят к муке вековой, / Здесь мною входят к падшим поколеньям / <...> / Оставь надежду всяк, сюда идущий!*).

например, в «Детях выдры» опозитивированы военные походы, а «Война в мышеловке» построена как гуманистическое отрицание войны, уносящей жизни юношей. В «Ка» из милитаристской метафоры соткан мотив могущества главного героя — наряду с мотивом функционирования сообществ, будь то современного городского, Древнего Египта при Аменофисе или примитивного африканского где-то у водопада. Кроме того, хотя себя Хлебников портретирует как мирного горожанина в котелке, своего двойника-Ка он изобразил военным — часовым, а своего «предка» Аменофиса — объектом военного нападения и охоты. Аменофис, кстати, может рассматриваться как жертва войны, принесенная на алтарь того мира, который «Хлебников» хочет установить при помощи институции сверхгосударства. Идеей пацифизма пронизан и нумерологический проект по искоренению войны, основанный на простейших математических операциях с числом 317¹. Ср. подборку примеров:

«Я живу в городе,... где городская управа зовет Граждан помогать **войнам**, а не **воинам**... Я предвижу ужасные **войны** из-за того — через «ять» или «е» писать мое имя»;

«— Здравствуйте, — кивнул Аменофис головой... Разве не вы дрожали от **боевого крика** моих предков?»²;

о Филонове: «Я встретил одного художника и спросил, пойдет ли он на **войну**? Он ответил: “Я тоже **веду войну, только не за пространство, а за время**. Я сижу в **окопе** и отымаю у прошлого клочок времени. Мой **долг одинаково тяжел, что и у войск за пространство**”»;

«[Я] **выбрил наголо** свою голову, измазал себя **красным соком клюквы**, ... обвязался поясом, залез в могучие мусульманские рубашки и надел чалму, приняв вид только что умершего. **Между тем Ка делал шум битвы**: в зеркало бросал камень, грохотал подносом, дико ржал и кричал на «а-а-а». ... Очень скоро к нам прилетели две прекрасных удивленных гур...; я был принят за умершего...»;

«Ка было приказано... держать **стражу**. Ка **отдал честь, приложился к козырьку** и исчез, серый и крылатый. На следующее утро он **доносил**: “Просыпается: я — около”» (**винтовка** блеснула за его плечами)»;

¹ Правда, такое назначение числа 317 можно вычитать из «Ка» на фоне других текстов Хлебникова. Подробнее о нумерологии Хлебникова см.: [13].

² Ср. еще про древние времена: «— Тогда, — вздохнул почтенный старик с мозолистым лицом, — все было иначе. ... [М]ы не **боремся** с Ганноном, **вырывая мечи и ломая их о колено, как гнилой хворост**, и покрывая себя **славой**. Он ушел снова в море».

«Падение сов... удивило меня. Я верю, что перед очень большой **войной** слово «пуговица» имеет особый пугающий смысл, так как еще никому **не известная война будет скрываться, как заговорщик...** в этом слове, родственном корню “пугать”»;

выстрел, убивший Аменофиса, его Ка передает «Хлебникову» через поцелуй с «**запахом пороха**»¹.

3. Еще о ницшеанстве Хлебникова

Итак, одной ногой «Ка» стоит в символизме — отсюда тяга Хлебникова к архаике, жизнетворческий абрис главного героя, метемпсихоз в союзе с египтоманией, другой же в футуризме — отсюда тематическое наполнение его архаики, эстетика примитива, описание цивилизационных прорывов, которые случатся в будущем, и фигура (слегка) воинственного сверхчеловека, занятого судьбой человечества. Обе эти традиции скрепляются ницшеанством.

Так понимаемая картина хлебниковского увлечения ТГЗ будет явно не полной без учета еще двух обстоятельств.

Во-первых, в конце жизни Хлебников повторно «переписал» ТГЗ — и тоже с прицелом на себя и свое возвеличение. Речь идет о «Зангези», согласно авторскому жанровому определению — «сверхповести», т. е. *повести* с ницшевской приставкой *сверх*⁻². Любопытно, что главный герой сверхповести (на самом деле, пьесы) как будто расписывается в своем заратустрианстве, применяя по отношению к себе славянизированный эквивалент сверхчеловека: **Я божестварь на божествинах!; А я, божестварь, одинок** (Плоскость XIV).

Во-вторых, завуалированное ницшеанство Хлебникова до сих пор пребывало в тени неприкрытого ницшеанства Маяковского, его ближайшего кубофутуристского соратника (а судя по «Ка»,

¹ В «Ка» узнаются и другие литературные традиции, здесь подробно не рассматриваемые: современный человек «на пиру» выдающихся представителей древности (по аналогии с «Божественной комедией»); убийство короля на охоте; обезьяний мотив, получивший прописку не только в африканском топосе, но и в индийском; и др. Имеются прототипы — но более близкие по времени, символистские, — у нумерологии, метемпсихоза (до Хлебникова ему отдали дань Валерий Брюсов, Бальмонт, Максимилиан Волошин и многие другие писатели, которых кубофутуристы отрицали) и историософии «Ка».

² Подробнее см.: [13; 425–429].

и немного соперника). Так, с первой половины 1914 г. по июль 1915 г., т. е. в период создания «Ка», Маяковский работал над поэмой «Облако в штанах», в которой, как и Хлебников в «Ка», наделил себя чертами Заратустры:

Слушайте!
Проповедует,
мечась и стенья,
сегодняшнего дня крикогубый **Заратустра**!¹

В 1914 г. ницшеанство Маяковского было подмечено Алексеем Крученых в рецензии «Стихи В. Маяковского. Выпыт» — и преднесено в выгодном для Маяковского свете:

и если какой-нибудь Пушкин але Соллогуб — холодное зеркало, то железный кулак Маяковского шутя прекратит его в порошок. ...

грубые вещи взбунтовались и убежали от людей и восстали на них.

«Даже переулки засучили рукава для драки»

Асфальт против **Ницше!** Нож на балерину!...,

... у него [Маяковского. — Л. П.] не душа, а футуристический оркестр...

переход от ножа к слезам хулигана дело обыкновенное

и это не истерика и не безумие, не

то, что случилось с людьми «утонченной» мозговой кашицы — **Ницше**, Гаршиным и др. ...

и он дурит он пугает когда изображает безумие

в этом-то наше (я говорю о бюджетлянах, т. наз. «кубо-футуристах») спасение!

безумие нас не коснется хотя, как имитаторы безумия, мы перешеголяем и Достоевского и **Ницше!**

хотя мы знаем безумие лучше их и заглядывали в него глубже певцов полуночи и хаоса! [6; 215–217].

По подсказке Крученых ницшеанское жизнетворчество Маяковского, особенно же в плане отрицания им основ старого мира (кстати, в духе Маринетти!) и признание собственной сверхценности, пореволюционными критиками были восприняты как созвучные марксистско-ленинским основам советской идеологии².

¹ См.: [4; 14, 19, 28, 45, 55, 73, 100].

² Ср. также «Тринадцатого апостола» (п. 1920) Н. Чужака: «Маяковский — это «кривогубый [у Маяковского *крикогубый*. — Л. П.] **Заратустра**» сегодняшнего дня, но настолько обезумевший от боли, что сам безумный **Ницше** перед ним кажется слишком уравновешен-

Для наших целей особый интерес представляет «Революция духа (Ницше и Маяковский)» С. А. Силлова (п. 1921): там Маяковский понимается как, образно говоря, «наше ницшеанское сегодня», которое будет продолжено Хлебниковым, «нашим будетлянским завтра». При этом ницшеанство Хлебникова, превращающее его в «близнеца-брата» Маяковского, критик проглядел — несмотря на то, что в начале 1920-х Хлебникову это пошло бы в заслугу:

«**Маяковский — исполнение проповеди Ницше**; она разрушает нравственность не проповедью, а самим собой... **Ницше говорил о «часе великого презрения», когда отвратительными покажутся нам наше счастье, разум и добродетель... Маяковский и есть этот «час великого презрения»**; с негодованием отбрасывает он от себя бутафорию старого мира... Первым чувством освобожденного человека является сознание своей необычайной ценности...

Маяковский — это **второй после Ницше удар по идолам старого мира**. Маяковский — антитезис всех наших устоев... А дальше в каких-то еще неопределенных красках рисуется человек новых эпох, предтечей которого... является поэт и истый будетлянин Велимир Хлебников» [6; 603–604, 606].

Выявить в максимально полном объеме персонажей-заратустрианцев и ницшеанские жизнетворческие программы, чтобы, классифицировав их, получить по возможности исчерпывающую карту влияния ТГЗ, — дело будущего. За отсутствием такого исследования мои выводы о том, как именно ницшеанство Хлебникова вписано в общемодернистский тренд, носят не окончательный характер. Что, однако, можно смело утверждать

ным и “литературным”» [6; 462] и «Религию революции (Владимир Маяковский)» (п. 1920) Н. В. Устрялова (наст. фам. — Насимович):

«Проповедую мечась и стена,
Сегодняшнего дня
Крикогубый Заратустра –

Провозглашает о себе поэт. И впрямь во многом напоминает он певца сверхчеловека с его орлом и змеей, тоже воспевающего солнца и разбивающего старые скрижали. Как и **Ницше, Маяковский — религиозная натура, убившая Бога**. Помните, как мечется “самый безобразный человек” в “**Заратустре**” — тот самый, который убил Бога...? О, это совсем не то, что атеист... Еще крепче на лоб нахлобучит он шапку и примет вид дерзкий, вызывающий: “видите, вот иду, и, гордый, бросаю вызов, да, да, ненавижу, не принимаю, не принимаю, не хочу, отстаньте” [6; 202–203]; ср. еще: [6; 712–713, 738 сл.].

на нынешнем этапе, это растиражированность философии, биографии и личности Заратустры в эпоху, когда творил Хлебников. Ницшевская философия индивидуализма, прозвучавшая как высказывание, хотя и уникальное в своем роде, но рассчитанное на последователей и поклонников, усилиями символистов, итальянских и русских футуристов (но, конечно, не их одних) стало частью литературного масс-маркета, а сделавшись, обесценилась. Думать, совершать поступки, наконец, жить и умирать, как Заратустра, сделалось чуть ли не нормой. Таким образом, высказывавшиеся Хлебниковым претензии на исключительность, устремленность в будущее и идеологические откровения, распространенные хлебниковедением и на «Ка», при интертекстуальном прочтении рассеиваются, ибо «Ка» – ходовой интеллектуальный продукт своего времени.

Список литературы и источников

1. Алякринская Н. Маринетти в зеркале русской прессы // Вестник Московского университета. Серия 10: Журналистика. 2003. № 4. С. 77–89.
2. Баран Х. Египет в творчестве Хлебникова: контекст, источники, мифы // Новое литературное обозрение. 2001. № 47. С. 202–226 [перепеч. с постскриптумом в: Баран Х. О Хлебникове: Контексты, источники, мифы. М., 2002. С. 124–169].
3. Баран Х. Вокруг повести «Ка» Велимира Хлебникова // Фольклор, постфольклор, быт, литература: Сб. статей к 60-летию Александра Федоровича Белоусова. СПб., 2006. С. 290–302.
4. Вайскопф М. Во весь логос. Религия Маяковского. М.; Иерусалим, 1997.
5. Винокур Г. Хлебников // Мир Велимира Хлебникова: Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 200–205.
6. Владимир Маяковский: pro et contra. СПб., 2006.
7. Дуганов Р. Велимир Хлебников: Природа творчества. М., 1990.
8. Маринетти Т. Футуризм / Пер. М. Энгельгардта. СПб., 1914.
9. Молоко кобылиц. V. Херсон, 1914.
10. Панова Л. Русский Египет: Александрийская поэтика Михаила Кузмина: В 2 т. М., 2006.
11. Панова Л. «Ка» Велимира Хлебникова: сюжет как жизне-творчество // Материалы международной научной конференции «Художественный текст как динамическая система», посвященной 80-летию В.П. Григорьева. М., 2006. С. 535–551.

12. *Панова Л.* Финал, которого не было: Модернистские развязки к «Египетским ночам» А.С. Пушкина // Поэтика финала: Межвузовский сб. научных трудов. Новосибирск, 2009. С. 68–94.
13. *Панова Л.* Всматриваясь в числа: Хлебников и нумерология Серебряного века // Велимир Хлебников и «Доски судьбы»: Текст и контексты. Статьи и материалы. М., 2008. С. 393–455.
14. *Старкина С.* Велимир Хлебников. М., 2007.
15. *Тынянов Ю.* О Хлебникове // Мир Велимира Хлебникова. Статьи. Исследования (1911–1998). М., 2000. С. 214–223.
16. *Хлебников Велимир.* Творения / Общ. ред. и вст. ст. М. Я. Полякова. Сост., подгот. текста и коммент. В.П. Григорьева и А. Е. Парниса. М., 1986.
17. *Varan H.* Temporal Myths in Xlebnikov: From «Deti Vydry» to «Zangezi» // Myth in literature. Columbus, 1985. P. 63–88.
18. *Diethe C.* Historical Dictionary of Nietzscheanism. Scarecrow Press, 2007.
19. *Kovač A.* Andrej Belyj: The «Symphonies» (1899–1908). A Re-Evaluation of the Aesthetic-Philosophical Heritage. Bern; Frankfurt; München, 1976.
20. *Panova L.* Marketing the Avant-garde: Co-opted Scholarship? // Russian Literature. 2010. №68 (3/4). P. 345–368.