

Центрифуга,

Centrifuga

Russian Reprintings and Printings

Edited by

Karl Eimermacher, Johannes Holthusen,

Simon Karlinsky, Reinhard Lauer,

Vladimir Markov and Friedrich Scholz

Vol. 12/III 1977

М. А. КУЗМИН

СОБРАНИЕ СТИХОВ III

Несобранное и неопубликованное. Приложения.
Примечания. Статьи о Кузмине

M. A. KUZMIN

Gesammelte Gedichte III

Verstreut erschienene sowie neu gedruckte Gedichte.
Anhang, Kommentar, Artikel über Kuzmin

Herausgegeben, eingeleitet und kommentiert
von John E. Malmstad und Vladimir Markov

WILHELM FINK VERLAG MÜNCHEN

ISBN 3-7705-1446-7

© 1977 Wilhelm Fink Verlag, München
Gesamtherstellung: Grafoimpex, Zagreb

Published with a subsidy from the James B. Duke Endowment Fund,
Center for Russian and East European Studies, UCLA

ОГЛАВЛЕНИЕ

John E. Malmstad, Mixail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times	7—319
Владимир Марков, Поэзия Михаила Кузмина	321—426

НЕСОБРАННОЕ И НЕОПУБЛИКОВАННОЕ

[Стихотворения и поэмы]	429—509
Приложения	
I. Стихи из произведений в прозе	513—516
II. Коллективное	516—521
III. Тексты к музыке	521—525
IV. Стихотворные переводы	525—555
V. Неопубликованные пьесы	
Прогулки Гуля	559—567
Смерть Нерона	569—613

ПРИМЕЧАНИЯ

Примечания к первому тому	617—647
Примечания ко второму тому	648—705
Примечания к третьему тому	706—741

АЛФАВИТНЫЙ УКАЗАТЕЛЬ	742—761
--------------------------------	---------

MIXAIL KUZMIN
A CHRONICLE OF HIS
LIFE AND TIMES

For Gena, Marina, Kirill and
Margarita Vladimirovna

Many people have assisted in the preparation of this biography. Gennadij Šmakov first suggested that I take up the study of Kuzmin. During two research trips to the Soviet Union I received tireless and selfless assistance from him and his family, for which I am extremely grateful. I wish to thank the following people who generously shared their recollections of Kuzmin with me: Georgij Adamovič, Jurij Annenkov, George Balanchine, Naum Berkovskij, Dmitrij Bouchêne, Bella Rejn Božerjanova, Sergej Ėrnst, Johannes von Guenther, Salome Halpern, Ivan A. Lixačev, Vladimir Orlov, Igor Stravinsky and his wife, Vera Arturovna, Viktor Žirmunskij and others who have asked not to be named. Nina Berberova, Vladimir Markov, Ruth Mathewson and Robert Maguire read the manuscript carefully and critically and made many valuable suggestions for revision. Grants from Columbia University's Council on Research in the Humanities made work in libraries in Europe and the Soviet Union possible.

John E. Malmstad
New York City

PREFACE

In November 1916, Evgenij Znosko-Borovskij, a prominent figure in the literary circles of St. Petersburg, read a paper on the life and work of Mixail Alekseevič Kuzmin at Mednyj Vsadnik, a club for writers and artists.¹ In it he expressed surprise that little was known about his subject, whom he regarded as one of the most important writers in Russia. Were he alive today, he would still be surprised. In any list of major Russian writers of this century who have been neglected or ignored both in and outside the Soviet Union, the name of Kuzmin would be near the top. He was a homosexual and did not conceal this fact in his life or his art; he was very early typed as a "decadent," even frivolous writer, although his works are anything but that; despite his reputation for "clarity" and "simplicity" he is one of the most difficult of poets. These qualities have discouraged Western critics and inspired hostility and indifference in the Soviets. The prospects for a significant change of attitude in the Soviet Union in the foreseeable future are not promising. The account that follows represents the first attempt in any language to set forth as full a record of his life as is now possible to reconstruct.

There are formidable obstacles to this undertaking. For one thing, the extensive archival holdings on Kuzmin in Russia are closed to foreigners and for the most part even to Soviet scholars. For another, the reminiscences of Kuzmin which have been published are often unreliable. Georgij Ivanov's fascinating "memoir," *Peterburgskie zimy*, is rich in details but deplorably inventive.² There is a strange sameness about other memoir literature published in Russia and the West; many of these writers seem to be relying more on one another than on their memories of the writer, or allowing the Kuzmin "legend" to color their recollections.³ As Marina Cvetaeva remarked in her sensitive and moving evocation of Kuzmin: "O každom poëte idut legendy i slagajut ix vse te že zavist' i zlostnost'."⁴ This is particularly true of Kuzmin. Great care must therefore be taken to separate fact from fiction.

Friends and acquaintances of the writer provide another source. Age and political events have taken a heavy toll. None of the people who were well acquainted with Kuzmin in the early part of his life are now alive. A number of close friends and acquaintances who knew Kuzmin well in later years are still living or have died only recently. Most of them were eager to discuss their friend with me, and without their generous help much of this work could not have been written. Memory, however, is capricious and fallible. One recalls Stravinsky's comment about a contemporary philosopher who observed: "When Descartes said 'I think' he may have had certainty; but by the time he said 'therefore I am' he was relying on memory and may have been deceived." Stravinsky added: "I take the warning!"⁵

Two of the most reliable and important sources are the article by Znosko-Borovskij and a recent one by Gennadij Šmakov. Znosko-Borovskij covers Kuzmin's life only to 1916 and is very brief; nonetheless, the biographical data are, with few exceptions, reliable. The author was a good friend of Kuzmin. His article does contain minor errors. They may be unintentional; possibly they are the fault of Kuzmin himself, who may have misinformed Znosko-Borovskij deliberately or through slips of memory: if Irina Odoevceva can be believed, Kuzmin was not above "creating" incidents in his biography, although close friends of the poet never accused him of doing that.⁶ All later encyclopedias and handbooks have drawn on Znosko-Borovskij's article, often without acknowledgment, and it remains the starting point for any biographical work on Kuzmin.⁷ Gennadij Šmakov is the only specialist on Kuzmin in the Soviet Union today. His article ostensibly treats Blok's relationship with Kuzmin; actually it is a concise study of Kuzmin himself, and is unquestionably the finest study yet published.⁸

Another major source has been the personal letters of Kuzmin which are in private hands. I have been given permission to quote from these letters, but not to identify the people who possess them or, in the majority of cases, the addressees. The authenticity of this material is beyond question. Unfortunately, these papers date largely from the period before 1905, i.e., before Kuzmin made his debut as a writer. The inevitable result is a certain imbalance in the record of Kuzmin's life that is presented here. However, since we have heard so little of the author's private voice, I have not hesitated to quote extensively from these documents and to draw heavily on the reminiscences of friends and acquaintances, which might

otherwise be lost. Some may eventually prove to be false or distorted in the light of future evidence; but no mere supposition has been presented as hard fact. I have tried always to keep in mind Montaigne's stricture that "after all, it is rating one's conjectures at a very high price to roast a man alive on the strength of them."

The available evidence shows us a man of extreme complexity, often of seemingly irreconcilable contradictions. Almost any reminiscence makes mention of this, Znosko-Borovskij being the first:

...нас не удивит та спутанная смесь противоречивых сближений и соединений, которыми отмечен Кузмин. Те, кто знает его известный портрет, писанный К. Сомовым, представляют его себе в виде денди и модерниста; многие помнят другую карточку, на которой Кузмин изображен в армяке, с длинной бородой. Эстет, поклонник формы в искусстве и чуть ли не учения „искусства для искусства“ — в представлении одних, для других он — приверженец и творец нравоучительной и тенденциозной литературы. Изыщный стилизатор, жеманный маркиз в жизни и творчестве, он в то же время подлинный старообрядец, любитель деревенской. русской простоты.⁹

Later writers have followed this questionable implication that there were two (or more) Kuzmins. But they have ignored Znosko-Borovskij's attempt to establish lines of continuity in Kuzmin's art and, by extension, in his life as well. For if Kuzmin was extraordinarily diverse, he was, more importantly, an integrated individual; and the unity of his life is as remarkable as the diversity. Accounts of his personality vary; but it should be kept in mind that the picture, upon closer examination, reveals less of the chameleon than of the great diversity of responses Kuzmin has stimulated.

Much more material is needed to understand the processes which reconciled the apparently adversative elements in Kuzmin's life and art. Even when it becomes available, it may prove insufficient. Cocteau once wrote (in *Opium*) that he wondered "how people can write the lives of poets, since poets themselves are quite unable to write their own lives. There are too many mysteries, too many lies, too much of a tangle." This may well be so; but for now we must hope that even a chronicle of the life and times will lay to rest the clichés and half-truths which have grown up around Kuzmin. It may persuade other scholars to undertake further study of a man who is surely one of the most fascinating and colorful figures in the history of modern Russian literature.

(After this "chronicle" was set in page proofs several extracts from the correspondence of Kuzmin and Čičerin, edited by Satho Tchimichkian, appeared in *Cahiers du monde russe et soviétique*, Vol. XV, 1—2. The letters cited in Chapter One are from this correspondence. They are quoted from copies made by G. Shmakov in the course of his own research on Kuzmin in Soviet archives. I am deeply grateful to Shmakov for having given me the use of these materials which enrich this biography. J. M.)

NOTES

Transliteration in the text and footnotes follows a system used by Slavists in North America and Europe. Exceptions have been made for names of well-known cultural figures (Pushkin, Stravinsky) or well-known Russians who lived in the West and who have widely accepted Western spellings of their names (Diaghilev, Benois) and whose names would appear eccentric in the strict transliteration system. In cases which might be arbitrary, both spellings are given when the name first appears in the text: Nuvel' (Nouvel).

I have adopted an abbreviated system of citation in all footnotes. A complete bibliographical reference is given only once, for the first citation. After this initial reference only the author's name and the page number are given. In cases where more than one work by a single author is cited the author's name and the title and page number are given. In the case of multi-volume editions (Blok's collected works, for example) the author's name, the volume number and page number are cited. A complete alphabetical list of all primary sources cited in the text follows the footnotes.

PREFACE

1. The meeting was held on November 30. Znosko-Borovskij later expanded his talk and published it under the title "O tvorčestve M. Kuzmina" in *Apollon*, No. 4—5, 1917. Mednyj Vsadnik — which was also a publishing house — had been organized by Kuzmin, Jurij Slezkin, Aleksej Tolstoj and others and usually met at the Slezkin apartment. In the beginning of his article Znosko-Borovskij took special pleasure in pointing out that despite Valerij Brjusov's profession of great admiration for Kuzmin (which was quite genuine), he had devoted only eighteen lines in *Dalekie i blizkie* (1912) to him, while giving six pages to Sergej Solov'ev and four to writers like Sergej Krečetov and Sergej Gorodeckij.

2. In *Peterburgskie zimy* (New York, 1952), pp. 136—137 G. Ivanov writes of Kuzmin's flight from home at the age of sixteen, of nights spent on his knees before icons and of the "first glimmer of spiritual tranquility [found] in a remote Italian monastery in conversations with a simple-hearted canon." As the reader will see,

Ivanov's memory retained kernels of truth, but the total effect is false and the details are wildly inaccurate.

3. Typical are the reminiscences of Irina Odoevceva, *Na beregax Nivy* (Washington, D. C., no date), who draws heavily on the work of her husband, G. Ivanov. Her memoirs are often of questionable reliability; but at least she notes that she had heard only "stories" or "legends" about Kuzmin and that they were all contradictory. The following corrections should be noted before her own legends enter reference books as "facts". Kuzmin's grandmother was not Jewish; he had never "studied" with the Jesuits, although he had associated with several while in Italy; nor had Kuzmin ever even been in Paris, not to speak of dancing the cancan there with models of Toulouse-Lautrec!

4. "Nezdešnij večer" in Cvetaeva, *Proza* (New York, 1953), p. 272.

5. Igor Stravinsky and Robert Craft, *Expositions and Developments* (New York, 1962), p. 145.

6. Odoevceva (pp. 458—461) reports that in the winter of 1921 Kuzmin told her and her husband, G. Ivanov, that he had seen an "angel" in a monastery near Genoa. According to Kuzmin, the "angel" was a young man who comforted him at a time of severe personal crisis in Italy. Ivanov labelled the story an invention. (Perhaps it inspired Ivanov's own later fabrications about Kuzmin, for they involve such details as all-night prayers in chains in an Italian monastery.) There are elements of truth in Odoevceva's account: Kuzmin did undergo an emotional and spiritual crisis while in Italy. Also, as she reports, he did suffer much as a young man, did think of taking holy orders, and did contemplate suicide. But then both Ivanov and Odoevceva should have known of these matters already, inasmuch as Znosko-Borovskij's article discussed them. But other details are incorrect. Kuzmin did not spend "almost a year" in Italy and certainly did not live in a monastery near Genoa. And he did not find spiritual peace through any "Giovanni" or any other source during his stay in Italy as Odoevceva's version would have it. The problem here is obvious: did Kuzmin simply invent the story or did he tell a *similar* story which Odoevceva's memory, not Kuzmin's, has distorted?

7. Portions of B. P. Koz'min's *Pisateli sovremennoj èpoxi. Bibliografičeskij slovar' pisatelej XX veka*, I (Moscow, 1928), pp. 158—160 quote almost word for word from Znosko-Borovskij, without crediting the source.

8. Gennadij G. Šmakov, "Blok i Kuzmin (Novye materialy)" in *Blokovskij sbornik*, II (Tartu, 1972), pp. 341—364.

9. Znosko-Borovskij. "O Kuzmine", p. 29.

CHAPTER ONE

I resolved it, I
found in my life a
center and secured it.

Robert Creeley, "Some Place"

PROBLEM OF BIRTHDATE. PLACE OF BIRTH. ANCESTRY AND FAMILY BACKGROUND

Reference books consistently list the birthdate of Mixail Alekseevič Kuzmin as October 6 (Old Style; New Style October 18), 1875.¹ There is evidence that this is incorrect by three years and that the actual birthdate should be October 6 (18) 1872. In a letter of August 28, 1891 Kuzmin wrote to a friend of his entry into the St Petersburg Conservatory and added: "Kurs — let 7, mnogo, no èto ničego: konču 26 let, ešče ne osobennaja starost'..." Simple arithmetic (i.e., Kuzmin would be 26 years old in 1898) indicates a birthdate of 1872. In a letter of 1897 addressed to the same childhood friend (from whom Kuzmin could hardly conceal his actual age), Kuzmin writes from Italy that he is often called "Saint Luigi" (St. Aloysius Gonzaga) by the natives because of a supposed resemblance to certain portraits and images of the saint. He notes that the saint had died when he was 25 years old and that oddly enough he too is now twenty-five ("... togda kak ja obraščajus' na dvadcat' pjatom godu,...").² Again the date of the letter, 1897, and Kuzmin's age, twenty-five, indicate the year 1872 as his birthdate. There is a further piece of indirect evidence in his poetry itself. The following lines open a poem in Kuzmin's third book of verse:

Уж прожил года двадцать три я,
Когда увидел, пьян и горд,
Твой плоский и зеленый порт,
Блаженная Александрия!³

Since Kuzmin visited Egypt in 1895, this once again points to the year 1872. The evidence of the letters is particularly convincing because, as previously noted, the addressee was a very close friend from adolescence. The earlier birthdate was also supported by friends of Kuzmin interviewed in Leningrad and the West, and by relatives of the poet. Of all Kuzmin's friends who later wrote about him only Remizov, in his reminiscence-necrology "Poslušnyj samokej," approached the probable birthdate, giving it as 1871.⁴ One hopes that baptismal records or family archives which would une-

quivocally establish the correct date are preserved in the Kuzmin archive in Moscow,⁵ but until such evidence is produced in clear contradiction of the year 1872 it seems best to use the earlier date. The Šmakov article, the most authoritative to date, uses the year 1872.

Whatever the date, the confusion about it was created by Kuzmin himself. In a brief autobiographical statement written in 1907 he called himself thirty years old, which would mean a birthdate of 1877.⁶ Znosko-Borovskij's essay was the first to list the birthdate as 1875 and Kuzmin himself was Znosko-Borovskij's prime informant. Other source books probably derive the year 1875 from the same essay or from questionnaires which Kuzmin completed in the 1920s for several organizations. It is interesting, though, that as late as 1928, in I. V. Vladislavlev's *Literatura velikogo desjatiletija (1917—1927)*, volume one, published the same year as Kuzmin's reference work which lists 1875 as the birthdate, the editor still had doubts about the date of Kuzmin's birth and listed it as 1877 (perhaps misled by Kuzmin's 1907 statement) but followed it with "(75 g.)."⁷

One can only speculate why Kuzmin should have chosen to preserve the fiction of the year 1875, but he was certainly not the first writer to lie about his age.⁸ Coming to literature late, in fact only in 1905, Kuzmin might have wished to make his debut at the age of "thirty" rather than thirty-three, perhaps feeling that he was "too old" for the circles of young writers and artists he frequented in St. Petersburg. The fact of Kuzmin's homosexuality may also be a factor here, as an emphasis on youth and a concomitant fear of growing old is not uncommon in the homosexual personality. But to be fair to Kuzmin it must be pointed out that such a fear of old age is never expressed in his verse or prose; rather it is accepted as an inevitable part of life about which the poet is curious, not fearful. Nor is fear of old age ever expressed in any private documents which I have seen.

If the year of Kuzmin's birth is in part mysterious the place is not. He was born on the Volga, in the beautiful old Russian city of Jaroslavl'. Shortly after, his parents moved to Saratov where he spent his childhood, remaining there until 1885. The famous poem "Moi predki," which opens his first collection of verse (*Seti*), presents a vivid and surprisingly accurate picture of his actual family background. The writer's immediate relatives were of the provincial pre-Petrine nobility, small landowners from the provinces of Penza and Vologda, with estates near both Saratov and Jaroslavl', and the poet was proud of this ancestry:

Экономные, умные помещицы...

И дальше, вдали — дворяне глухих уездов,
Какие-нибудь строгие бояре,...

Many members of the family on his father's side had pursued careers in the army and navy:⁹

Моряки старинных фамилий,
Влюбленные в далекие горизонты...

Важные, со звездами генералы...

and Kuzmin's father, Aleksej Alekseevič Kuzmin (1812—1886) was no exception. After a career as a naval officer he served out his retirement as a provincial election official and provided his family with a modest but adequate income. The writer's mother, Nadežda Dmitrievna Fedorova (1834—1904), was the daughter of a small landowner of Jaroslavl' province who had served as inspector of classes in the Imperial Theatrical School (Imperatorskoe teatral'noe učilišče) and who had married a pupil and ward of the school. His young bride was a granddaughter of the famous French actor Jean Aufresne (born Jean Rival in Geneva in 1728), a man who had known Voltaire and who had acted in several of his plays. Aufresne is mentioned frequently and often praised in Voltaire's correspondence.¹⁰ He was regarded, with Henri-Louis Lekain, as one of the greatest French actors of the eighteenth century. He travelled widely, visiting Berlin at the invitation of Frederick the Great and finally St. Petersburg in 1785 at the invitation of the noted Russian actor Ivan Dmitrevskij, who had been sent by Catherine the Great to recruit actors for a French theater. Catherine, like Voltaire and Frederick before her, praised Aufresne highly and he remained in St. Petersburg, teaching and acting, until his death in 1804.¹¹

This ancestry accounts for the French strain in Kuzmin, which he delighted in pointing out to his friends,¹² and helps explain the following lines from "Moi predki":

Милые актеры без большого таланта,
Принесшие школу чужой земли
Играющие в России „Магомета“
И умирающие с невинным вольтерьянстом;

И прелестно-глупые цветы театральных училищ,
Преданные с детства искусству танцев,...

In a letter of February 18, 1892, Kuzmin pointed out another possible source of French ancestry: "Ja nedavno razgovorilja s mamoj o starine i našel, čto Th. Gauthier — moj rodstvennik. Konečno, pustjaki, no vse taki prijatno." Whether this is true or not, an interest in French culture was instilled in him from childhood, and he developed it throughout his life.

Some writers, like Remizov, even attributed Kuzmin's strange "un-Russian" appearance to this background: "V mètro [in Paris — J.M.] vošla ženščina s devočkoj, ja vzgljanul na mat' i vdrug ponjal, otkuda èti znakomye 'vifleemskie' glaza, — v rodu materi Kuzmina francuzy."¹⁴ Whatever their source, the poet's enormous eyes, which reminded some of a Russian icon and others of an Egyptian mummy, dominate all descriptions of him. Virtually every memoirist comments on them, including Cvetaeva in her "Nezdešnj večer": "Glaza — i bol'she ničego. Glaza — i vse ostal'noe. Ètogo ostal'nogo bylo malo: počti ničego."¹⁵ Remembering those eyes in 1921 she immortalized them in her poem "Dva zareva! — net zerkala!"

Early Childhood. First Reading. First musical & theatrical interests. First compositions

Kuzmin's parents were Old Believers, as were many other of his relatives, and this, along with a fascination with Russian religious sects, remained an interest throughout his life and exercised a powerful influence on his art. Up to this time little has been known of Kuzmin's early childhood. The youngest of five children, Kuzmin was "reserved and solitary, shunning both his brothers and his father, who was noted for his difficult character."¹⁶ In a letter of July 18, 1893 Kuzmin provides a lively account of the special domestic atmosphere in which he grew up:

Я вообще мало знал ласки в детстве, не потому, чтобы мой отец и мама не любили меня, но, скрытные, замкнутые, они были скупы на ласки. Мало было знакомых детей, и я их дичился; если я сходил, то с девочками. И я безумно любил сестру, не ту, что теперь в Петербурге, но другую, моложе ее. Она была поэтическая и оригинальная натура. Говорили, что она странная и причудливая девушка; по-моему, она просто была с искрой Божьей и знала о голубом цветке. У нее был талант для сцены, и раз я слышу ночью, что она говорит, я

тихо подошел к двери и вижу, что Аня стоит с тихой улыбкой в мантии из красного платка и говорит слова Гермионы в предпоследнем акте „Зимней сказки“ Шекспира. Тихой, синей отрадой повеяло на меня. Утром я начал ей говорить, что запомнил из вчерашнего; конечно, должен был признаться, что я подслушал. Тогда она дала мне Шекспира. Ты знаешь ли часы ночью, когда весь в жару и трепете, пожираешь запрещенные страницы, полные крови, любви, смерти и эльфов, а ночь, черная лента, тянется долго, долго? Потом скоро мне позволили читать. Темные зимние вечера у печки, когда я зачитывался Гофманом. И потом наяву я грезил и вечерними колоколами в Вартбурге (?) и Нюремберге и догарессой, бедной и прекрасной, и человеком, который полюбил...

Потом помню себя совсем маленьким осенью при вечерней заре, когда прислуга рубит капусту в сарае; запах свежей капусты и первый холод осени так бодрит; небо палево, и нянька вяжет чулок, сидя на бревне. И с мучительной тоскою смотрю я в небо, где летит стая птиц на юг. — Нянька, куда же они летят-то, скажи мне, — со слезами спрашиваю я. — В теплые страны, голубчик, — И ночью я вижу голубое море, и палевое небо, и летящих розовых птиц. Какой-то японский пейзаж без теней — кокетливый и трогательный! Я не любил игр мальчишек, ни солдат, ... Я мечтал о каких-то мною выдуманных существах: о тайном лесе, где живет царица Афра и ее служанки перебирают струны. Когда я говорил об этом детям, они смеялись.

After this initial exposure, his reading was apparently extensive, although far from systematic. Hoffmann and Shakespeare continued to be favorites (and remained so until the end of his life) but he also discovered *Don Quixote*, the novels of Walter Scott, and, somewhat later, Molière, Greek literature, and the *fabliaux*.¹⁷ This reading must have made the child even more of an “outsider” and the letters in which Kuzmin reminisces about this period create a strong impression of a lonely child increasingly absorbed in the fantastic world of his books and his imagination. Music too played its role. It provided, as Kuzmin attests in several letters, an atmosphere of magical enchantment for all his youthful activities. More importantly, it helped form and develop the lyrical and musical gift which was later to impress audiences of his poetry and his equally famous songs (from the letter of July 18, 1893):

Первая музыка была, конечно, Вебер, Россини и Мейербер, милая музыка 30-х годов. Особенно я любил Barbier de Séville, Гугеноты, Freischütz. Я, как теперь, помню гостиную с

синими суконными обоями, с окнами в большой сад, под горой видна Волга, вся залитая луною, и вдали огни города. В комнате нет света, кроме лунного, и я стою за тяжелой портьерой, чтобы меня не увели спать и слушаю, слушаю, как в зале мама играет „Фрейшютца“, и толстуха Царевская поет арию Агаты. Хорошо, что я ее не вижу, — она такая толстая, смешная, но поет иногда хорошо, очень хорошо. Гремят ложечками, гости пьют чай, все уходит в столовую, папа говорит, что музыка Россини куда лучше, что у него чувство красоты, что-то анакреоновское. Мама за Вебера. Луна так странно ярко светит, вдали стучит сторож, полоса света из соседней комнаты ложится на пол, голоса вдали слились в неясный гул, часы тикают неестественно громко, как сердце; нянька, шлепая туфлями, ищет меня и ворчит.

The songs of Schubert were soon added to the list of Kuzmin's favorites in music and again, as in his reading, his loyalty to these childhood favorites was unswerving throughout his life.

Kuzmin's interest in the theater also dates from this early period. The man who later worked in every area of the theater — as a writer, composer, advisor and translator — from the legitimate stage to the children's theater and puppet theater, developed his first taste for the stage not only in his reading of Shakespeare and Molière but also by attending operettas in the local Saratov theater. Here too was a genre he would later cultivate and one which he would frequently defend in critical articles of the post-revolutionary period.¹⁸ It was the special enchantment of the puppet theater and the opera, however, which most stirred the young boy's imagination in this period. And it was this which prompted his first compositions:

А первый кукольный театр! Чудо! Даже теперь я весь покраснел от удовольствия. И волшебный фонарь, и китайские тени, и опера, и драма. Оперы я всегда и сочинял, и пел своим тоненьким гибким голосом сам, содержание всегда сам сочинял. Драмы же брал Шекспира, может быть, я смешной и претенциозный мальчуган, но я был так стыдлив, так счастлив и горяч! А силуэты, мое вечное увлечение! У меня была в числе других подруг маленький синий чулок Зина. Она писала и убедила меня записывать свои фантазии. Она писала длинный моральный роман про детей, я новеллы (три), утрированное подражание Гофману. Впрочем, мне тогда было уже одиннадцать лет. Одна из них „Ганс Беккар“ долго валялась у меня, и я списывал оттуда описания природы в сочинениях Платону Васильевичу. Третьего года я ее потерял при переезде.¹⁹

*Move to St. Petersburg. Education. Friendship with
Čičerin. Personal and Intellectual influence
of Čičerin. Homosexuality*

The young boy's formal education had begun in Saratov, where he attended classes in the same gymnasium in which Černyševskij had once taught. It was interrupted in 1885 by a move to St. Petersburg, apparently with his sisters. Saratov was left behind, and as a place it had little impact on his later art. The "coloring" of Saratov may have been later reflected in his fiction, as he noted himself, according to his friend Vladimir Milaševskij,²⁰ but Kuzmin probably remembered little more of the city than did the hero of his novel *Tulyj sled*:

От Саратова запомнил жары летом, морозы зимой, песчаную Лысую гору, пыль у старого собора и голубоватый уступ на повороте Волги — Увеки. Казалось, что там всегда было солнце.²¹

It was, rather, visits to Jaroslavl' and the family estates on the Volga, and above all St. Petersburg itself, the city he was to call his "second homeland" ("vtoraja moja rodina — Peterburg")²² which made an impact on his own art.

In this move to St. Petersburg Kuzmin's parents followed a tradition of the Jaroslavl' minor nobility who had for generations sent their children to the capital for school and preparation for government careers. It is not clear whether the poet's mother accompanied him or not, but after the death of her husband in 1886 she moved to the capital to join her daughters.²³ They lived first on Moxovaja Street and finally on Vasil'evskij Island, a place Kuzmin loved and often described in his later fiction. He resumed his education in the Eighth Gymnasium among whose directors was Innokentij Annenskij (he arrived only in 1893, after Kuzmin had finished his studies there). His studies progressed satisfactorily, except for mathematics.²⁴ More important, he found in the capital new opportunities to further his already active interest in the theater, certainly his major passion in this early period of his life. He attended plays of every kind and also frequented the opera and operettas. We know little about what he saw or what he liked, but we do know that he persistently avoided the very popular productions of the works of the now forgotten Viktor Aleksandrovič Krylov (1838—1906), a mark of his developing taste, for Krylov's greatest legacy to Russian culture was the term *Krylovščina*, meaning any superficial play. His composing continued as well. As before, he wrote

opera libretti (from a letter of July 18, 1893: "Potom Peterburg, i opjat' opery — improvizirovannye, tol'ko publika byla uže bol'shaja"), works which set the pattern of Kuzmin's literary work well into the early twentieth century; his first published work, the "dramatic long poem" "Rycar' d'Alessio," had apparently first been conceived of as an opera libretto.

During this period his favorite sister left St. Petersburg. She was especially close to her brother, the only member of his immediate family to whom he was close at the time. Her departure brought on the first of a series of personal crises which marred Kuzmin's life in the period 1885 to 1898 and affected his health seriously for the rest of his life:

Когда сестра уехала из Петербурга, я тосковал и хотел умереть. Вѣтисе! Я становился ночью на пол,пил холодную воду и, наконец, заболел страшнейшим дифтеритом вместе с нарывом в горле. Две недели, как в кошмаре, я лежал между жизнью и смертью на кровати огромной под зимним шелковым одеялом, вышитом в монастыре. Лежал, как на катафалке, полон странных снов!

Considering that Kuzmin continued to be as shy and withdrawn as he had been as a child and that the young boy now found himself in a large city and in a new school with no friends or companions (and with the likelihood of making few, given his reserved nature) the seriousness of his sister's departure is obvious. Fortunately, at about the same time (1886) another young man arrived, like Kuzmin, from the provinces (Tambov) and entered the same gymnasium. In him Kuzmin finally found a real companion and one who was soon to become his closest friend of this period.

This was Georgij Vasil'evič Čičerin (1872—1936) who was to become Soviet Russia's first important diplomat. He was a close friend for almost two decades, preserving his friendship with Kuzmin long after both had left the gymnasium.²⁵ Moreover, until about 1903, he had a very strong, often decisive, influence, both personally and intellectually, upon his friend. Both young men were interested in music (Čičerin later wrote a book about Mozart) and literature (especially Turgenev, and the German Romantics) and it was these interests which must have initiated their friendship. Čičerin came from a family of considerable culture and social position. Like Kuzmin he was rather shy and withdrawn, but he had received an excellent education at home, already knew several languages well, and had an erudition beyond his years. As a result, there seems to have been in the early years of the friendship almost a master-pupil relationship between them,

although the two young men were of the same age. Thus it was Čičerin who significantly broadened Kuzmin's reading to include philosophy, chiefly Schopenhauer and Nietzsche²⁶ (who made little impression on him despite their powerful influence on Čičerin), Renan and Taine. Čičerin also introduced Kuzmin to Italian and encouraged his study of its culture and literature. With this began Kuzmin's lifelong infatuation with that country. Čičerin also later encouraged Kuzmin's serious study of German and much later acquainted him with the members of the new "modernist" literary circles in the capital.²⁷

It was probably Čičerin also who had an important effect on that aspect of Kuzmin's personality which is central in his biography: his homosexuality. It is now known, if not well known, that Čičerin was a homosexual, although only one printed source, to my knowledge, states so explicitly.²⁸ No friend of Kuzmin with whom I talked ever suggested that the two young men were actually lovers. (One did refer vaguely to a "*ljubovna*ja svjaz", and all Kuzmin's friends remarked that homosexuality was certainly an area of "mutual interest" for both men.)²⁹ Nor did anyone attempt to cast Čičerin in the role of the "corrupter" or "seducer" of Kuzmin. Nothing whatsoever suggests this and the matter is much more complex than such melodramatic terms would imply. It is rather that their very close friendship dates from a time when the sexual habits of Kuzmin were forming and Čičerin, who was at this stage in every way more advanced than Kuzmin, had already formed his own sexual preferences. They had, in fact, formed early and they were already exclusively homosexual. So little is known in detail about this early period of Kuzmin's life that it would be ridiculous to attempt to "explain" the reasons for his homosexuality. Furthermore, the cause of homosexuality is a question which is presently unanswerable.

But the fact of Kuzmin's homosexuality is so central in his biography and art that we must at least note the remarks on the subject made to this author by several of the poet's good friends. Kuzmin rarely talked about his early childhood and adolescence, but when he did so it was with great candor, an opinion confirmed by Margarita Vološina (wife of the poet Maksimilian Vološin) in her memoirs: "From time to time he read his diary, without any abridgement, to his friends with an unparalleled openness and innocence. . ."³⁰ When he spoke of this period it was always with a sense of obvious discomfort, even pain, because of the unpleasantness of the memories. Besides being shy and withdrawn, the young man suffered from an inferiority complex nurtured by his convic-

tion that he was ugly and unattractive and thus could not appeal to any other person. He was, in fact, short and very small with a large head, rather bulging eyes and coarse features (see the photograph of the poet when he was around fifteen years old), but he was far from being a "freak" or "monster" (*urod*), the words he used to describe himself at the time. According to friends, he maintained that he was not initially attracted physically to other men and there seems no reason to doubt this. He was, rather, attracted to women from the first and his erotic awakenings were directed toward the opposite sex. Unfortunately, either because young girls his own age actually did find him unattractive or because the young man believed they did and was thus shy and awkward with them, he was rebuffed from the first. Here we should note one of the theories of the origin of homosexual behavior, namely the youthful traumatic defeat in initial heterosexual encounters. The young man suffered especially by comparison with his friend and mentor Čičerin, who as a young man was both handsome and more self-assured than his friend.³¹ Young girls were attracted to Čičerin but he was from the first quite indifferent to them. This suggests yet another theory of homosexual behavior, failure in competition with male peers early in life, in this case accentuated by Kuzmin's worshipful attitude toward his best friend.

What apparently happened was the following (evidence for it is based on friends' remembrances of passages in Kuzmin's diary). A young girl to whom Kuzmin was attracted remained not only indifferent and cold to him but fell in love with one of his friends, possibly Čičerin himself. A psychological transference in which Kuzmin's feelings were shifted from the young girl to the young man took place, although there is no evidence that these feelings went any further than longing. It was the first crystalization of Kuzmin's erotic feelings around the person of another man. If the figure was Čičerin the attraction would also have been strengthened by the example of Čičerin's own homosexuality; if Kuzmin had discussed the matter with Čičerin it is doubtful that Čičerin would have discouraged his friend's interests. Whatever the causes, the initial attraction was followed by other infatuations with fellow male classmates and young schoolmasters. Here too, constant rejection was the pattern, as a passage from a letter of July, 1893, in which the young Kuzmin reminisced about his childhood and adolescence, illustrates:

Как горько и пусто было, когда я уходил домой с большого проспекта после разговора со С. Я был тогда в очень религиозном настроении и всякий день просил, чтобы Бог дал мне красоту и силу речи, чтобы убедить С. быть дружным, нежно дружным со мною... Право, я сильно любил и рад был бы тогда умереть за один поцелуй; я не думаю, чтобы это была чувственность.

Such frustration remained the pattern for a long time and at the present nothing is known of Kuzmin's first physical homosexual relationship. But his first steps toward homosexuality had been made and the inclination grew. It was to lead to several psychological problems but they were not to reach a final crisis until later, in the autumn and winter of 1896.

Formal musical education. Further composition. Literary interests. Study of Italian and German. Indifference to social questions

Except for the important friendship with Čičerin, Kuzmin's gymnasium years were not particularly eventful. They were marked primarily by interests cultivated outside the gymnasium itself; among them music continued to be central. In 1891 he finished the gymnasium (as did Čičerin, a further oblique indication of 1872 as the date of Kuzmin's birth, as Čičerin was born in 1872). He had been studying music privately with many teachers and finally, in August, 1891, he entered the St. Petersburg Conservatory, enrolling in the composition course of Rimskij-Korsakov. On August 28 he wrote to a friend:

Я поступил в консерваторию в первый класс, хотя я знал половину гармонии и мог бы поступить в класс гармонии, но я не учил сольфеджио, которое следует прямо за теорией. Экзаменовал меня Алексей Алексеевич. Я попаду к Лядову, а потом выберу, вероятно, Соловьёва.³²

He intended to finish the entire seven-year course (see the excerpt from this same letter quoted earlier in the discussion of Kuzmin's birthdate) but stayed only three years. His teachers were dissatisfied with his work and disapproved of it. He returned these feelings by refusing to do assigned work and failing to show what work he did to his teachers.³³ The situation was complicated by his mother's disapproval of his choice of a career in music; Kuzmin may have left the

conservatory at least in part at her insistence. For almost two years during this time he took private lessons in composition, harmony and musical arrangement with Vasilij Kjuner (Kühner, 1840—1911), a "Russian German" (his family was from Stuttgart) who had opened a private music school in St. Petersburg.

While the conservatory hardly suited Kuzmin, at least it did not overburden his time, judging by a letter of September 4, 1891:

Лядова еще не видел: он не пришел на первый урок; занятия очень не обременительны. Три часа в неделю, так что есть полная возможность заниматься усиленно...

Other letters suggest that he made excellent use of this free time. He devoted the early 1890s almost exclusively to music. He composed many *romansy* to texts of Fofanov, Musset, and Eichendorff,³⁴ but, as before, he was most occupied with operas. The majority of them were based on subjects of classical antiquity, which is significant at this early stage. In 1891 he was busy working on an opera using Leconte de Lisle's "Hélène," from the *Poèmes antiques*, as a text. In letters written a year later he frequently mentioned the titles of two further operas "in progress": "Cleopatra" and "Esmeralda," obviously a work based on Hugo's *Notre-Dame de Paris*. Letters of the period 1890 to 1894 are full of his professional judgments about Mozart, Weber, Wagner and Berlioz. Mozart and Weber remained, as in childhood, the favorites. In connection with his new interest in Italian he began for the first time to study Italian music seriously. In June, 1893 he wrote to a friend:

Разобрал хорошо „Отелло“ Verdi — 1/2 общих мест без музыки, 1/4 банально, 1/4 прелестно. В „Аиде“ 6/7 банальностей, 1/7 passable. „Отелло“ не только не достигает Шекспира, но вдвое ниже — даже перевода Бойто. И все таки Verdi головой выше всех остальных итальянчиков, я не говорю о (неразб.) и Palestrina.

The omission of Rossini is odd because in other letters Kuzmin continues to praise his operas and was later to refer to them several times in his poetry.³⁵

References to literature in the letters of this period are frequent but seem almost accidental, interspersed among the comments on music. The names mentioned are, however, worth noting. Of French writers, the names of Musset, Maupassant and Pierre Loti appear most often, but references

to French literature in this period are most remarkable for their infrequency. And Russian references — usually Turgenjev, Del'vig — are also rare. The reasons for this are obvious: he was studying Italian language and literature intensively. The names of Dante and other Italian Renaissance writers appear often. Of modern Italian literature he seems to have read little, but in early 1892 he read Manzoni's *I promessi sposi* and noted: "Èto očen' xorošo. Kakaja eto svežest'!" In late 1892, at Čičerin's urging, he began the study of German as well: „Zimoj uču nemeckij jazyk — Gofman, Gete, Gejne, Šiller — golova kružitsja." It was in part a rediscovery of childhood favorites, like Hoffmann, but now he was reading them in the original and they were clearly a major literary experience for him in these years. The only author who rivals the Germans in the frequency with which he is referred to is Shakespeare and once again Kuzmin's interest in him, as in the German authors mentioned, remained steady throughout his life.

Judging by the documents available from this period, Kuzmin was untouched by the social and political movements which engaged both the students and intelligentsia of the capital. The views of the "Populists" ("Narodniki"), as expressed in the works of Mixajlovskij, their most influential propagandist, continued to fascinate many students, Čičerin among them. This interest continued despite the attacks on Mixajlovskij's literary views begun by Akim Volynskij in the pages of *Severnyj vestnik* and Dmitrij Merežkovskij in his famous "O prinčinax upadka rusckoj literatury." But there were other young people in the capital who were already sympathetic to the new views and who were moving beyond Mixajlovskij not to Marxism but to something equally revolutionary in a different context. Notable among them was the circle which met at the apartment of Dmitrij Filosofov and Benois and which included the nucleus of the future "Mir iskusstva" movement: Diaghilev, Filosofov, Benois and Nuvel' (Nouvel). Had Kuzmin been at the university he might have met them there. Later he did become close friends with several of them; but they shared similar views at the time, especially as to the intellectual and cultural legacy of the 1880s. Writing from Revel (where he often spent summers) in the summer of 1890 Kuzmin asked his correspondent:

Ты меня осуждаешь . . . за отчужденность от народа, за легкомыслие, за отсутствие „квасного патриотизма?"

and in a letter of 1893 he continued the theme:

Я не знаю, быть может, у меня в душе недостает чего-нибудь, но я не понимаю, не понимаю любви к народу; и мне всегда завидно (пожалуй) и странно чуждо, когда ты... говоришь о любви и отношении к народу. Я ничего не имею ни против мужиков, даже пьяных, ни против баб, даже грязных... ни против чумазных ребят; может быть, даже скорее тебя я буду говорить и смеяться с ними. Ты бы отвернулся и подождал, когда они вымоются и протрезвятся, и стал бы их находить поэтичными. А верно, у меня засохла или отрезана целая ветка души? ...

Given his later wandering among "the people," especially the Old Believers, and his serious study of Russian folk and religious art, his self-defense is interesting (and the implied criticism of the "narodnik" intellectual type is perceptive). But the awareness of an absence of interest in these areas continued to trouble him and in the letter of July 18, 1893, in which he reminisced about his early childhood, he again wrote of it:

Я как-то всегда мало интересовался общественной жизнью; интересы класса, товарищества, адреса, концерты — все проходило совершенно незаметно для меня. Личные интересы были всегда для меня на первом плане. Я думаю, ты это знаешь. И так хочется выплакаться у кого-нибудь на груди. Ты меня прости, если я немного поделюсь воспоминаниями... мне будет легче.

Growth of musical and literary tastes. Study of Plotinus

If political and social issues are absent from the letters of this period, there is impressive evidence of the growth of Kuzmin's musical and literary tastes and the development of his aesthetic views. Letters written between 1893 and 1895 clearly reveal a growing interest in literature for its own sake, not merely as an adjunct for or of music. His comments on the books he has read are both more numerous and more expressive of his attitudes toward literature. In August 1893 he was still writing "Sovsem bez uma ot pervoj časti 'Fausta.' Bože, esli by imet' dostatočnyj talant izobrazit' èto v muzyke! ...". But he added an explanation of his dislike for the second part of Goethe's work: "prežde vsego, ja ne terplju allegorii, zdes' ne živaja poètičnaja žizneradostnost', kak u Šekspira i Goffmana." The following is also from this period (late 1893):

Только вчера вышел из серной пучины ада Данта. Так и пахнет серой; страшно и мрачно. Только скажу тебе по сек-

реть, Ариосто куда меня более пленят. Там жизнь привольная, полная приключений.

These brief excerpts are typical of his opinions at the time. What is most striking about them is the young Kuzmin's preference for classical literature (there are no references at all to the developing Russian "modernist" movement) and for literature and music which avoids disharmony and celebrates instead the beauty and harmony of life and creation. This preference in art and a concomitant sense of joyousness, a buoyant revelling in life (*žizneradostnost'*) is the predominant characteristic of the years 1890 to 1895. Thus in the summer of 1890 he wrote from Revel:

Боже, как я счастлив! Почему? Потому что живу, потому что светит солнце, потому что пиликает воробей, потому что у прохожей барыни ветер сорвал шляпу... Посмотри, как она бежит за нею (ах, как смешно!), потому что, потому что, потому что... тысяча причин. Всех бы рад обнять и прижать к груди.

No less optimistic is the following, from the summer of 1895:

Так радостен, что есть природа и искусство. И силы, силы чувствуешь... проникать всюду, всюду, даже в мелочи, даже в будни!... А мир прекрасен!

The final excerpt is extraordinary in its prediction of the concluding stanza of the poem, ("Gde slog najdu...") written eleven years later, which has virtually become Kuzmin's poetic "motto" for most readers of Russian verse:

Дух мелочей, прелестных и воздушных,
Любви ночей, то нежащих, то душных,
Веселой легкости бездушного житья!
Ах, верен я, далек чудес послушных
Твоим цветам, веселая земля!⁹⁶

The clear, untroubled view of the world which underlies this poem and scores of others in every collection of Kuzmin's verse, a world which is identical with beauty itself and therefore willingly accepted by the poet, is already evident in the passages quoted above. In fact, the views which underlie the famous article "O prekrasnoj jasnosti" of 1910 were virtually outlined in the letters of this early period. Given the nature of these views it is not surprising to learn how close to Kuzmin was the philosophy of Plotinus, who argues in the *Enneads* that beauty is the indispensable

attribute of existence and that love is the force enabling man to assimilate this beauty and enrich himself spiritually. Kuzmin remained faithful to these ideas all his life and they are determining factors in works as diverse as the short novel *Kryl'ja* of 1906 and the poetry of the 1920s. He was very selective with his reading of the philosopher; and like most writers he "took" from Plotinus only that which coincided with and bolstered views he already had. There are frequent references to Plotinus after 1895. The first clear evidence of this reading is in the following passage from a letter of June, 1896:

Но не смотря на все разнообразие, везде мне чувствуется красота, та же, что воплощается и в совершенной любви. А миры, и все искусство и совершенная любовь, совершенная жизнь меня наполняют таким широким потоком не радости и не счастья даже, а чувства, переходящего за черту счастья и несчастья.

Another characteristic feature of this period is the intensity and passion with which Kuzmin seized on everything in his personal and intellectual life. The list of new literary and philosophical interests grew at an astounding rate. New works by favorite authors (Goethe, Shakespeare, Ibsen) appeared as did a whole series of personal discoveries: Plotinus, Plato, Apuleius, the Acts of the Apostles, St. Augustine, St. Francis of Assisi, Fogazzaro (1842—1911 an Italian novelist, poet and dramatist both popular and controversial in his day), de Quincey (whom he read in French), the Goncourt brothers, Flaubert, and Leskov.

Preoccupation with role of art. Growing guilt feelings and desire for "purification." Initial study of religion. Voyage to Egypt

There was no neat linear development of Kuzmin's personality at the time. There was rather a pendular swing from optimism to growing pessimism. Especially noticeable was his increasingly passionate desire to define art and its role and to define himself through it. His new comments went beyond the earlier vivacity and inquisitiveness to attempts to incorporate "philosophical" ideas, however derivative, into a personal system. This preoccupation with art and the artist's role began to appear in his letters in 1895. One aspect of the preoccupation was a fear of being isolated and drawn away from life, of being virtually devoured by art itself:

Как странно! Я все более отрываюсь от жизни (в узком и буквальном смысле) и все для меня сосредотачивается в нескольких только лицах, книгах и всеважных концепциях.

This perception of the artist's solitary position and loneliness was enhanced by the fact that he had very few friends or even close acquaintances. Thus, reality reinforced the Romantic notion — which he had found in his reading — of the tragic role of the artist as a man specially chosen and therefore isolated from society and his fellow men by his very nature and calling. It is expressed very clearly in a letter of November, 1896:

Чистое искусство зарождается и завершается в своем собственном, замкнутом, оторванном от всего мира круге с особыми требованиями, как мир больного безумца (хотя бы и идеальный, и стройный, но в своей обособленности и отвлеченности безумный). Наиболее чистый поэт без прикрас и комплиментов к действительности — это Шелли, но ведь это — мечтательный, чистый и гордый король из сумасшедшего дома.

Such statements on the dilemma of the artist were accompanied by a feeling of guilt and a yearning to purify himself and erase some "sin": "No kak snjat' tjažest' nesmyvaemogo grexa, kak očistit'sja? Očišćenie možet byt' ešče v stranstvijax i mytarstwax, božestvennosti dostigajut ne tol'ko Adonis, no i Gerkules..." There is no question that this feeling of guilt was connected also with his feelings about his homosexuality which he was still unable to accept fully, although he was now completely embarked on what he called "the other path." It was this, plus guilt about his decision to devote himself to art — a feeling exacerbated by his family's continuing opposition to his choice of a career — which prompted a desire for purification.

What the young Kuzmin was experiencing was not unique to him. Most adolescents pass through a phase in which everything is exaggeratedly exalted or debased. Both extremes are seen in the letters quoted previously. The exceptional aspect of Kuzmin's experience is that this phase was unusually intense and prolonged and that mysticism, which usually marks such a phase, moved beyond experience to become a serious intellectual interest. The desire for "purification" now directed him to a study of Eastern religions, Italian Catholicism and finally Russian Orthodoxy. The study of religion did not, however, remove his personal and spiritual impasse. It may, in fact, have worsened it. And in May, 1895 he

decided to try another cure, one suggested in a previously quoted letter. He travelled with his mother to Egypt. This was his first foreign voyage, a kind of pilgrimage to the Near East. She stayed only briefly and then returned to Russia; Kuzmin himself remained, apparently until early 1896, and settled in Alexandria. Little is known of this trip — it was by sea, with stops at Istanbul and, possibly, Jerusalem — but these Egyptian experiences later provided the personal background for many of his works. But at the time, Kuzmin's view of Egypt was far from poetic. He was most interested in ancient Egyptian cults and in the early Christian sects and heresies which were associated with Egypt and especially the city of Alexandria. How long he would have stayed in Alexandria we do not know, but he was finally forced by lack of money to return to Russia.³⁷

Developing personal crisis. First poetry. Growing pessimism. Decision to travel to Italy in 1897

The interest in early Christianity continued after Kuzmin's return to Russia. Its new phase was a fascination with Italian Catholicism, which he began to study in 1896. This coincided with a turning point in his personal and spiritual life. His study and travel in Egypt had done nothing to alleviate his restlessness and in late 1896 the impasse developed into a severe personal religious crisis, a crisis in part exacerbated by a disastrous love affair. We know nothing about it, but the result was that several times he came close to suicide (according to Znosko-Borovskij he actually attempted to poison himself).³⁸ His health was now so fragile and his psychological state so precarious that a foreign trip was deemed imperative by his doctors. Before actually deciding on a second foreign journey, Kuzmin attempted to subdue this crisis by giving himself up totally to a concentrated study of music, especially the quartets of Mozart and the operas of Rimskij-Korsakov, a rather extraordinary combination. He wrote in January, 1897:

Они [квартеты] составляют какой-то свой мир à part — необыкновенно оригинальный даже для Моцарта, что-то эфирное, бледноватое, очень изящное и ароматное, вроде шекспировской „Бури“ или панно Watteau... Я вообще Римского-Корсакова люблю больше других русских и после Даргомыжского, Серова, Мусоргского и Чайковского он кажется очаровательно-изящным, хотя почти миниатюрность письма в „Снегурочке“ утомляет...

Another form of self-discipline involved attempts to write his own texts for the songs and *romansy* he was so diligently composing at the time. In 1892 he had doubted his ability to create both music and text (“Ja ne obladaju glubokomyslennym stil'em Vagnera i poëtičeskim darom Berlioz'a v dostatočnoj stepeni, čtoby pisat' samomu tekst'”) and he complained to friends of problems when he tried to write his own texts. Nevertheless, as early as 1893 he had begun to write both music and texts and also had tried writing poems by themselves.³⁹ One of these early efforts has been preserved in a letter, dated January 13, 1897, in which it was sent to a friend:

Лодка тихо скользила по глади зеркальной,
В волнах тумана серебристых задумчиво тая,
Бледное солнце смотрело на берег печальный,
Сосны и ели дремотно стояли, мечтая.

Белые гряды песку лежат молчаливо.
Белые воды сливаются с белым туманом,
Лодка тонет в тумане, качаясь сонливо, —
Кажется лодка и воды, и небо — обманом.

Солнца сиянье окутано нежностью пара,
Сосны и ели обвеваны бледностью света,
Солнце далеко от пышного летнего жара,
Сосны и ели далеки от жаркого лета.

One must look hard to find evidence in these lines of the important poet of the future. There is as yet no individual voice, as there could hardly be in a poem made up largely of poetic clichés (one hears echoes of Fet, Fofanov, and Bal'mont).⁴⁰ There are, however, hints of future works: the finale of the third stanza with the antithetical repetition (“solnce daleko ot...,” “Sosny daleki ot...”), a device characteristic of the mature Kuzmin; the pastel colors (blednoe, beloe) which Kuzmin loved to use; the prosaic landscape description (“belye grjady pesku,” “belye vody,” “lodka tonet v tumane”); the repetition of an accented “e” in the second line of the third stanza. (See, for example, the poem “Snega pokryli gladkie ravniny” of *Osen'nie ozera*.)⁴¹ Kuzmin was himself aware of the poem's imperfections when he replied to what must have been the severe criticisms of the friend to whom it was sent. It is an interesting example of self-criticism and a revealing comment on the poem itself:

Относительно „Сосны и ели“ я вполне согласен, что лишних слов там больше; отчасти виновата стихотворная форма (даже такая несовершенная, как у меня), которая стесняет или заставляет прибегать к *remplissages*. С первой же строки „зеркальная гладь“ — общее место, ученическое в данном случае, когда вода „бела“ и все сливается — даже несообразное и нелепое. Затем, не поспело прошедшее установиться „скользила,“ „стояли,“ как является... „лежат,“ „кажутся лодка и воды и небо обманом“ неловко и, кажется, не совсем правильно. Что касается до „молчаливого песку“, то выражение, действительно, кажется ничего не говорящим и риторическим, но я имел мысль выразить полную неподвижность, когда даже не слышно шороху от невидимого движения песка, который почти всегда бывает на берегу, особенно, когда песок лежит грядами. Но раз выражение не говорит того, что я хотел, оно не идет. В конце мне казалось более закруженным это крестообразное повторение вместо бывшего прежде „сосны и ели далеки от ласки привета.“⁴²

The thought is here, the conception is clear to the writer but as yet the means to express it are beyond his grasp. He continued to dabble at verse in the early 1890s but from 1896 on he was to devote much more time and serious effort to composition of verse as well as to his musical work.

Unfortunately, nothing could dispel the mood of pervasive gloom and pessimism which had prompted the suicide attempts. His mood became if anything even blacker:

Вообще, это уже давно, независимо от здоровья и расположения духа, я пишу без любви и трепета, как тяготы, равнодушный к тому, что выйдет, не смотря вперед дольше завтрашнего дня, не зная, зачем и почему я пишу. Не думай, что мне это кажется в настоящую минуту только, я только не говорил, какая пустота воцарилась теперь во мне.

Escape from the loneliness and winter gloom of St. Petersburg to a totally new atmosphere seemed the only possible alternative. As for so many Russians before him, Italy became the focus of that alternative. In a poem written ten years later he fixed the mood which must have seized him at the time:

Отрадно улететь в стремительном вагоне
От северных безумств на родину Гольдони,
И там на вольном лоне, в испытанном затоне,
Вздыхая, отдыхать;...⁴³

He prepared for the trip by intensifying his study of Italian literature. Here, for example, is a typical passage from a letter of late 1896:

В библиотеке я занимаюсь итальянской литературой, и между прочим, я в восторге от францисканских поэтов. Сам Франциск умеренее, легче... Многие почерпано в молитвах.

The reference to St. Francis is important. Kuzmin was especially attracted by the "Fioretti" and he continued his study of the life and works of the saint when he was in Italy. By the end of January, 1897 he had prepared the plans and route of the journey: "Ja oboznačil 9 gorodov à visiter (Rim — 15 [days], Orvieto — 4, Siena — 20, Gimignano — 2 Firenze — 10, Pisa — 4, Lucca — 3, Ravenna — 4, Venezia — 4)." He hoped to leave immediately, but he feared that his miserable financial circumstances (he had no income other than that from music lessons) would prevent his departure until around the middle of March. His mother's decision to accompany him for at least part of the journey eased the financial problem and by early spring he was in Italy, sightseeing, studying Italian history and art, and improving his already considerable knowledge of Italian. At one time (June, 1892) he had found Italian not at all to his taste and considered abandoning his study of it altogether:

Знаешь, я нахожу, что итальянский язык страшно вульгарен и неблаговзвучен. Вообще, мне кажется, некоторый вульгарный оттенок свойственен итальянской литературе (исключение — Dante, Poliziano). Например, слова — кикера, кукьяйо, кьякьяторэ, по-моему, просто комичные. Некоторые слова, сходные с французскими, звучат гораздо резче и грубее.

New everything seemed extraordinary and he was delighted with everything he saw. We know that he stopped briefly in Venice, Genoa, Perugia and Assisi ("I Genuja, i Perudža i Assisi, i Venezia polny takogo delajuščego bezumnym prošlogo...") and, judging by the various cycles of Italian poems, also in the cities he had originally planned to visit.

Rome. Interest in early Christianity. Florence and environs. Mori. Relation of Italian experiences to Kryl'ja

Rome ("... v glubine vsego Rim, urbs!") and Florence most intrigued him. On April 12, 1897 he wrote the following from Rome:

Флоренция очаровательна своими пейзажами вроде примитивов: тонкими, рядом стоящими деревьями с прозрачной еще зеленью, яблонями в цвету и голубыми холмами. Но Римская Кампанья лучше всего, единственно неземная, золотистая и

мягкая. Колизей и *via Appia* — это огромные на всегда впечатления,⁴⁴ это лучше всего. Самим Римом и его памятниками, Палатином, форумом, катакомбами (я смотрел уже три), базиликами (чудные мозаики) и т.д. я очарован; музеями же далеко нет — только Рафаэль, который действительно поражает именно здесь своими фресками, где с наслаждением опять находишь римский золотистый воздух, и Аполлон Бельведерский — легкий, лучезарный, прекрасный, а то все Guido Reni, Tiziano и т.д., статуи все римские; портреты, мелкие вещи, утварь тоже все интересно как реалистическое но римские боги и герои — одна риторика. Св. Петр безобразен — совершенная безвкусица. Сикстинская капелла прекрасно, хотя я предпочитаю боковые картины Perugino, Botticelli, Pinturicchio и Signorelli самому Michelangelo. Насколько можно судить по снимкам, я предпочел L. Signorelli, не говоря о пизанском Campo Santo...

As the letter indicates, ancient Rome and its religion was of little interest to him. Far more fascinating for Kuzmin was the Rome of the late first century A.D., i.e., the Rome of early Christianity (from a letter of April 16, 1897):

Великолепны в Риме и старинные мозаики во многих церк-вах и исключителен по интересности христианский музей при St. Jean de Lateran, чудные саркофаги, барельефы, совсем особый мир. И какой новый свет для меня на первое христианство, кроткое, милое, простое, почти идиллическое, сопри-касающееся с античностью, немного мистическое и отнюдь не мрачное: Иисус везде без бороды, прекрасный и мягкий, пейзаже собирающие виноград, добрые пастыри; есть сарко-фаг с историей Ионы, чистый шедевр грации и тонкости, и катакомбы — только обычай; есть языческие подземные гробницы и еврейские катакомбы, ничем не отличающиеся от христианских, и богослужение совершалось там только по необходимости, во время гонений, а не из склонности к мрач-ной обстановке. Мозаики IV века — совсем другое — тут и аскетизм и мистицизм — пахнуло востоком.

It is impossible to overestimate the importance of this personal discovery for Kuzmin's entire view of Italy as later reflected in several of his plays and especially in the Italian poem cycles. As he wrote in the letter of April 12, such impressions were unforgettable and twenty-five years later he drew on these memories in the poem "Katakomby" (from *Paraboly*):

Младенчески тени заслушались пеня Орфея.
Иона под ивой все помнит китовые недра.
Но на плечи Пастырь овцу возлагает жалея,
И благостен круглый закат за верхушкою кедра.

It was the strange mixture of the pagan and the Christian in early Christianity which most intrigued him; he was later to devote several works to this theme (the novel *Rimskie čudesa* or the play *O Aleksee čeloveke Bož'em*, for example). And Rome especially, with its oldest churches built on the ruins of pagan temples or constructed entirely from stones pillaged from ancient buildings, seemed to Kuzmin the very image of this strange coupling. It was this fascination which prompted him to read the writings of the early Church Fathers and, most important for his later conception of Italy and for his poetry of the 1920's, to study Gnosticism seriously.

Apparently he remained in Rome nearly all of April. Late that month or early in May he moved to Florence where he planned to stay about two months. There he wanted to investigate early Italian religious music, Gregorian chant in particular. As a result of this interest he was introduced to the Catholic canon Mori (from a letter of June 1, 1897, from Florence):

Желая познакомиться с plain-chant я хотел иметь и книги литургические и необходимые указания, и мне указали на Mori как на человека знающего и обязательного; познакомившись, мы сошлись и, желая остаться дольше во Флоренции, я попросил его устроить это (а это как человека бывалого и здешнего). И в этом нет неправды, т.к. книги заупокойных служб я доставал через него и указания.

Shortly thereafter, Kuzmin had a disagreement with Mori. He decided to leave Florence to spend a few weeks in May at the country house of the Marquise Espinati-Marati who was an acquaintance of both Mori and Mori's sister. Apparently shortly after he arrived at the country house Mori and Mori's sister joined them. The house was located in S. Agata, a small village a few kilometers northwest of Scarperia, in the beautiful Mugello region northeast of Florence. While Kuzmin protested to friends in Russia that he would have preferred to devote his time to solitude and quiet study of the Fathers of the Church and music in Florence, he soon found ample compensation: "Ja ne sporju čto so mnoj obraščajutsja i Mori i ego sestra i markiza lučše, čem s rodnym, čto mestnost' očarovatel'na i ežednevnye progulki na lošadjax dajut videt' vsju okrestnost', no moj um ne zanjat i ežeminutno vozvraščaetsja k prošlomu."

Kuzmin later utilized details of his two week stay in S. Agata in *Kryl'ja*. He had mentioned outings in the countryside in letters to friends in Russia. In the novel he gave a detailed description of them:

Они выехали на четырех ослах в одноколках из-под ворот дома, построенного еще в XIII веке, с колодцем в столовой второго этажа, на случай осады, с очагом, в котором могла бы поместиться пастушья лачуга, с библиотекой, портретами и капеллой. [This is undoubtedly a description of the Marati house which Kuzmin described in one letter as a house of the XIII—XIV centuries]... потом на лошадях мимо Скарперии с ее замком и стальными изделиями, мимо Сант-Агаты, спешили кончить завтрак, чтобы за-светло вернуться с гор... Проехавши виноградники и фермы среди каштанов, поднялись все выше и выше по извилистой дороге, так что случилось первому экипажу находиться прямо над последним, покидая более южные растения для берез, сосен, мхов и фиалок, где облака были видны уже внизу. Не достигая еще вершины Джуюго, откуда, говорилось, можно было видеть Средиземное и Адриатическое моря, они увидели вдруг при повороте Фиренцуолу, казавшуюся кучкой красносерых камней, извилистую большую дорогу к Фаенце через нее и подвигавшийся старомодный дилижанс.⁴⁵

One need only consult a Baedeker, or a good regional map of Northern Italy to find that Kuzmin's description of the route taken, through Borgo San Lorenzo, Scarperia and Sant Agata to the mountain pass Il Giogo, is precise in every detail. Compare also the above passage with the following from one of his letters of the time:

Это считается самым красивым и цветущим местом Аппенин — Mugello. И прогулки на вершины, откуда видны Средиземное и Адриатическое море — прелестны.

For a time the young man found both the self-composure and time to resume his musical composition. He wrote a work for piano and sketched out themes for a Requiem, a project which was to occupy him for several months. Kuzmin, who complained so often of the absence of love and affection from those around him, even his family, obviously found the warm attention of his Italian friends both flattering and comforting ("zdes' ja kak malen'kij princ!"). But the sustained tranquility he was so eagerly seeking continued to elude him, even in this beautiful and peaceful countryside:

Теперь равнодушие сменилось нервами, и то капризами и слезами, то порывами вверх до того, что их нужно сдерживать и так удивительно, что чужие пекутся обо мне...

As usual at such times, he decided to change scenery; anyway he had planned to stay in the country only two weeks. Despite his former misunderstanding with Mori, he now placed all his hopes for the future in Mori's help:

Для тебя же скажу, что я должен много читать, молиться и упражняться под его [Мори] руководством, чтобы немного узнать истину. Маме я сам написал, что это — монсиньор, что он для меня сделал, каковы условия моей жизни и как цель — успокоенье и забвенье...

In mid-May he moved to Fiesole, the ancient Etruscan town some few miles north of Florence from which generations of tourists, Kuzmin among them, have marvelled at the spectacular view of the Tuscan capital. There he lived briefly in the residence of the local bishop. He soon accepted Mori's invitation to take a room in his and his sister's apartment in the heart of Florence, on the Borgo Santi Apostoli (№. 12), only steps away from the Uffizi and the Piazza della Signoria. The change of scenery and Mori's companionship momentarily achieved the desired effect, as a letter of June 1, 1897 makes clear:

Столуюсь я дома, Мори и его сестры так обо мне пекутся, что мне даже совестно; библиотека Мори в полном моем распоряжении, и комната прекрасная. Я теперь не индифферентен и не бесчувственен, но как-то странно, прошлое задернулось какой-то лучезарной завесой и не все прошлое, а только части. Рим остался еще более великолепный: великий, всемирный и вечно прекрасный, но без всякой примеси, наоборот, события, бывшие недели четыре-пять тому назад, мне нужно усилие, чтобы ясно воспроизвести, да и то мне кажется, что это другой человек, не я, не действительно я, а какой-то сон, история, написанная другим.

Mori's role in Kuzmin's life at the time was obviously central, and he is therefore described in great detail in Kuzmin's letters of the time:

Он был миссионером и, как миссионер, должен быть прекрасный: он очень верующ, очень строг и усердно исполняет обязанности благочестия, лично ко мне очень кажется расположен — но 1) это человек деятельности и деятельности чисто практической, даже физической; 2) немного слишком *terre à terre* — это миссионер для Америки, но отнюдь не монашеская святость, это необыкновенно веселый и полный жизни человек, увлекающийся своей фантазией; в деревне его любимые развлечения: править лошадьми, стрелять в птиц и кошек, помогать косить — в городе он всегда дома — или в соборе (исповед. или беседует в сакристани) или бесконечные курсы по городу без всякой цели, заходя из лавки в лавку, т.к. везде его знают, заговаривая со всеми проходящими, унимая дерущихся ребятишек, браня извозчика, что тот стал среди дороги — повсюду слышен его громогласный тосканский акцент, то распекающий, то фамильярный и могу-

чие раскаты смеха. На площади он в своей атмосфере; все знают каноника Мори, и он знает всю подноготную. Он не может не говорить, это один из самых ужасных болтунов, что я знаю. Неистощимые анекдоты и даже сплетни. И потом он увлекается фантазией и строит планы за планами, не исполняя их; не говоря о том, что я обратился уже в „одного из знаменитых русских композиторов,“ благо там никто ничего не понимает и всем известно, что... я платил по двадцать франков в день (не говоря, что пенсион был двойной 12 и 8), что купил башмаки в тридцать франков (25) и фотографий на 300 франков (преувелич. больше, чем втрое); Жоржина Егоровна обратилась в богатейшую (*énormément riche, richissima*) немецкую баронессу, все шапочные знакомые — его „друзья“ и т.д. Сегодня он хочет заниматься со мной испанским, завтра обещает издавать мои вещи, потом собирается переводить мои стихи, и через день забывает о своих планах, собираясь в деревню, он говорил: „Прелестные прогулки, мы будем много ходить пешком, *Nous parlerons de la religion, de la poésie, de tout ce que vous voudrez.*“ Мы ни разу не говорили ни о чем подобном, и во время прогулки Мори всегда болтал со встречными крестьянками или осликом. Когда мы ездил все вместе, то маркиза с синьорой Польдиной в одном экипаже, я же с монсиньором и Пьетро (слуга 18-и лет) в другом, причем Мори правил и ни на минуту не переставал говорить. Когда же мы выезжали в трех экипажах, монсиньор оставлял неблагоприятно меня с восемнадцатилетним очень недурным Пьетро (я не говорю, чтобы была опасность, но зная меня и только что случившееся можно было желать большей *surveillance*) во все время длиннейших прогулок и только потом, заметив, что я говорю все время с Пьетро, Мори смеялся, что больше всего у меня практики в итальянском с Пьетро или еще неблагоприятнее и опрометчивее спрашивал: Может быть, и ты, Пьетро, собираешься в Россию со Святым Луиджи? ...

Мори сказал, что он чувствует и ручается, что да — и потом он не тонок и мало понимает меня и вообще нервные явления. Когда я убежал от всей их болтовни в темную комнату, он думал, что у меня болит голова и самые частые вопросы его были „*Avez vous besoin de quelque chose?*“, под-разумевая расстройство желудка. Конечно, я имел большую надобность, но не в ватер-клозете. И вышло, чего надо было ожидать; мой ум, не занятый ничем, сбрасывал свой *élan* с святости.⁴⁶

It is a wonderfully vivid description and it is important on several accounts. It is obvious that this, in a highly colored form, is the source of the following detail in Georgij Ivanov's "memoir" of the writer: "Nakonec, pervyj problesk duševnogo spokojstvija — v zaxolustnom ital'janskom monastyre, v besedax s prostodušnym kanonikom."⁴⁷ More interesting is

the relationship of all these events to *Kryl'ja*. We noted previously the use Kuzmin made of his stay at the country house of the Marati family in the novel. He used also Mori, Signora Poldina and the Marquise Marati herself. Moreover, they appear under their own names and, since passages in letters of the period and passages of the story almost coincide, they were obviously changed very little. Such passages make clear how heavily and, more important, how directly Kuzmin drew on his own experiences when writing *Kryl'ja* and other works, a fact which has received no attention. Kuzmin even went so far as to use his actual address in Florence in *Kryl'ja*; in that story the Italian composer Orsini lives with his aunt, the Marquise Marati, in her apartment on the Borgo Santi Apostoli. One of the few memoirists to note the relationship of *Kryl'ja* to Kuzmin's own life was Čulkov: "Izvestnost', neskol'ko dvusmyslennuju, M.A. Kuzmin priobrel v te dni, kogda žurnal *Vesy* napečatal ego povest' *Kryl'ja, otčasti bio-grafičeskiju*."⁴⁸ Many sections of the work demonstrate this and, in the absence of diaries and other personal papers, help to recreate the uniqueness of the Italian atmosphere in which Kuzmin lived at the time. Here is Mori in his library:

Монсиньор повел Ваню [the hero of the novel] осматривать библиотеку, и сестры удалились на кухню и в свою комнату. Монсиньор, подобрав сутану, лазил по лестнице, при чем можно было видеть его толстые икры, обтянутые в черные домашней вязки чулки и толстейшие туфли; он громко читал с духовным акцентом названия книг, могущих, по его мнению, интересовать Ваню, и молча пропускал остальные, — коренастый и краснощекий, несмотря на свои 65 лет, веселый, упрямый и ограниченно-поучительный. На полках стояли и лежали итальянские, латинские, французские, испанские, английские и греческие книги. Фома Аквинский рядом с Дон-Кихотом, Шекспир — с разрозненными житиями святых, Сенека — с Анакреоном.

— Конфискованная книга, — объяснил каноник, заметив удивленный взгляд Вани и убирая подалее небольшой иллюстрированный томик Анакреона. — Здесь много конфискованных у моих духовных детей книг. Мне они не могут принести вреда.⁴⁹

In Kuzmin's long description of Mori in the letter quoted previously, he told of his daily excursions with Mori through Florence. Compare it with the following passage from the novel:

Они [Mori and Vanja] ходили с утра по Флоренции, и монсиньор певучим громким голосом сообщал сведения, события и анекдоты как XIV-го, так и XX-го веков, одинаково с

увлечением и участием передавая и скандальную хронику современности и историйки из Вазари; он останавливался посреди людных переулков, чтобы развивать свои красноречивые, большею частью обличительные периоды, заговаривал с прохожими, с лошадьми, собаками, громко смеялся, напевал, и вся атмосфера вокруг него — с несколько простолудинской вежливостью, грубоватой деликатностью, незамысловатая в своей поучительности, как и в своей веселости, — напоминала атмосферу новелл Саккетти. Иногда, когда запас рассказов не доставал его потребности говорить, говорить образно, с интонацией, с жестами, делать из разговора примитивное произведение искусства — он возвращался к стариннейшим сюжетам новеллистов и снова передавал их с наивным красноречием и убежденностью. Он всех и все знал, и каждый угол, камень его Тосканы и милой Флоренции имел свои легенды и анекдотическую историчность.⁵⁰

The following too is very likely a description of Kuzmin's room in the Mori apartment:

— Вот ваша комната! — объявил Мори, вводя Ваню в большую квадратную голубоватую комнату с белыми занавесями и пологом у кровати посредине; головатые стены с гравюрами святых и мадонны „добраго совета,“ простой стол, полка с книгами наставительного содержания, на комод под стеклянным колпаком восковая крашенная, одетая в сшитый из материи костюм *enfant de choeur*, кукла св. Луиджи Гонзага, кропильница со святой водой у двери — придавали комнате характер кельи и только пианино у балконной двери и туалетный стол у окна мешали полноте сходства.⁵¹

*Continuation of spiritual unrest. Contacts with Jesuits.
Rejection of Mori. Return to Russia. Impact of Italy*

In Florence Kuzmin continued work on his Requiem and found Mori's library a rich source for both his new interest — the Fathers of the early Church — and an older one, Gnosticism. His spiritual turmoil, which is both explicit and implicit in so many of the letters of these months, continued, as did his search for salvation in the Catholic Church. He found momentary peace in his reading and his new contacts with the tireless missionaries and defenders of the Roman Church, the Jesuits, who recommended that he read the life of Aloysius Gonzaga (mentioned so prominently in the description of Vanja's room in *Kryl'ja*):

Милосердье Бога не имеет границ. И это забвенье, как и покорность, явились вдруг внезапно и ясно, после того, как

я прочел жизнь святого Luigi Gonzaga. Все так говорили, что я похож до странного на св. Луиджи, даже видящие в первый раз. что я с особенным вниманием читал жизнь этого очаровательного иезуита и по мере сил стараюсь ему подражать чтобы походить не только лицом и продолжить его жизнь, т.к. он умер как раз на 25 году. Теперь я в полном *dévotion de St. Louis Gonzaga*.

Святой Луиджи меня часто называют здесь, находя поразительное сходство во мне с портретами и образами св. Алоизия Гонзаги. Я не видел портрета, но читал жизнь этого очаровательного иезуита, умершего на 25-ом году. Весь проникнутый его жизнью, выводя мистические мелочи из того, что он не похож на меня и умер на двадцать пятом году, тогда как я обращаюсь на двадцать пятом году, я, презрев правило, запрещающее спрашивать о предписании только отвечать и повиноваться, спросил, в силах ли я подражать и продолжать его жизнь.

These contacts with Mori and his friends helped Kuzmin for a time; he may even have converted to Catholicism under their influence. In a letter written over a year later, he described his stay in Florence as a period when he lived only with a "desire for inner subjugation" ("žadžda vnutrennego porabošćenija"); but he could never for long sustain the moments of spiritual peace which approached a kind of mystical ecstasy. He was immersed in reading the lives of the Saints and was especially drawn now, as before, to the Franciscan poets and their ideal, Francis of Assisi. It is clear that he was attempting to subdue his feelings of sinfulness by asceticism and was trying to sublimate his feelings and desires in religion and mystical experiences. With his ideals two of the greatest ascetics and mystics of the Renaissance church, St. Francis and Aloysius Gonzaga, Kuzmin had set himself a noble goal. Unfortunately it was an unattainable and impossible ideal. And he now doubted not only himself but the very agents of his salvation.

Mori, whom Kuzmin had described as "too terre à terre," must have been puzzled by the intense and moody young Russian. He was finally simply incapable of understanding the nature and depth of his young friend's spiritual crisis. Ever a practical man, Mori blamed it on his young friend's constitution (see the previously quoted letter describing Mori) and recommended medical treatment from a letter from Florence):

Мори впрочем для спокойствия, посоветовал мне показаться врачу по нервным болезням, которого он хорошо знает, и

здесь он лучший. Тот основательно осмотрел меня, но не найдя ничего, предписал только ежедневные тепловатые ванны... Нужно найти людей, которым я мог бы сильно отдаться, которые бы видели бы, в чем и как я могу поработать Господу, направили бы меня и довели до святости. И я ищу.

As fond of Mori as Kuzmin was (and remained; the portrait of Mori in *Kryl'ja* is a warm and charming one), he now seriously questioned whether this was the man to whom he could wholly give himself spiritually, despite his earlier assistance. And so he turned to his Russian friends for advice in early June, 1897:

... пишу тебе письмо большой для меня важности и прошу твоего искреннего совета, будучи вполне откровенным. Полезно ли, или нет дальнейшее мое пребывание с Мори. а, следовательно, необходимо ли оно или вредно, т.к. все, что не полезно — вредно. Не подумай, ради Бога, что я неблагодарный, или тягочусь путем к святости или пишу под влиянием минуты. Я давно (сравнительно) хочу тебе сказать, какие основания я имею сомневаться, чтобы это был путь к совершенствованию. Ты знаешь, что Бог совершил чудо, вдруг преобразив мою почти пылающую и противящуюся душу в пассивность и полнейшее подчинение.

Я сам не верил себе, тем более, что я должен был не только допустить, но сам разрушить свой безумный призрак. Я вечно тебе и М. благодарен, хотя вы мне причинили и причиняете много горя. Но вот вопрос: Мори прекрасно, хотя и преувеличенно хитро, разрушил материальные затруднения, показал себя хорошим хирургом (хотя для души он не сказал ничего нового, Бог совершил чудо через него и потом. как это ни странно, священник, особенно, католический, для меня всегда лицо власть имущее, которому я должен повиноваться), но хорош ли он для восстановления здоровья, я не знаю.

We do not know what his friends advised, but by mid-June he had reached a decision: Mori was not the man who could help him find the final answers he was seeking (the young hero of *Kryl'ja* also receives no spiritual help from the fictional Mori). His purpose remained the same ("ja išču") and if Mori could no longer help him he thought he knew others who might. He decided to return to Rome (from a letter of June 11, 1897):

Я знаю, что ты не веришь в возможность святости для меня и вообще как-то странно рассуждаешь, что в „дом Божий“ можно прийти только после всеобщего крушенья, как в какое-то несчастье, как в зло, меньшее самоубийства. Все

это для меня очень странно... Это год испытанья, после которого я вернусь в настоящий свой дом; вдали от света (lumen), от благодати, имея все мои искупления, не имея ничего, кроме непосредственной личной Божьей помощи, мне было бы так трудно без человека, посвященного для поддержки. Мори имеет так много связей в Риме, глава этого „дома“ его друг, он попросит, чтобы кто-нибудь из находящихся здесь полудомашних или нарочно присланных взял меня под свою охрану; имя Мори будет паролем, и я буду иметь полное доверие и послушание к тому, кто придет с этим именем. С Мори я расстался именно так и в этом не было ни капли лицемерия или хитрости, так как я и сам смотрю на это время, как на время рассмотренья и испытанья.

Whether Kuzmin reached Rome or not we do not know. For some reason he decided to go home, apparently early in July. His mother had been asking him to come home and his finances were poor. By late July he was in St. Petersburg. So his stay in Italy had been a short one, nothing like the year or more recorded in several memoirs about the writer. It had, in fact, been only slightly longer than the two months he had originally planned. But the brevity of the stay in no way lessened the enormous impact of Italy on him. It remained a source of inspiration for his art for thirty years. He drew directly on his experience, as in the poem quoted previously and in *Kryl'ja*, and also used his memories to create several imaginary journeys to Italy in his later poetry. (These *imaginary* journeys may explain why some sources, such as the Italian encyclopedia, speak of several trips to Italy when there was only the one brief one.) His fascination with Italian culture remained until the end of his life. His reading on the subject, especially on the Rome of early Christianity and Gnosticism, was voluminous. Testimony to his erudition, which was widely recognized in St. Petersburg by people as diverse as Vjačeslav Ivanov (holder of a doctorate in Roman history) and Gumilev, is the comment of Pavel Muratov, one of Russia's most outstanding authorities on Italian culture, about Kuzmin's *Komediija o Aleksee*: "udivitel'no pronikновенное изображение xristianskogo Rima."⁵²

In Kuzmin's memory the sojourn in Italy became a "golden time," and friends recall how affectionate were his frequent reminiscences about it. Yet less than a year after his return to Russia Kuzmin himself was able to see it quite objectively, summing up his mood of 1896 and 1897 in the following passage (from an undated letter, very likely from the spring or summer of 1898):

... была пора, когда я мечтал об отречении, об воплощении в искусстве той красоты, той любви, которая меня наполняла, чтобы каждый миг, каждое дыханье было гимном любви и чтобы, отрекшись от личных чувств, других вести к счастью музыкой, красотой и метафизикой (как у Плотина).⁵³ И эти планы, ты помнишь, об операх, о мирах, ждущих воплощения, о культе любви, постоянно материализующемся в музыке и тем не делаемым пустым долгом, эти чтения о гностиках, приводящие в трепет — все это **окрыляло**, делало легким и доступным все. Когда я говорил: „Это моя плоть и кровь, чтобы вы вкусили ее“. И так сильна была вера в любовь к вещам, которые я тогда писал, что и теперь я люблю их, увидевши их недостаточность. Потом, по мере изучения, близкое оказалось далеким, мечты улетели. И сам я оказался слабым и легкомысленным, Бог меня спас, но легкость спасения уменьшила очищающую силу страдания (не о неудаче гибели, но о слабости, допустившей эту возможность), главным чувством была тупость и надломленность, с физическим оздоровлением. Выплакаться, пасть на колени не перед кем; если бы Мори был хитрее, он бы мог иметь громадное влияние на меня, но не хотел или не умел. Огромная тоска и жажда окончательной порабощенности, одурелости (даже без экстаза), недуманья, влекла меня к SJ; только бы не действовать и не думать. Бог спас меня во второй раз. Я вернулся здоровым, бодрым, но совсем опустошенным; я пробовал восстановить прежнее положение и как слабо, как безнадежно (вспомни гимн Аденису).⁵⁴ Я их люблю, как последние попытки и досадовал, что ты сказал то, что я и сам видел, — но тем не менее не рискну вернуться к обожаемому, нет слов сказать как, II веку и прежним мечтам. Думать об отреченности, руководительстве, когда так глупо, ветренно и странно я волочу повсюду свою душу. Я не смею думать о прежних мечтах, не очищенный, и все кричит во мне, что я люблю, люблю по-прежнему.

Failure to resolve spiritual impasse. Inability to recapture former artistic enthusiasms. Continued interest in mysticism. Questioning of former ideals

As Kuzmin noted in the above letter, he returned from Italy in improved physical health, but still restless and dissatisfied spiritually. Any lessons he had learned from Mori and Mori's Jesuit friends were temporarily forgotten or pushed into the background. Mori's ideal of acceptance of the world would only later help him to come to terms with the problems which faced him, especially his homosexuality, which he would come to see as natural, even normal for him.

For the moment his searching continued and it was bound to lead to further frustration because he had yet to see the central problem (so clear from the above letter): a man with a profoundly sensuous perception and appreciation of the world was trying to reject it to become a saint. He was in effect trying to deny himself in order to "find" himself. It would be long before he could himself see this or accept it fully, if in fact, he understood it at the time.

When he returned to St. Petersburg Kuzmin decided to live with his mother, very likely because of his straitened financial situation. His only source of income remained the money earned giving music lessons to private pupils, work which he detested. It provided very little, as he notes in virtually every letter of the period. He tried to recapture the mood preceding the crisis of 1896; he resumed his musical studies with Kühner and continued composition, but was satisfied with neither. He again took up his study of patristic literature, Gnosticism, classical authors and especially Plotinus ("Tol'ko kogda ja čitaju o Plotine, ja čuvstvuju nečto poxožee na prežnee, k moemu gorju") and managed to keep alive his old interest in modern European literature as well. He discovered d'Annunzio, for example, and Anatole France. The latter remained a favorite author all his life. Occasionally he was able to recapture the intense interest in literature so typical of his letters before 1896, as in this comment on Shelley from a letter of January, 1898: "Šelli sovsem svodit s uma, takoj original'nyj, tonkij i morbidnyj mir, bojus' ne byt' na vysote." Nothing however, seemed to satisfy him fully. He found the answers he sought neither in music or literature:

я всем интересуюсь, все пишу, везде хожу, но без любви и настоящего, маленькие желания, фантазии, как причуды беременной женщины, заменили настоящую любовь, — и я ношу всюду свою пустоту, не видя ничего впереди, дееспособный и здоровый, вспоминая о мечтах больного...

One imagines that he continued to study out of sheer habit, in order to maintain minimal contact with the life and people around him. Any money he had he spent on his only real passion, the purchase of old books and rare editions for his already superb private library, which was to impress contemporaries many years later both for its variety and for the seriousness and depth of knowledge it represented.

If he was enthusiastic about anything it was the reading and study of religious writings. As before he was particularly

drawn to lives of great ascetics and mystical writings, especially Italian mystical works of the fourteenth and early fifteenth centuries. Here, for example, is what he wrote in late August, 1898 of St. Catherine of Siena:

Я плаваю в Катерине Сиенской; к сожалению, в библиотеке только французский перевод 1644 года (где пишется *cognoistre* и *se treuvêt* вместо *se trouvent*), что важно именно для этой вещи, где такая нежность и сладость, которая может быть только в итальянском, где уменьшительные пропадают — *fiorelino* — *petite fleur*. Меньше наивности, чем у Св. Франциска, больше женственности и потоков любви, чем у Фомы Кемпийского. Очень характерно итальянское, всегда пластично и *sobre*, восторги перемешаны с рассуждениями о политике, сравнения из самой обыденной жизни с точнейшими подробностями, и в конце каждого письма „*deus Jesus, deus amor.*”

Twenty-three years later, in a poem of 1921, Kuzmin referred to the Sieneese saint (“*Obručena Xristu Ekaterina . . .*”)⁵⁵ and the impact of the Franciscan poets on the themes and imagery of his own poetry was considerable. The nouns “*nežnost*” and “*sladost*” and the ecstatic apprehension of reality, even the most prosaic details of life and nature, impressed Kuzmin in his reading of these poets, and appear insistently in his own love poetry and religious verse in *Seti*. And the close relationship between mysticism and eroticism which characterizes the Franciscan poets appears throughout *Seti* and is especially clear in the poetry on the theme of the soul or the “holy warrior” (the “*svjatoj voin*” or the “*vožatyj*”).⁵⁶ This is characteristic not only of *Seti* but of all other periods of Kuzmin’s art as well. But at the time this reading had little if any effect on his composition, literary or musical.

Such study did nothing to ease his nagging sense of not belonging to anything or anyone, the terrible feeling that everything done was only “for the time being” (“*poka*”), as he put it. As before, an excessively high ideal may have exacerbated this crisis. The words “definition” or “self-definition” (“*opredelennost*”) appear repeatedly in the letters of this period. This goal and some belief to which he could devote himself wholeheartedly continued to elude him, and thus to torment him:

... Меня тяготит, любящего определенность, мое пребывание в качестве *un être flottant* во всех отношениях, в чувстве, в эстетике, во вкусах, даже в положеньи; везде все темно, неопределенно и граничит с пустотою, я имею способность воспринимать так многое, отчасти воспроизводить, но зачем?

Ты говоришь: „Ты один можешь, следовательно, ты должен? ...“

His awareness of his situation did nothing to relieve him. As once before in Italy, he now doubted and questioned everything he had formerly accepted. He felt impelled to make a final definition of the role of art for himself:

... Не в том ли цель [of art] чтобы пробуждать дремлющее творчество в каждом человеке? И чем избраннее человек, тем глубже он воспринял, тем сильнее искусство? Но тогда, кто знает, чем оно пробуждает? Это уже совершенно неопределенно и менее осязательно, чем абсолютная красота, которая, раз постигнута интуитивно, уже пребывает, хотя бы по воспоминанию...

The final statement is a concise summary of Plotinian aesthetics, but its key word is “absolute.” This was what Kuzmin sought desperately, with that passion for finality at all costs which seems so characteristically Russian. It is not surprising that the only Russian author whose name appears frequently in the letters of the period is Dostoevsky, although Kuzmin’s directness and his ceaseless raising of options, only to reject them as insufficient, are more reminiscent of the characters and methodology of Tolstoy (for example Olenin and his persistent searching for “the real thing”).

There is a crescendo of despair in these letters as Kuzmin holds up to questioning every former passion. He was unable to finish old compositions and instead endlessly made plans for new projects, primarily operas. He worked automatically, out of habit alone (“čtoby ne oduret’ ot bezdel’ja”). At times musical composition and especially musical performances seemed senseless, even idiotic to him:

Чистое искусство... идеальное безумие, а не жизнь или душеспасение. Самая безумная картина — концерт: люди неглупые собираются (если не из скуки, не от нечего делать, от недостатка ядра), чтобы три часа сидеть и слушать, как 200 человек играют, пиликают и дудят симфонию, т.е. вещь в высшей степени непонятную и нелепую непосвященным. (И как прав Платон Вас.: „Странная музыка; то почему-то piano то forte то какие-то флейты, очень странно.“ Как это понятно и как верно; и симфония — характернейший продукт чистой музыки, где все совершается как бы на луне, где свои законы, чувства и т.д. непонятные, чуждые и мертвые для людей не безумных). И это действительно *грам* искусства (иногда обмана и фокусов), и как это далеко от удовлетворения насущных потребностей музыки.

In another letter he rejects as insufficient one after another of his favorite composers, among them Palestrina, Wagner and, as he noted with obvious surprise "even Mozart."

Abrupt changes of mood in individual letters and from one letter to another (often to the same correspondent) are the most characteristic feature of this period of his life. In one letter he describes his delight at the acquisition of a new rare book for his library; in the next he wants to sell the entire library. In one letter he enthusiastically describes a day of fruitful composition; in the next he denigrates the result of the previous day's work and rejects the possibility of composition altogether. These rapid changes of mood, from almost manic intensity to extreme depression, are clear indications of the precarious state of his health at the time and the narrowness with which he escaped another mental collapse. By mid-October, 1898, he had given up all his formal musical studies with Kühner and the future promised nothing but frustration and further unhappiness. Not surprisingly he again considered death the only way out of his impasse:

Моя душа вся вытоптана, как огород лошадыми. И иногда мне кажется таким прекрасным, таким желательным — умереть. Я не убью себя теперь (хотя я не знаю, до чего дойдет жажда любви и религии), но я мечтаю, что умереть было бы самым лучшим. Прости, что я думаю только о себе что я эгоист, мелочный и недостойный упрямец, но разве ты не видишь, не чувствуешь что я, здоровый смеющийся, умираю от жажды любви и никого не люблю и боюсь любить, хотя я знаю, что воскрес бы от этого... Я ничего, ничего не вижу перед собою, и я молюсь, чтобы Бог дал мне смерть, если отказывает в полноте жизни.⁵⁷

The striking image of the first sentence of the above letter is early evidence of the style and manner of the future poet;⁵⁸ the dual concerns of love and religion will provide the thematic core of that poetry as well. But at the time, their absence was the major source of his personal dilemma. His love life was as wretched as before and continued to follow an agonizing pattern of infatuation and quick, often blunt rejection. Only a feeling of obligation to his mother probably saved him from total collapse or suicide at the time, although he was troubled by the composed appearance he was compelled to maintain for her sake: "mne ne legko èto licemerie i dvuličnost'."⁵⁹

Further investigation of religion. Rejection of Catholicism and official Orthodoxy. Statement of personal spiritual credo

He once again looked to religion. It had "saved" him once and he felt intensely the need for faith. But his former disenchantment made him doubt the possibility of personal salvation through religion. And, most importantly, what form was the faith to take?

...Я сомневаюсь, неуверен там, где прежде думал иметь веру. И во всем так; огромная потребность веры, смутной и основной, и невозможность направить её на определенный пункт.

Если бы теперь, как во II веке были старинные восточные культы, не было бы невозможно, чтобы я их не принял, и дамский католицизм от меня не закрыт; при обширной возможности всё ускользает (теперь, когда синкретизм совсем вытеснился семитическою нетерпимостью „один Иегова, едина апостольская церковь,“ „нет Аллаха, кроме Аллаха.“). И меня это угнетает, *любящего определенную материальную форму и осязательный символ.* И чем больше страстной веры, тем это тяжелее и даже опасней. Относительно чувства — сознательная добровольная пустота, т.к. рискованно при моих наклонностях пускаться в его пучину, не имея достаточного совершенства. И так во всем; а жажду я жить всеми силами, а то пустоты, то ампутации меня настолько мучат, что иногда (*que le bon Dieu me pardonne*) я наполняю её, чем попало, только бы не пустота...⁶⁰

Again, in this passage from a letter of early 1898, the two poles are absolute: perfection or emptiness. By late 1898 he had rejected Catholicism as a possible alternative to the terrible emptiness he felt, although long after this period of crisis had passed he could look back at his interest in Catholicism as one of the beneficial aspects of his Italian sojourn and write of it with appreciation and understanding in his poetry and prose.

If Catholicism was unsatisfactory, Orthodoxy in its then Russian form was not a particularly attractive alternative. The atmosphere of extreme hostility to religion in Russia in the 1880s and 1890s and the atheism which was the rule among Russian intellectuals and student circles, seem not to have touched Kuzmin at all. But, despite the revival of Russian Orthodoxy in the late nineteenth and early twentieth centuries, the excesses and insufficiencies of the state church were still numerous and repellent to many. For Kuzmin, as for some other Russian intellectuals of his generation, the official church had compromised itself irredeemably when it allowed

itself to become an arm of the Russian autocracy. Kuzmin's Old Believer ancestry and background only reinforced this conviction (one which underlies the writings of Merežkovskij and his circle in the years before the 1905 Revolution).

In the late 1890s he reacted sharply to a friend's accusation of dilettantism in his religious interests and wrote a long letter detailing his conception of the place of religion, faith and the church in his personal life. The letter is long but important and deserves quoting at length:

Я же никогда не представлял веру и церковь иначе, как строго оформленную внутренне и внешне, общею для всех времен и народов, но саму неизменную, и неизменяемую; веру и церковь Златоуста, св. отцов, русских святителей и патриархов, протопопа Аввакума, Онисима Швецова и Ивана Картушина, неизменную до сих времен. Не об общем чувстве веры, присущем и язычникам, и мусульманам я говорил; не об общем христианстве и церкви, растяжимых и бесформенных, вмещающих и Толстого, и Розанова, и от. Петрова и отца Алексея Колоколова и светских дам. Такой веры, такой церкви (лучше такого отсутствия церкви) мне не надо не хочу их, плюю на них, вот! И приписывать мне такое понятие о церкви великая обида и постыдная клевета, и слепота, если не упрямство! Когда я говорил о такой церкви? Когда? А брат в рассуждении обо мне известное понятие о предмете, не значит ли мне его приписывать? Только неизменную, идущую до сей поры церковь, исторически определенную, определяющую обряды, ... имею я и имел и буду иметь в виду, и обращение в неё и возможно и должно. Вот! А то какую-то размазную брат вместо церкви и строить на этом рассуждения — скоморошество! Раз познано — есть познано, конечно, но изменяется отношение к познанному, и часто познанное отбрасывается за ложностью. И св. Антоний познал и роскошь утонченного эллинизма, и религию, и философию, и отверг это все, а вовсе не этим послужил христианству. Савва Грудцын все испытал и *вернулся*, и раз человек может из простого делаться сложным, *возможно и обратное*, совершающееся в совершенно другой области, чем обращение негра в кавказца. Вот где гвоздь! Невинность не вернется, но вернуться в ту же область, хотя бы уже не невинным, а кающимся и целомудренным, возможно. И притом, невинность, девственность только физическая не возвращается, и Мария Египетская не девственнее ли многих дев? Чисто жить и после греха хочется — вот что нужно, а не развиваться в раз подвернувшемся пороке. И позднейшие нашлепки можно отмыть; как старую стенопись под штукатуркой, так и древнюю сущность можно найти под архимодерными увлечениями...

Я говорю: „Слава ти Господи!“ Был „*homme moderne*“ и стал им же, так как все живущее — *moderne*. Не разби-

тый кусок сделаю цельным, а со старого стекла смою грязь, чтоб оно было прозрачно, не видное до сей поры.

Опять повторю, хотя ты старательно не понял, что XIX век не есть что-то обязательное и определенное, и наш дворник, и мещанин города Повенца, и Иван Максимыч, начетчик с Охты — все они XIX век, так как в нем находятся и все „hommes modernes.” И принадлежность к XIX веку есть только временное данное, больше ничего. (неразб.) это для кучки, маленькой кучки людей, которые думают, что они одни существуют, и что все пророки, святые, все войны и кровь, все великое в мире было, чтоб теперь можно было написать переутонченную и переиндивидуалистическую книгу для улыбки десятка скучающих и больных людей. Это вообще необходимо? От этого не избавишься ни крестом, ни шестом? Вот те раз. Если все старообрядцы и близкие к ним, только менее сознательные народные и купеческие массы — ихтиозавры и плезиозавры, то мы живем в допотопные времена — вот и все. Ты *чувствуешь* пропасть между собою и раскольником, я между собою и Аничковым (как тип), и не чувствую между собою и начетчиком. При первых шагах, конечно, только допустимость и терпимость, но и этого пока довольно. И как добровольное пересоздание — почтенно. Ты говоришь „невозможно“ о том, что есть; и говоришь, что это фиктивно, надпись „буйвол“ на клетке слона. Что же на это сказать? Не это ли есть принесение обратного действия в жертву фиктивной и стройной теории. По теории не может быть, значит и нет, а то, что противоречит — обман и фикция? Но самая стройность теории и силлогизмов заставляет подозревать их несогласность с действительностью, где всё ясно и спутано, просто и противоречиво и едва ли поддается систематизации. И не ненужная ли это словесность?

Истин — как логических утверждений — 1000, отсюда и противоречивость философских систем, и диалектика, и софистика — любимые чада логики. Не о ней речь. Но истина, как божественное откровенье, правая вера и правоверная жизнь и быт — одна. И она права, хотя бы её исповедовали два человека, все же остальное ложь и соблазн, — права и обязательно на во всех мелочах.

Павел обратился *не для того*, чтобы служ. наукою, как и вообще обращение *не для чего-нибудь*, а *потому* что признают за истину. Конечно, обращенный сапожник шьёт сапоги. Павел — шил палатки, строитель — строит, купец — торгует. Но отнюдь не служит это церкви — это только исполнение заповеди труда для пропитания, и церковь равно благословляет все труды без различия, кроме отвергаемых и вредных (мимы и скоморохи не продолжали своих представлений, флейтчики — умолкли, и блудницы не продолжали своей профессии во славу Божию); вот гвоздь, и св. Киприан, познавший все мистерии, все тайны земли, обратившись, сжег свои книги ча-

родейства, не служа церкви волхвованием. И бл. Таисия заперлась в чулане, делая там же и свои естественные нужды, а не служа церкви красотой и изяществом... Я беру то, что обязательно и нужно для меня, а не общеобязательно, ибо общее может быть только самым широким, теоретическим, неприменимым и ненужным. А раз делается прилагаемым, сейчас же делается частным, плотским, личным. А до общего мне дела нет. Я знаю, где правда, что нужно для спасения и как это прилагать по отношению к себе, а другое не существует. Вот гвоздь! У меня не выходит, что я пишу для самоуслаждения, но что чувство радости *сопровождает* исполнение (не для этой радости) призвания. И Таисия утешала своих любовников плотью, да мало ли что! И все это вы можете в 1000 раз лучше получить от обращения прямо к изображаемому. Даже Мусоргского „Хованщина“ и др. так бледны и недужны с той трепещущей красотой Волжского приволья, старых далеких городов, тесных келий, любовных речей и песен, всей привольной и красной жизни, которая, если не как жизнь, то как зрелище — это доступно и вам. И так жалко, что я пишу, в сравнении с тем, как воспринимается и как захватывает все это! И совсем излишне. Пока все по-старому, я пишу, сознаю это за зло и ненужность, но пишу и буду очень рад, если ты познакомишься с этими вещами.

The passion and depth of conviction behind the letter are obvious and the targets of Kuzmin's scorn are as significant as the things he defends. The rejection of positivism and the sharp hostility toward the nineteenth century are characteristic of many intellectuals of his generation. More revealing for Kuzmin personally is the pointed attack on systems as an offense against the complexity and infinite variety of life as it is, something characteristic of his entire life and one of the primary reasons he would later refuse to align himself with any poetic school, whether Symbolism or Acmeism. Connected with this is the preference for the particular as opposed to the general (“do obščego mne dela net”) which the mature Kuzmin would make into a central poetic tenet. Equally significant is the view of beauty and truth as *one* with the world, not opposed to it (“No istina, kak božestvennoe otkrovenie, pravaja vera i pravovernaja žizn' i byt — odna.”). The general hostility to those who would intellectualize the spiritual and the belief in the need for simplicity and a personal faith are no less important. They help explain why Kuzmin, despite his interest in religion, was never later attracted to the activities of Merežkovskij and his circle, but was positively repelled by them. Most interesting of all, perhaps, is the movement in the letter from an emphasis on the traditions of a universal, unchanging church and faith to the extremely personal nature of the conclusion.

*Peak of spiritual crisis. Renewed interest in Old Believers.
Decision to enter monastery or Old Believer community.
Travel in northern Russia*

Such is the pattern of the evolution in his personal belief from the time of the writing of the above letter (1897?) to late 1898, when the spiritual crisis reached its peak. By then Kuzmin wrote:

Я не молюсь и не получаю облегчения. Наша церковь меня не удовлетворяет и то, что составляет её главное достоинство, её вселенскость, меня, главным образом, отталкивает. Вера должна быть небольшой ладьёй спасения среди мира, для немногих и посвященных. И христианство привлекает только в первые века, а не потом, когда оно разлилось в море и нужно искать других ковчегов помимо него. В начале же это сбор сект.

The emphasis is now purely personal and the attraction, as in his Italian sojourn, is to the early church. An interest in Old Believer sects was marked in the long letter of 1897. By the end of 1898 Kuzmin's insistence on a personal faith, shared only with a small group of fellow believers, culminated logically in a decision to attempt to find such communion either in the Old Believer communities of Northern Russia or by entering a monastery:

Я стою на границе обетованной земли, как оглашенный в притворе, но принадлежу уже ему и имею счастье общности и связи, зная, что храм этот не <неразб.>, открыт мне и стоит перешагнуть порог, чтобы войти в него. А страна эта такова что я, как Симон Владимирский писал Поликарпу Печерскому, „всю честь за *уметы* вменю, только стоять колом за воротами, быть прахом, попираемым ногами в лавре Печерской.“⁶¹

Быть сторожем амбарным там счастливее, мудрее и выше славы Вагнера. Дела у меня никакого нет, делать я ничего не умею (кроме некоторого знания музыки, столько же ценного, как умение ходить по канату, но худшего, так как второе отвечает только глупости толпы и считается позорным, первое же развращает и увенчивается), следовательно, остается монастырь (хотя я люблю и жизнь и природу, и живое дело, но это возможно и там). Если я пребуду тверд, то я уйду или в олонецкие поморские скиты, или в белую Криницу, если же малодушен (ибо нужно всё предвидеть), то в хороший православный монастырь, ограничиваясь хорошим исполнением *устава в нем*, без отношения к другим, так что сознание быта и общности, церковности будет утеряно и будет одна печаль. Благодарю Бога за то, что:

1) Я прозрел и своего безделья не считаю делом, хотя и считаю его постыдным и тягочусь им, и тем более не стараюсь придать ему внешний вид и выгоды дела, что было бы окончательным позором и шарлатанством. А так что же, мама, главное, спокойна. (как мало нужно!)

2) что не имею фактической возможности служить (по-моему, тоже безделье), т. к. было бы искушение и для меня и, главное, для близких.

3) что ничего почти не имею, так что ничем не рискую, ничего не теряю, что — нищий-то буду или в острог попаду, так ведь это же так не важно и внешне, а за то связь-то живая, утех-то какие. Только бы твердости Бог послал.

He found the necessary strength to carry out his wish and apparently in late 1898 or early 1899 he set out for northern Russia. We know virtually nothing about this period of his life. He was in extremely remote areas of Russia and therefore could not send the frequent letters which are such an important source of information for the preceding period. Friends of the poet interviewed in Leningrad could not agree even on how long he remained away from St. Petersburg. Some maintain that Kuzmin returned only in 1903, others that he returned in 1901. There are letters from late 1901 which indicate that he was again reading and studying and situated near a library. There are no indications of place in them, but the frequent requests for new books make it unlikely that he was located in the capital. Until the Kuzmin archive is opened, this period, so important in his life, will remain a puzzle, but on the basis of the little information available one can make a plausible reconstruction.

Having left the capital, he first travelled to the Olonec region northeast of St. Petersburg, where he visited several Old Believer communities, steeping himself in their customs and traditions, and actually becoming a communicant of several of the sects. He apparently visited the famous community on the Vyg River, one of the focal points for Old Believers throughout Russia,⁶² and, anticipating the activities of Russian intellectuals of the 1960s, collected ancient icons and religious manuscripts and books. He was particularly fascinated by Old Believer vocal music and seriously studied it, especially their very old system of notation (*krjukovoe penie*): "Byli u nego redkie knigi staropečatnye (Prolog) i rukopisnye, i znamennye krjukij (noty)..."⁶³ He grew a long beard and wore a long black cassock. As a result he looked more like a provincial seminarian than a young Petersburg sophisticate.⁶⁴ From there he moved east, to the large Old Believer centers on the Volga, in the Nižnij-Novgorod and

Kostroma regions, where he lived in several very small monastic communities (*skity*). He continued collecting icons and began a serious study of Old Russian literature and folklore. He studied the so-called *duxovnye stixi* with special interest. The fruits of this experience are obvious in every period of his creative life and are central for an understanding of his art, as Blok noted in a review of the "religious comedy" *Evdokija iz Geliopolja*:

...творчество Кузмина имеет корни, может быть самые глубокие, самые развилыстые, кривые, прорывшиеся в глухую черноту русского прошлого. Для меня имя Кузмина связано всегда с пробуждением русского раскола, с темными религиозными предчувствиями России XV века, с воспоминанием о „заволжских старцах,“ которые пришли от глухих болотных топей в приместные курные избы.

Глубоко верю в эту мою генеалогию Кузмина. Если же так, то с чем только не связано его творчество в русской литературе XVIII и XIX века, которая ощупью тянется по темному стволу сектантских чаяний? Одно из разветвлений этого живого ствола — творчество Кузмина; многое в нем побуждает забыть о его происхождении, считать Кузмина явлением исключительно наносным, занесенным с Запада. Но это — обман.⁶⁵

Blok, often an erratic critic, was the first to note this "genealogy." Considering the date (1907) and how few of Kuzmin's works showing this experience were available, he was perceptive.

There are many other examples in Kuzmin's art. He certainly drew directly on his experiences of those years for Part Two of *Kryl'ja*. This part is set in the upper Volga region where the young hero Vanja lives with an Old Believer family and in their company visits a famous *starec* in a Volga *skit*. There are his own *duxovnye stixi* (published in *Osenne ozera*) which so faithfully capture the spirit and form of the actual Old Russian folk poems that one scholar who has studied them for many years (Prof. William Harkins) could hardly believe that Kuzmin's were not transcriptions of actual folk works. There is the cycle of poems "Prazdniki Presvjatoj Bogorodicy" (written in 1909 and published in *Osenne ozera*) and many individual poems on legends from Old Russian literature, especially the *Prolog*, written in 1916 and 1917. Like other contemporaries (Belyj, for example) he was excited by the sectarian songs, particularly those of the *Xlysty*, and imitated them in his later verse.⁶⁶ But perhaps the best way to capture the special quality this period had for Kuzmin is to

quote from the wonderful poem of 1922 "A èto — xuligan-skaja skazala . . ." in which the poet revels in the memory of the magic names and places of Old Russia he had once visited, magic because his life had changed then:

Второй волною
Перечислить
Хотелось мне угодников
И местные святыни,
Каких изображают
На старьих образах,
Двумя, тремя и четырьмя рядами.

Молебные руки,
Очи горе, —
Китежа звуки
В зимней заре.

Печора, Кремль, леса и Соловки
И Коневец Корельский, синий Саров,
Дрозды, лисицы, отроки, князья,
И только русская юродивых семья,
И деревенский круг богомолений.

Когда же ослабнет
Этот прилив,
Плывет неистоцимо
Другой, запретный,
Без крестных ходов,
Без колоколов,
Без патриархов . . .

Дымятся срубы, тундры без дорог,
До Выга не добраться полицейским.
Подпольники, хлысты и бегуны
И в дальних плавнях заживо могилы.
Отверженная, пресвятая рать
Свободного и Божеского Духа!

Ярмарки . . . там
В Нижнем, контракты, другие . . .
Пароходства . . . Волга!
Подумайте, Волга!
Где не только (поверьте)
И есть,
Что Стенькин угес.
И этим
Самым житейским,
Но и самым близким
До конца растерзав,
Кончить вдруг лирически

Обрывками русского быта
И русской природы:
Яблочные сады, шубка, луга,
Пчельник, серые широкие глаза.
Оттепель, санки, отцовский дом,
Березовые рощи, да покосы кругом.⁶⁷

While in the Kostroma region he very likely visited his many relatives in the neighboring Jaroslavl' region and probably spent long periods on their beautiful small estates on the Volga. This was an area whose way of life and traditions he particularly loved and celebrated often in his writings. He had been born there and he retained his special feeling for the region all his life. He visited it frequently in the 1900s, often in the company of his nephew Sergej Auslender, and later idealized it in the cycle "A Russian paradise" ("Russkij raj") in the verse collection *Vožatyj*, especially in the poem "Ja znaju vas ne po naslyške" of 1916:

Я знаю вас не по наслышке,
О, верхней Волги города!
Кремлей чешуйчатые вышки,
Мне не забыть вас никогда! . . .
И в жизни сладостной и косной
Какой то тайный есть магнит.
Я помню запах гряд малинных
И горниц праздничных уют,
Напевы служб умильно-длинных
До сей поры в душе поют.
Не знаю, прав ли я, не прав ли,
Не по указке я люблю.
За то, что вырос в Ярославле,
Свою судьбу благословлю!⁶⁸

It was Remizov, himself a connoisseur of Old Russian culture and the author of one of the most interesting if peculiarly whimsical reminiscences of Kuzmin, who noted the possible further impact of this background on the writer:

Родина Кузмина — Ярославль. Земля питерских и московских половых „шестерок“ — белотельый щеголь, зоркий и слухменный, и уж речист — перепелку языком перешиб.

Источник неиссякаемого словотека — глубокомысленно пустых страниц „Нежного Иосифа“ и „Тихого стража“ не материнское французское „causerie“, а уставленный чашками поднос — как перышко, бросает его на стол ярославец — „Ракета! Рассыпалась розой, роём разноцветных родинок, рождая радостный рев ротозеев.“

„Ярославль“ для Кузмина символ. Старообрядки — вальсурская Марья Дмитриевна и Устинья с Гагаринской моленной — „Ярославки.“⁶⁹

Resumption of study. Recovery of old enthusiasms. Easing of spiritual and personal crisis. New affirmation of life. Return to St. Petersburg

Perhaps he resumed his reading in Western literature while visiting these relatives and friends, for letters from 1901 on reveal that he was once again studying and reading widely (from a letter of June, 1901):

Я его (An. France) очень люблю; конечно, это последователь и подражатель Флобера, но т. к. Флобер касался далеко не всех миров, и те, которых касался, далеко не вполне исчерпывал, то An. France от подражательности не так уж много проигрывает; притом, он несомненно, утонченнее и учение Флобера, а его слог в последних вещах достигает таких виртуозных высот, что я даже не могу представить возможности соперничества... (Слабо только *Jocaste* и *Chat maigre*).

He continued his careful study of Plotinus and Apuleius as well: “Ne znaeš’ li ty lučšee (t.e. polnejšee po kritike i tekstam) izdanie Apuleja i Plotina izd. Creuzer’a kažetsja, i Apulej Bosch’a.” The reference to the Creuzer edition of Plotinus (*Plotini Opera Omnia*, in three volumes, Oxford, 1835) is evidence of the seriousness of Kuzmin’s study of the philosopher: until the 1950s that pioneering edition was the soundest textually and the most authoritative for notes and commentaries available. The edition of Apuleius by Johannes Bosch (Johannes Bosscha in the Latin text) of 1786 had been superseded by a later edition of 1842 and when Kuzmin translated the *Golden Ass* in the 1920s he used Rudolf Helm’s edition (Leipzig, 1913), the then most reliable text. Kuzmin was obviously continuing to perfect his knowledge of Greek and Latin culture, and the reasons for the erudition which was later to impress his contemporaries are clear. Although Moscow and Petersburg circles prided themselves on their wide reading and deep culture, these were essentially circles of cultivated amateurs and the culture was often shallow and superficial. Therefore Kuzmin, like Vjačeslav Ivanov, was even more impressive if only because he was manifestly a professional. And this quality of professionalism in all his work needs emphasis because of the frequent groundless charges of “dilettantism” leveled against the writer.

Kuzmin was now more at peace with himself than at any earlier time in his life. He had recovered the old enthusiasm for life which marked the period 1890—1895. But he was still wise enough to know only one thing with certainty, that he knew nothing:

О великом и важном поговорим при свидании, только я о том и о другом знаю очень мало, знаю, что будет великий день суда Господня, знаю, что для вечности важно душу спасти, а для жизни — тихая, добрая и трудолюбивая жизнь, а другого что-то не читывал. (September 1901).

.....
Что я знаю? Ничего; я только хочу знать истину, не фантазировать, не лукавить и не говорить наобум... (November 23, 1901)

He had regained a sense of balance in his personal life and, dangerous though it can be to extract passages from fiction and apply them to an author's life, the comments of the young Saša, the closest friend of Vanja's in the Old Believer family in *Kryl'ja*, are so similar to passages from Kuzmin's letters at the time that they deserve mention and consideration until more personal papers of the period become available:

Человек должен быть как река или зеркало — что в нем отразится, то и принимать; тогда, как в Волге, будут в нем и солнышко, и тучи, и леса, и горы высокие, и города с церквями — ко всему равно должно быть, тогда все и соединишь в себе. А кого одно что-нибудь зацепит, то того и съест, а пуще всего корысть или вот божественное еще.⁷⁰

The obsessions which had tortured and driven the young Kuzmin in the period of his spiritual crisis were stilled. He opened himself fully to life and all its aspects, both perfect and imperfect. While still determined to gain spiritual perfection in life, he now understood that it was a *process* of growth and discovery, not a quality to be forced by asceticism or found in an instant of revelation, be it religious or aesthetic:

И ничего не повторяется, и возвращающиеся миры и содержания являются с новым светом, с другою жизнью, с не прежнею красотою. И так длинный, длинный путь, и все вперед к другому восторгу без конца и без успокоенья.⁷¹

This passage, from a letter of October, 1901, shows once more the impact of his study of Plotinus and also states succinctly what is perhaps the central theme and image of all Kuzmin's art: the "long, long path," i.e., the journey. Just as

he accepted the Greek mystic's metaphor of the journey of the soul to perfection, so he rejected the Plotinian (and Gnostic) insistence on the wretchedness of that soul in a sinful world. So too he rejected Franciscan asceticism but found the Italian saint's love of all aspects of God's creation very close to his own mood and beliefs. There is now, as in the passage from *Kryl'ja*, an acceptance and affirmation of life in all its richness and complexity. This was certainly when Mori's advice to enjoy and revel in life must have been fully appreciated. But there must be a personal goal as well; life is a perpetual quest for the ideal. These views were later somewhat refined and Kuzmin found further support for them in other authors, but they are the virtually unchanging ideals of his whole life, a personal philosophy and vision he seems to have found adequate both for life and creation. He had found what he sought in these years and had learned, most importantly, to accept himself. Precisely how and why this happened we do not yet know and will not until the Kuzmin archive is opened, but some of the most important changes in his life had taken place. Now it was imperative to return to life at its fullest, to return to St. Petersburg:

Опять наш конь пришпоренный
Приветливо заржет
И по дороге непроторенной
Нас понесет вперед.
Но не смущайся остановками,
Мой нежный, нежный друг, . . .
Случится все, что предназначено,
Вожатый нас ведет.⁷²

CHAPTER ONE

1. This is the only date which will be given in both Old and New Style .All other dates before *February 14, 1918* will be given in the Old Style.

2. Kuzmin's informants were wrong: the saint died when he was twenty-three years old (1568—1591).

3. Kuzmin, *Glinjanje golubki* (Pb., 1923), p. 78.

4. A. Remizov, *Pljaščuščij Demon. Tanec i slovo* (Paris, 1949), p. 42.

5. If there are such materials in the archive they were not consulted when the Central Archive of Literature and Art (CGALI)

compiled its *Putevoditel'* (Moscow, 1963). The guide lists Kuzmin's birthdate as 1875 (p. 251).

6. See page 383 of *Kniga o russkix poëtax poslednego desjatiletija*, ed. M.L. Gofman (Pb. — M., 1907).

7. Vladislavlev, p. 142. Koz'min, p. 158.

8. Cvetaeva is another example. See Simon Karlinsky's *Marina Cvetaeva. Her Life and Art*. (Berkeley and Los Angeles, 1966), pp. 17—18.

9. Volume sixteen of the *Ėnciklopedičeskij slovar'* of Brockhaus and Ėfron (St. Petersburg, 1895), p. 932 has the following entry: "Kuzminy — russkie dvorjanskije rody. Odin iz nix vosxodit k XVI v. Neskol'ko K. byli vovodami v XVII v. Ėtot rod vnesen v VI č. rod. kn. Jaroslavskoj gub. Dr. rody K. — poslednejšego proisxoždenija." The name, one should notice, is spelled without a soft sign and Kuzmin insisted on this spelling of his name, as Vladimir Milaševskij recalls in his memoir of the writer ("Pobegy topolja"): "Vpročem, Mixail Aleksevič takže ne prostit vam nikogda, esli v ego familiju Kuzmin, vy vstavite mjagkij znak. On očen' cenit svoju dvorjanskuju familiju russkix morjakov parusnogo flota, a Kuz'miny s mjagkim znakom... Ix tak mnogo." (*Volga*, No. 11, 1970, p. 186). Despite this, the name was frequently misspelled in the press and even now one finds the incorrect spelling, probably because the most common form of the name has a soft sign.

10. See volume CIII, General Index A-C, p. 194 of *Voltaire's Correspondence*, ed. Theodore Besterman (Geneva, 1965).

11. For further information on Aufresne see *Dictionnaire de Biographie Française*, volume four (Paris, 1948), p. 483; *Dictionnaire des Comédiens Français. Biographie, Bibliographie, Iconographie*, volume one (A à D), Henri Lyonnet, p. 58. The *Biographie Universelle ancienne et moderne*, nouvelle édition, of Michaud, volume two, pp. 419—420 lists the dates of birth and death as 1729—1806. *La Grande Encyclopedie* lists the dates as 1728—1804, as do the two other reference works cited above.

12. He found space to mention the French ancestry even in the brief autobiographical statement written in 1907 for the Gofman collection: "rodnoj moj gorod Jaroslavl', čto rod moj dvorjanskij, čto dedy moi — francuzy."

13. The reference is to Voltaire's play "Mahomet." The characterization of his illustrious ancestor as an actor "without great talent" is certainly strange, but it may refer to his maternal grandparents.

14. Remizov, *Pljašuščij Demon*, p. 44.

15. Cvetaeva, p. 271.

16. Znosko-Borovskij, "O Kuzmine," p. 30. Koz'min (p. 158) paraphrases Znosko-Borovskij's account, writing that Kuzmin "ros zamknuto i odinoko."

17. *Ibid.*

18. See essays in *Uslovnosti* (Petrograd, 1923), the only collection of Kuzmin's critical essays and reviews.

19. I have been unable to learn the identity of the Platon Vasil'evič mentioned here; he seems to have been one of Kuzmin's teachers.

20. In Milaševskij's memoir "Pobegi topolja" Kuzmin is asked if the novel *Talyj sled* is autobiographical. His reply was that it was "not exact and not completely so, but there was something close to it." Beyond the fact that Kuzmin, like the hero of his novel, did go to school there, it is difficult to understand Kuzmin's comment (if it is correctly reported by Milaševskij) as the hero of the novel is abandoned by his mother after the suicide of his father which has nothing whatsoever in common with Kuzmin's life. Kuzmin's other reported statement is of more interest, as it is one of the few accounts of his first attempts at writing: "Odnako sam kolorit Saratova, mozet byt', i otrazilsja; ja gimnazistom, konečno, ozorničal, sočinjal saratovskie častuški, i nekotorye iz nix vošli v žizn!" (p. 187).

21. *Časy, Čas pervyj* (Pb., 1922), p. 19.

22. Gofman, p. 383.

23. Madame Kuzmin retained the family estates. Faubion Bowers in his *Scriabin*, volume one (Tokyo-Palo Alto, 1969), p. 290 writes: "Obolenskoe [near Moscow], once part of Prince Obolensky's estate now [1902] belonged to Mme. Kuzmina, mother of the talented Mikhail Kuzmin." Kuzmin has left no published impressions of any time spent on this estate. Apparently the estate was not used by the family but rented to others. Scriabin lived there often with his family. The Pasternaks were neighbors.

24. Znosko-Borovskij, "O Kuzmine," pp. 30—31.

25. Čičerin emigrated from Russia in 1904 for political reasons. By the time he returned to Russia in January, 1918 he and Kuzmin had drifted apart. Their correspondence, however, continued until 1926 (the *Putevoditel'* of CGALI lists 474 letters of Čičerin to Kuzmin between 1889—1926).

26. Znosko-Borovskij, "O Kuzmine," p. 31.

27. *Ibid.*

28. The late Louis Fischer, who knew Čičerin well, told me that he constantly heard rumors both in Russia and the West about Čičerin's homosexuality. While Fischer had no proof of this he believed it to be true on the basis of comments by Čičerin himself. The direct reference to Čičerin's homosexuality is in a footnote to the following statement in Baron Alexander Meyendorff's reminiscence of "My Cousin, Foreign Commissar Chicherin:" "Formerly he had always considered me as a friend and had spoken to me with exceptional candor about politics and about his personal affairs, which were by no means simple because of the precarious state of his health." Igor Vinogradoff, who edited the reminiscences, remarks in a footnote to this statement: "A Meyendorffian euphemism for Chicherin's homosexuality and the resulting guilt feelings." See *Russian Review*, April, 1971. Soviet biographers, of course, ignore this aspect of Čičerin's life.

29. Kuzmin's own homosexuality may well have been one reason why Čičerin, who was all discretion, might never have attempted later to renew his old friendship with the author who had made homosexual themes in literature famous in Russia.

30. Margarita Woloschin, *Die grüne Schlange. Lebenserinnerungen* (Stuttgart, 1954), p. 178. Vološina was for a brief time one of the closest friends of Vjačeslav Ivanov and his wife. She and her husband lived in the same building (one floor below the Ivanov apartment) and were therefore frequent guests in Ivanov's "Tower." It was there that she became friendly with Kuzmin (see pp. 103—106 of Olga Deschartes' introduction to volume one of the *Sobranie sočinenij* of V. Ivanov, Brussels, 1971).

31. See photographs of the young Čičerin in *Čičerin*, A. Sergeev and S. Zarnickij (Moscow, 1966).

32. Anatolij Konst. Ljadov (1855—1915) conducted theoretical courses in the Conservatory and after 1900 courses in composition. Nikolaj Feopemptovič [!] Solov'ev (1846—1916) conducted courses in the theory of composition in the Conservatory.

33. Znosko-Borovskij, "O Kuzmine," p. 31.

34. In one letter Kuzmin asked a friend to send him the text of Fofanov's "Zvezdy jasnye, zvezdy prekrasnye," obviously for such a *romans*.

35. See, for example, the poem "Iz podnesennoj nekogda korziny" in Kuzmin's *Seti* (Moscow, 1908).

36. *Seti*, poem No. 1 of the cycle "Ljubov' ètogo leta."

37. Kuzmin did not, unfortunately, meet the most distinguished literary personality of the city, the poet Cavafy, himself a homosexual.

38. Znosko-Borovskij, "O Kuzmine," p. 31.

39. The first poem we know of was entitled "Lebedinyj zamok" and was written on May 5, 1893. It is referred to by S. Muxin in the "Opisanie neskol'kix redkix i ljubopytnyx èkzempljarov sočinenij M. A. Kuzmina" prepared for the program honoring Kuzmin on the twentieth anniversary of his debut as a writer (*K XX-letiju literaturnoj dejatel'nosti M. A. Kuzmina*, Leningrad, 1925). The reference to that poem and the poem published for the first time in this text directly contradict the frequently quoted assertion that Kuzmin started writing poems — as opposed to texts for his songs — only at the urging of Brjusov in 1905.

40. There is a remarkably similar poem by Andrej Belyj. Belyj's "V lodke" (see the Biblioteka poèta edition of 1966, p. 463) was written in 1900 and was not published during Belyj's lifetime. There can, of course, be no question of influence here. It is rather two poets turning to the same traditions of Russian verse at the beginnings of their careers.

41. Kuzmin, *Osennie ozera* (Moscow, 1912); poem No. 5 of the cycle "Osennie ozera."

42. One hopes that this example of self-criticism will help lay to rest yet another of the persistent aspects of the Kuzmin "legend," namely that Kuzmin paid no attention to his work and was incapable of self-criticism. Kuzmin, much like Pushkin before him, carefully cultivated a pose of absolute casualness about his work. But it was a pose and we know that he revised and worked over his writing, especially his poetry, throughout his life.

43. *Seti*, poem No. 4 of the cycle "Obmanščik obmanuvšijsja."

44. Kuzmin was correct: see the poems "Kolizej" and "Katakomby" in *Paraboly. Stixotvorenija* 1921—1922 (Petersburg—Berlin, 1923). He was so taken with the Appian Way that he even ignored warnings and almost took ill: "Ja tak poljubil via Appia, što vseгда ne mogu ottuda uexat' dostatočno rano i polučil nebol'suju lixoradku; ne malaria, konečno, i Kampan'ja tut ne pri čem, prosto bystroe oxlaždenie posle zaxoda solnca."

45. Kuzmin, *Pervaja kniga rasskazov* (Moscow, 1910), pp. 300—301. All quotations from *Kryl'ja* will be from this edition. The later reprints of the novel, especially the third edition of 1923, contain a large number of misprints (so in the 1923 reprint Mori becomes variously "Morti" and "Martij").

46. Žoržina Egorovna was the mother of Čičerin. The reference to "moi stixi" is of special interest.

47. G. Ivanov, p. 137.

48. G.I. Čulkov, *Gody stranstviy* (Moscow, 1930), p. 164. My italics.

49. *Pervaja kniga rasskazov*, pp. 292—293.

50. *Ibid.*, pp. 294—295.

51. *Ibid.*, pp. 293—294.

52. Quoted by Znosko-Borovskij from the introduction to Muratov's *Obrazy Rima*.

53. Italics mine.

54. Because of this reference it is possible to give a probable date to the letter. In the early part of 1898 Kuzmin sent a musical "mystery" on the theme of the death and resurrection of Attis and also the hymn to Adonis to several friends for comment and criticism. The two works demonstrate his early interest in classical antiquity and his use of it long before the famous "Aleksandrijskie pesni" of seven years later. One letter in which Kuzmin sent the work on Attis also contained the following: "Franc. egiptolog i specialist po egipet. xristianstvu Amélineau [Émile Amélineau, 1850—1915] perevel i izdal dva gnostičeskix manuskripta, ne korоче Pistis Sophia;" this is a concrete example of Kuzmin's serious early interest in Gnosticism.

55. *Paraboly*, p. 10

56. For a discussion of the impact of the Franciscan poets on the early works of Kuzmin see Šmakov.

57. Italics mine.

58. See poem No. 11 of the cycle "Osennie ozera" in *Osennie ozera*.

59. "Teper' obo mne praktičeski. Vse, što ja delaju, ja delaju 'poka,' i delaju očasti, čtoby ne oduret' ot bezdel'ja, očasti dlja mamy. Ona znaet v globine, što èto vse poka, no sliškom jasnoe narušenje prinjatyx zanjatij sliškom podčerknulo by èto čuvstvo ožidaniya; tak ona ogorčilas' kogda ja xotel prodat' svoi inostrannye knigi, kak nenužnye i mne nadoedajuščie. Ja ee smerti ne ždu i ot-njud' ne želaju, i molju Boga, čtoby dol'she ona žila. I tak vse vnešne po-prežnemu. An. France i Annunzio stojat na polke, ja po utram pišu operu, no ty znaeš' teper' jadro."

60. Italics mine.

61. Kuzmin must be quoting from memory (note the lapses "stojat'" and "byt'" instead of "stojati" and "byti") the following pas-

sage from the "Poslanie smirennago episkopa Simona Vladimer'skago i Suždal'skago k Polikarpu, černorizcu Pečerskomu. Slovo 14" of the *Kievo-Pečerskij Paterik*: "Istinno glagolju ti, jako vsju siju slavu i čest' v"skore jako kal" v"menil' byx, i ašče by mi sja smetiem pomjatenu byti v" Pečerskom manastyri i popiraemu čeloveky, ili edinu byti ot ubogyx pred vraty čestnaya toja Lavry i s"tvoritisja prositelju, — to lučši by mi vremennya seja česti." Kuzmin knew the Paterik well and delighted in its various stories. Remizov in *Kukxa. Rozanovy pis'ma* (Berlin, 1923) recalled "I remember M.A. Kuzmin was enchanted by this story [the story of Moisej Ugrin in the Paterik]" (p. 78).

62. For a study of this fascinating community see Robert O. Crummey's *The Vyg Community and the Russian State, 1694—1855* (Madison, 1970).

63. Remizov, *Kukxa*, p. 107.

64. See the photograph in this volume.

65. A. A. Blok, *Sobranie sočinenij*, 8 vols. (Moscow—Leningrad, 1960—1963), V, pp. 182—183.

66. See, for example, the poem "Xlystovskaja" of 1916 in the collection *Vožatyj* (Pb., 1918).

67. *Paraboly*, pp. 19—21.

68. *Vožatyj*, pp. 53—54.

69. Remizov, *Pljašuščij Demon*, p. 46. Mar'ja Dmitrievna is the Old Believer in *Kryl'ja*; Ustin'ja is one of the characters in Kuzmin's novel *Tixij straž*.

70. *Pervaja kniga rasskazov*, p. 248.

71. In 1916 he wrote in one poem (*Vožatyj*, p. 11): "Pečal'no vzzvivšis', spadaet vesel'em/ Glubže i čišče rodnoj istok/ Ved' každyj den' — duše novosel'e, / I každyj čas — svetlee čertog."

72. *Vožatyj*, p. 18.

CHAPTER TWO

The moments passed as at a play;

W.B. Yeats, "A Memory of Youth"

RESUMPTION OF WRITING AND COMPOSITION.
FRIENDSHIP WITH VERHOVSKIJ FAMILY. FIRST
PUBLICATION

When Kuzmin returned to St. Petersburg he immediately resumed work on abandoned projects. He had now decided on a career in music, but he had no definite plans. He was still without any fixed source of income other than that provided from giving music lessons (which he enjoyed no more now than before) and from selling icons from his large collection. He undertook several operas and worked intensely in the one area in which he knew he had a real talent, the composition of songs. He set a cycle of his own sonnets, *Il Canzoniere*, to music (in an expanded form they were later published in *Zelenyj sbornik*) and wrote songs to texts of Pushkin, Fet and several sonnets of Shakespeare (№№ 18, 19, 30, 32, 48, 52 and 74). And he began work on a series of songs about the city of Alexandria. The mixture of Oriental and classical cultures in the city had long fascinated him. In January, 1897, shortly before leaving for Italy and after his return from Alexandria itself, he had asked Čičerin to obtain a copy of the famous "Chansons de Bilitis" of Pierre Louys, prose poems "d'amour antique" published in 1894 and presented to a gullible public as translations from the Greek of poems by a contemporary of Sappho:

„Chansons de Bilitis." Я спрашивал, но не нашел; не знаю, не запрещена ли, т.к. *Aphrodite* запрещена: ужасно забываются о чистоте наших нравов...

Aphrodite is a reference to Louys' novel *Aphrodite: moeurs antiques* of 1896, a "novel of courtesan life in ancient Alexandria, a graceful mixture of licentiousness and erudition," according to the *Oxford Companion to French Literature*.¹ Kuzmin read it shortly afterwards in Italy and found it coy, pretentious and extremely inauthentic. He thought very little also of the "Chansons" which he received before leaving for Italy. The fact that he imitated one of Louys' works (and clearly subtitled the poem "Iх bylo četvero v ètot mesjac"

a “podražanie P. Luisu”) should not lead the reader to conclude that all Kuzmin’s “Aleksandrijskie pesni” imitate Louys or derive from him. The one imitation is rather a gesture to the fashion of the times (Louys’ works were very popular: the “Chansons” appeared in Russian translation in 1907 and several of them were set to music by Debussy) and nothing more. The other “Alexandrian Songs” do not imitate the poems of Louys which Kuzmin called “pustye busy” in 1916.² He had earlier (February, 1897) described them even more critically in a letter to Čičerin:

За *Bilitis* я тебе очень благодарен, но ею крайне разочарован и даже в некоторой степени возмущен. Во всем этом — ни капельки древнего духа, везде бульвар, кафешантан или еще хуже; и тем недостойней, что античность треплетя для прикрытия подобной порнографии. Ну какой это VI век! Там какая-то улыбка золотого утра, так все чисто и солнечно, нагота вследствие наивности; здесь же полуобнаженность на диванах отдельных кабинетов для возбуждения. Гимн Астарте очень хорош, но он так похож на автентичные и на воззвания Флобера и Леконт де Лилля, что несколько теряет. Мне больше всего нравятся купающиеся дети и проходящие верблюды и затем картина зимы, когда он смотрит сквозь куски льду на бледное небо — это так тонко и поэтично; многие вещи сами по себе грациозные и милые он пачкает и портит безвозвратно. Иногда педантизм и (неразб) познаний; две пьесы написаны будто только для перечисления названий ароматов и ударов костей. Пикантности возмутительны.

Kuzmin’s first songs on the Alexandrian theme were composed in late 1903 and early 1904. He never published them, but as in those written in 1905—1908 a homosexual theme is already suggested. This theme as well as the antique subject matter were further developed in another work “*Xariki iz Mileta*,” a long poem in eight parts set in the Rome of the Caesars. It was written in August, 1904, and is the first of Kuzmin’s works to show an interest in magic and sorcery in the ancient world, a theme he was later to return to often.³ Unlike the “Aleksandrijskie pesni” the work was never intended to be set to music. Nor were many of the sonnets which he had been writing since his return to Petersburg. This is further evidence against the statements found in both Koz’min (page 158) and Znosko-Borovskij (page 29) that until 1905 Kuzmin composed only texts for his songs.

Znosko-Borovskij is correct, however, when he writes that Kuzmin was at that time seriously turning to literature. He was doing so largely under the influence of his friends. Čiče-

rin, to whom he had previously shown his works, not only encouraged his literary and musical efforts but also characterized them and Kuzmin's early art in general:

Мне с начала нашего знакомства было трудно примирение двух твоих главных художественных свойств: страстности и пластики. Теперь мне ясно, что страстность у тебя в темпераменте, а пластика в художественном типе. Ты скульптор с берегов Евфрата. Твой темперамент восточный, безумно страстный, вакхический, опьяненный в созерцании и чувстве, чувственный, экзальтированный, мистический. Твой художественный тип — греческий..., грек мистерии, грек Александра и Клеопатры. Твой музыкальный тип — изобразительная, индивидуальная мелодия; пластика музыки — скорее моцартовского типа, чем иное.

Even more encouragement came from a new circle of friends, especially Jurij Verxovskij (1878—1956), another aspiring young poet. Kuzmin had been introduced to the Verxovskij family shortly after his return to St. Petersburg and in this sophisticated and cultivated family he found for the first time a sympathetic, even enthusiastic, audience for his work. The Verxovskijs also introduced him to the Russian "modernist" literary currents for the first time in a serious way. (It was at this time, apparently, that he set several Bal'mont poems to music, among them the famous "Bolotnye lilii" and "Tišina.")⁴ The family's influence on him was important and he later acknowledged it in an autobiographical article (unpublished): "Ogromnoe vlijanie na menja okazalo... semejstvo Verxovskix, interesovavšeesja novym russkim iskustvom." It was an altogether lucky stroke of fortune, for the young Verxovskij also shared Kuzmin's other interests in classical antiquity and Italian culture of the Renaissance. (Verxovskij later published a collection of fine translations of Italian Renaissance verse.)

At first Kuzmin performed only his songs and *romansy* for the family. He was surprised to find his listeners were as much, if not more, interested in the texts themselves. They encouraged him to write poems by themselves and were impressed enough by his sonnets to arrange for the publication of thirteen of them in December, 1904, in the miscellany *Zelenyj sbornik stixov i prozy*. (Kuzmin's "Istorija rycarja d'Alessio," a "dramatic long poem in eleven scenes," according to Znosko-Borovskij the libretto for an opera, appeared in the same collection.) There were also poems by Verxovskij himself and works of writers now largely forgotten, among them

Vjačeslav Menžinskij, another friend of Kuzmin's and one of the people who helped "sponsor" him in these early years.

Kuzmin's debut was hardly an auspicious one. N. Korobka, reviewing the miscellany for *Obrazovanie* (№. 1, 1905) singled out the works of Verhovskij and Menžinskij as promising. The reviewer found little to praise in Kuzmin's works, but did not dismiss the young writer out of hand:

... чувствуется некоторая сила и в г. Кузмине, хотя от его произведений слишком веет влиянием образов поэзии запада и русской. В его драматической поэме „История рыцаря д'Алесслио“ чувствуются отзвуки то Шекспировской „Бури“, то Гетевского „Фауста“, то (и чуть ли не сильнее всего) „Дон Жуана“ Ал. Толстого. Думаем, что внимательный анализ мог бы еще сильнее разложить поэму на чужие мотивы и образы, из которых она соткана. В чем нельзя отказать г. Кузмину — это в настроении, довольно характерном для всего сборника, звучащем однако у г. Кузмина несколько более энергично, но менее законченно, чем у других авторов. В общем однако мы колебались бы высказаться о таланте г. Кузмина: он либо находится еще в периоде формирования, либо лишен жизненности творчества и должен черпать из литературных же источников.

Blok reviewed the volume for *Voprosy žizni* (№. 7, 1905) and also singled out Verhovskij's poems. He found the same sources for Kuzmin's long poem as the earlier reviewer and dismissed, one must admit with justice, the sonnets in one sentence:

Сонеты Михаила Кузмина гораздо корявее и наивнее, но и они слишком гладки. Поэма того же автора (в драматической форме) содержит 11 картин, но могла свободно вместить 50, так как рыцарь д'Алесслио (помесь Фауста, Дон-Жуана и Гамлета) отчаялся еще далеко не во всех странах и не во всех женщинах земного шара.⁵

Contacts with "Mir iskusstva." "Večera sovremennoj muzyki"

The Verhovskij family was not the only source of friendship and encouragement at the time. Before leaving for Europe in 1904, Čičerin introduced Kuzmin to the young men who formed the nucleus of the "Mir iskusstva" group.⁶ Sergej Diaghilev, his cousin Dmitrij Filosofov (who by 1904 had little to do with the group), Val'ter Nouvel, Aleksandr Benois and Lev Rozenberg, soon to be famous as Léon Bakst, as well as Grigorij Kalin and Nikolaj Skalon had been meeting

weekly in the St. Petersburg apartment of Filosofov since the early 1890s. They were bored with the university and with the study of law (although a university degree was considered essential to a career) and they were extremely disaffected with the state of Russian art. At their weekly meetings, which were attended by "associate members" as well (technically Diaghilev was himself an "associate member" as he was not in St. Petersburg when the little "society" had been formed), such as the artist Konstantin Somov, Valentin Brun de St. Hippolyte, Evgenij Fenu (Fenoult), Jurij Mamontov, Nikolaj Čeremisnin and Dmitrij Pypin, they read papers and lectures to one another on the one subject which fascinated them all: art and its past, present and future development. By late 1891 the lecture meetings had been discontinued. Soon men like Kalin, Skalon and the associate members fell away from the group to be replaced on a regular basis by Konstantin Somov and Al'fred Nurok. Soon other artists became associated with the "Neva Pickwickians" as they called themselves and the kernel of the future "Mir iskusstva" group had formed.⁷ They were all men of wide horizons and exceptional for the diversity of their interests. In this lay the secret of their future success and the source of their radical ambitions for the arts. Although amateurs, they had the financial security and social position to indulge their interest, read widely and perfect their knowledge in many areas. They dreamed, Diaghilev especially, of a grandiose synthesis of all the arts and were determined to free the arts in Russia from the provincialism of both the Academy and the "Peredvižniki" which had prevailed, especially in the visual arts, since the sixties of the nineteenth century. It was this missionary zeal which turned an essentially dilettante association into a force in Russian and later Western culture (through Diaghilev's Ballets Russes, the most glorious offspring of the group and the perfect expression of its ideals).

It was a loose group of individuals with individual outlooks. They subscribed to no one philosophy of art but they did share one aim: to liberate and revive the arts in Russia. In 1899 under the editorship of Diaghilev and with the help of V. A. Serov and K. A. Korovin, they founded the journal *Mir iskusstva*, a milestone in the history of publishing in Russia. Despite important literary contributions and interesting columns on all the arts, the journal was primarily oriented on the visual arts. These arts particularly fascinated Diaghilev, the guiding force of the journal, at the time and while he had wanted earlier to become a composer, and was later to commission some of the most important musical scores of

the twentieth century, he was not so interested in music as were some other members of the group.

Nouvel and Nurok, whose primary interest was music, hoped to expose Russian audiences to the newest music of Western Europe and Russia just as the magazine itself aimed to do this for the visual arts. Thus in the autumn of 1901 they founded, in collaboration with the critic Vjačeslav Karatygin, the composer I. I. Kryžanovskij and the pianist A. Medem (Diaghilev would also have liked to participate, but Nouvel and Nurok feared his domination), the "Večera sovremennoj muzyki" ("Les Soirées de Musique Contemporaine"), whose seasons lasted until 1912. They could afford little but recitals of chamber music and songs, but they produced some remarkable concerts, introducing Petersburg audiences to the music of Debussy, Ravel, D'Indy, Franck, Fauré, Dukas, Reger, Schönberg, and, later, Stravinsky, Prokofiev and Mjaskovskij.⁸ Debussy, Ravel, Reger, Richard Strauss and Schönberg even appeared at the concerts themselves to perform their own works. Igor Stravinsky has noted in his autobiography that "It is needless to speak of the importance of these two groups ["Mir iskusstva" and the "Večera"] in my artistic and intellectual evolution, and how much they strengthened the development of my creative faculty."⁹ Certainly no less can be said for Kuzmin and he acknowledged it all his life, proudly describing himself to friends as "un homme de Mir iskusstva." There were many reasons for the strong appeal of these men to Kuzmin. Some were purely personal, others artistic and aesthetic. Many of the men associated with the group were themselves homosexuals, which was of obvious importance for Kuzmin personally. More important were the ideas and goals for art which he found among them. One cannot speak of any direct influence on Kuzmin himself. When he met them, his ideas on art had by and large formed; other agents stimulated the deepening of these ideas later. There was rather a similarity of views and outlook. Most important, Kuzmin now had the first opportunity in his life to associate with men of like interests and culture and to discuss openly these ideas.

*"Aestheticism." Interest in Goethe and "Sturm und Drang."
Influence of Hamann on Kuzmin's views of art and life*

If one word best describes the atmosphere in which Kuzmin now found himself it is "aestheticism" and he found it extremely congenial. The word itself has become such a term of

abuse in the twentieth century that one hesitates to use it, but we should remind ourselves that it has not always been so. The cult of beauty and devotion to good taste have attracted some of the greatest artists in Western culture; "aestheticism," properly understood, is one of the primary characteristics of Russian modernism. When we now think of aestheticism in Russia we tend to think of its *fin de siècle* variety, the cult of Beardsley, Wilde and the minor French decadents. That aspect of the aestheticism of the time attracted Kuzmin (and "Mir iskusstva"), but he stood apart from it in more important and interesting ways. His deepest roots lie in the art and ideas of an earlier age to which the term aestheticism can be applied only with great caution.

The German "Sturm und Drang" movement was a lifelong passion for Kuzmin. It makes for interesting parallels with his own views on art and literature. Kuzmin had long admired Goethe; the aestheticism of Goethe's early and middle period found a particularly sympathetic response in Kuzmin. But at the time (1904—06), references to two other German authors, both comparatively little known then, appear most frequently in his diaries. These are the philosopher and theologian Johann Georg Hamann (1730—1788) and the writer and critic Wilhelm Heinse (1749—1803). It would take a separate study of considerable length to detail the influence of these men and of the "Sturm und Drang" in general on Kuzmin's views of art and life; but more than a mere mention must be made. Kuzmin had been reading them long before this time. Only now, however, stimulated no doubt by his contact with "Mir iskusstva," did Kuzmin directly express his ideas and views on art in his own works. For at this time he was writing the short novel *Kryl'ja* and much of the verse collection *Seti*.

The quixotic figure of Hamann, "Der Magus des Nordens" as he was called by his contemporaries (and so referred to by Kuzmin himself in *Uslovnosti*)¹⁰ is the most curious to find in Kuzmin's reading. A friend of Goethe, Herder and an acquaintance of many other important German writers of his time, he was largely forgotten or dismissed in the nineteenth century. Yet he exerted a profound influence on Kierkegaard, who revered him, and he was to be "rediscovered" by the Expressionists in the twentieth century. Thus he provides a link between Kuzmin and the Expressionists who interested him very much in the 1920s. In a culture whose philosophers are not known for the grace or clarity of their style, Hamann was no exception. He has even been called by some the most obscure of German philosophers. H. A. Salmony goes so far as to maintain that "no other work in the German language

is as hard to understand as any one of Hamann's writings."¹¹ How then did Kuzmin discover him?

He probably found him through his reading of Goethe and other "Stürmer und Dränger," for despite Hamann's contempt for that movement, he was regarded as a major influence on it by its members. How deeply or "correctly" Kuzmin understood the writings is beside the point. Like other writers, he "took" from Hamann what he already believed and found congenial to his own outlook. Kuzmin was seeking support for his own ideas, and he found much in Hamann. The rest he very likely ignored. Hamann, like Plotinus, was a writer who would appeal to a creative artist; his ideas are expressed in images, metaphors and numerous other poetic devices, part of the reason for his legendary obscurity. Most important for Kuzmin and for the men of the "Sturm und Drang" was Hamann's affirmation of the sensuous life and his defense of experience as the means to truth. Truth in Hamann's teaching is tied to the sensual and the physical. Under the conditions of existence pure truth, being abstracted from the sensual and material, is inaccessible: "Die Natur wirkt durch Sinne und Leidenschaften. Wenn die Leidenschaften Glieder der Unehre sind, hören sie darum auf Waffen der Mannheit zu sein? Die Empfängnis neuer Ideen... Entwürfe, die Arbeit und Ruhe des Weisen liegen im Schosse der Leidenschaften begraben... Brauche deine Lenden... wie du deine Gliedmassen brauchst! Ein Herz ohne Leidenschaften ist wie ein Kopf ohne Begriffe."¹² Hence his appeal for "Sturm und Drang." Hence too his withering attack on Kant, which was of enormous import for Kuzmin, whose aesthetics are, like those of Goethe, pre- if not anti-Kantian in orientation.

A correlative of this is Hamann's rejection of the Kantian (and Platonic) idea of transcendence and the immanent. Kuzmin shared this view; to him beauty and truth were *inherent* in God's creation, not opposed to it or located in some inaccessible higher sphere. And this is the primary reason why Kuzmin must be seen as standing apart from Symbolism. God uses the ordinary created order for the communication of His truth and this militates against the attitude that truth is always clothed in the flesh; Gog is clothed always in His and purity. For Hamann, a deeply Christian thinker, Christ is always clothed in the flesh; Gog is clothed always in His world which He created. One of his favorite quotations was the Hippocratic thought "All is divine, but also all is human." Kuzmin might have said this himself; it is a view which underlies many of the poems in *Seti* and all the poems of the opening section of the collection entitled *Vožatyj*.

Furthermore, for Hamann the creation is an example of God's "humility," not of his "transcendence" but of his "condescension," both important concepts for Kuzmin. Man has no inherent right to salvation. He must rather have a humble faith in order to receive God's gifts under the conditions in which they are given. This humility is like the concern, the single-mindedness, the tenderness and warm sensitivity (what Kuzminian concepts!) to the Other found in friends and particularly in lovers. (Sexual imagery is very common in Hamann as in Kuzmin when he writes of the divine.) Man is separated from God by his pride (compare Kuzmin's famous poem "Gospod', ja vižu, ja nedostoin...").¹³ If there is any sin in Hamann it lies in this and in man's passion for total autonomy and self-dependence. These are all views reflected in *Kryl'ja*, among other works. Hamann's belief that the revelation of God comes in concealed form, as the lowly and foolish, the "rags of life," must also have appealed to Kuzmin. For he was a man drawn to the "minutiae" of life and had a unique feeling for creation's *meloči*, as he put it. Hamann himself used the term "little domestic details"¹⁴ and for him, like Kuzmin, they have special spiritual significance. No part of life can be neglected and Hamann had only scorn for those who looked for pure or classical forms behind concrete realities.

Because of these views Hamann maintained that salvation takes place not as flight from the flesh, but in it. He ridiculed asceticism; for Kuzmin, whose own attempts at salvation through asceticism had failed so dismally and who had rejected it, this must have been agreeable. In *Kryl'ja* he dismisses asceticism, just as Mori had done and advised earlier. Kuzmin must have found further encouragement in Hamann's view that nothing created can be identified with evil and that no drive of nature was evil or anti-Christian. There is no area of life from which man must flee as innately evil, nor one to which he can flee as a haven incorruptibly good. Similar views are directly expressed in Kuzmin's works of the time, such as this passage from *Kryl'ja*:

И это неправда, что старухи говорят, будто тело — грех, цветы, красота — грех, мыться — грех. Разве не Господь все это создал: и воду, и деревья, и тело? Грех — воле Господней противиться: когда, например, кто к чему отмечен, вретя к чему — не позволять этого — вот грех!¹⁵

Furthermore, in Kuzmin (and this resembles Hamann and beyond him other "Stürmer und Dränger") it is the *attitude*

toward something natural which can make it potentially a vice or sin, the means for which it is done, not the act itself. Look, for example, at the comment on love by the Greek teacher Daniil Ivanovič in *Kryl'ja* (in a context of a discussion of love and friendship among Greek men which is described as having often been "sodomskaia ljubov'"): "Tol'ko ciničnoe otnošenje k kakoj by to ni bylo ljubvi delaet ee razvratom"; and further, after a discussion of Hadrian and Antinous, the fictional Mori's advice to the novel's young hero:

В каждом поступке важно отношение к нему, его цель, а также причины его породившие; самые поступки суть механические движения нашего тела, неспособные оскорбить никого, тем более Господа Бога.¹⁶

For a man who had accepted his own homosexuality with difficulty and who while a homosexual was yet deeply religious in a Christian context, Hamann's views were comforting as was Hamann's insistence on sex itself as a central aspect of man's nature and one of the expressions of the divine.

Insisting as he did on the primacy of the "natural" and concrete over and against the artificial and abstract, Hamann rejected all fixed systems and ideas. As a result he, like Kuzmin, was sometimes accused of "frivolity." For Hamann, and Kuzmin, reality must never be subordinated to thought. Truth is not to be captured in one mode of time, least of all in the "eternal present" of a system of ideas. Truth is known only by "moving with" and "living with" it. It unfolds in the transition of a lifetime for the man who has the patience and humility to open himself to it. The appeal of this to Kuzmin is obvious; when taken together with the ideas of Plotinus, it may have helped form the central metaphor of the journey which appears so insistently in his works.

Charges of passivity have been leveled, as one might expect, at Hamann and at Kuzmin as well because of the total acceptance of the world in their writings. Such charges, however, miss the essential point. Salvation and perfection remain a goal to be achieved. This view not only allows room for change but makes it essential. But these are personal goals which cannot be achieved by "storming the gates of heaven." Nor are these views anti-rational as some have charged. In both writers reason has an important place in the totality of the personality, but reason does not build and control its own path to its goal. It rather *receives* its objective

under the humble conditions of all too fallible experience. Therefore we find in Hamann the concept of reason as "grace", an idea resembling some of the views of Kuzmin. The goal of perfection is especially strong in Kuzmin because of the admixture of the idealist philosophy of Plotinus. Even the Plotinian ideal of unity with the One may have received some indirect support from Kuzmin's reading of Hamann. For Hamann insisted on the balance and unity of all man's faculties, as Goethe noted in writing about Hamann in his *Dichtung und Wahrheit*: "The principle to which all Hamann's utterances can be reduced is: all that a man undertakes, whether it be by deed or word or anything else, must spring from his whole united powers; all separation is to be rejected."¹⁷

Another facet of Hamann's writings which must have appealed to Kuzmin was his attitude to classical antiquity, especially Greece. For Kuzmin, who was interested both in antiquity and in early Christianity, Hamann's concept of the "coincidence of opposites" must have been intriguing. Hamann saw no breach between the advent of Christianity and the central traditions of Hellenic culture. He rather viewed Christianity as the absorption and further development of these traditions and believed it had caught up and transformed the best in Hellenic religion. Hamann, in short, saw continuity not discontinuity between the two traditions. Kuzmin shared this view. It was one of the reasons for his interest in Gnosticism (an interest of Hamann's as well) and in the early church, and many of Kuzmin's works, especially those from the second half of the second decade of this century on, express this syncretic vision (for example, the "cantata" "Svjatoj Georgij").¹⁸ The interest in classical antiquity was a primary feature of the intellectual and cultural life of Hamann's Germany. The "discovery" of Greece by Winckelmann in the eighteenth century was seminal for the age and began one of the richest lines in German literature for almost two centuries. Most important, the German fascination with Greece was often expressed through its equally strong interest in Renaissance Italy. For it was in the great art collections of eighteenth-century Rome that men like Winckelmann and Goethe made their personal commitment to the ethos of ancient Greece. And so there was again an area of shared interest between Kuzmin and these men, and in *Kryl'ja* the young hero is accompanied on his tour of Italy by one of the book's ideological heroes: a Greek teacher of classical languages.

Impact of Heinse. Kuzmin's "paganism"

In the history of German involvement with Greece, Wilhelm Heinse occupies a special place. An art critic of major stature, his utopian vision of life and art was best expressed in his famous novel *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787). Characteristically, while the novel's utopian conclusion is set in the Greek archipelago, the novel unfolds primarily in Italy. Heinse proclaimed a philosophy of life based entirely on sensuous enjoyment, and the extravagant plot of the novel, whose hero is a painter and dreamer, concerns the founding of a new society devoted to the cult of beauty and pleasure. Kuzmin was strongly drawn to this sensual vision of life, which was expressed in prose of clarity, precision and elegance. He was especially attracted by Heinse's belief in the "emancipation of the flesh" and his sexualization of the myth of Greece (absolute sexual freedom was a fundamental tenet of Heinse's utopia), as he was drawn in general to the permissiveness in sexual matters of the "Sturm und Drang." There are direct reflections of this belief in *Kryl'ja*, as well as of Heinse's assertion that the highest beauty was in the nude human form. Look, but for one example, at the following section of *Kryl'ja* where a group of homosexuals (implied, never directly stated) gathers at the apartment of the mysterious leading character Štrup:

Мы — эллины: нам чужд нетерпимый монотеизм иудеев, их отвертывание от изобразительных искусств, их, вместе с тем, привязанность к плоти, к потомству, к семени... Любовь не имеет другой цели помимо себя самой; природа также лишена всякой тени идеи финальности. Законы природы совершенно другого разряда, чем законы божеские, так называемые, и человеческие. Закон природы — не то, что данное дерево должно принести свой плод, но что при известных условиях оно принесет плод, а при других — не принесет и даже погибнет само так же справедливо и просто, как принесло бы плод. Что при введении в сердце ножа оно может перестать биться; тут нет ни финальности, ни добра и зла. И нарушить закон природы может только тот, кто сможет лобзать свои глаза не вырванными из орбит и без зеркала видеть собственный затылок. И, когда вам скажут: „противоестественно“, — вы только посмотрите на сказавшего слепца и проходите мимо, не уподобляясь тем воробьям, что разлетаются от огородного пугала. Люди ходят, как слепые, как мертвые, когда они могли бы создать пламеннейшую жизнь, где все наслаждение было бы так обострено, будто вы только что родились и сейчас умрете. С такую именно жадностью нужно все воспринимать. Чу-

деса вокруг нас на каждом шагу: есть мускулы, связи в человеческом теле, которых невозможно без трепета видеть! И связывающие понятие о красоте с красотой женщины для мужчины являют только пошлую похоть, и дальше, дальше всего от истинной идеи красоты. Мы — эллины, любовники прекрасного, вакханты грядущей жизни. Как виденья Тангейзера в гроте Венеры, как ясновиденья Клингера и Тома, есть праотчизна, залитая солнцем и свободой, с прекрасными и смелыми людьми, и туда, через моря, через туман и мрак, мы идем, аргонавты! И в самой неслыханной новизне мы узнаем древнейшие корни, и в самых невиданных сияниях мы чуем отчизну!¹⁹

Reading this, one suspects that the speaker has just put down Heinse's novel, so similar is the vision of the "blessed isles" in it; here is as concise an affirmation as we will ever find in Kuzmin of Heinse's "aesthetic immoralism" (the term is Walter Brecht's),²⁰ with the exception that the *female* nude, not the male, was the highest form of beauty for Heinse. Some of the images in the passage are repeated in later Kuzmin, as for example the favorite image of man as blind to the true nature of the world which surrounds him (compare the beautiful poem of 1916 "My v slepote kak budto ne znaem" in *Vožatyj*).²¹

We must be very cautious, however, not to limit Kuzmin's position in the novel to this alone. *Kryl'ja* is a *roman à thèse* and the nature of the form itself sometimes led Kuzmin to utter statements more extreme than his position as a whole. Neither of the main characters in the book expresses these views and they certainly do not represent Kuzmin's final position. Although strongly attracted to this extreme aestheticism in the years 1904 to approximately 1908, he never surrendered to it completely. Heinse's hedonistic attitude to life was very close to Kuzmin as was Heinse's belief in an absolute beauty beyond any limits of morality, utility and distinctions between good and evil. But Kuzmin did not share many of Heinse's other "immoral" views such as his defense of Machiavelli, the cult of a "grand nature," the concept of the survival of the fittest and the aestheticism of the strong man (Heinse was an aesthete of a very vigorous order). Such views of the fitness of freedom only for the strong were foreign to Kuzmin. While he seems to have been drawn to something like them during the 1905 Revolution, even then it was only an aristocratic contempt for the "herd." His basic attitude in these years went little further than an antipathy to political and social questions or an annoyance that political events were interrupting his plans. One must remember that Nietzsche,

who saw in Heinse a predecessor, was a philosopher in whom Kuzmin apparently had no interest, although he now found himself in a milieu, i.e., "Mir iskusstva," which admired Nietzsche and his cult of the superior individual. Naturally, the men of "Mir iskusstva" felt themselves to be such superior men.

The attraction of Heinse lay rather in his sexual approach to art and his cult of sexual freedom. Heinse's definition of the beautiful as that which we know (Hamann's legacy to the "Sturm und Drang") and *love* appealed to Kuzmin; it was this element of love which he developed, adding to it his concept of the soul and its movement to perfection. Kuzmin would have found a similar idea in Goethe's famous essay on Falconet when Goethe praises Rubens (a favorite painter of Heinse as well): "Was der Künstler nicht geliebt hat, nicht liebt, soll er nicht schildern, kann er nicht schildern."²² Man must but open himself to experience, to the beauty and love around him, and he will be free, as Štrup says in *Kryl'ja*: "I ljudi uvideli, što vsjakaja krasota, vsjakaja ljubov' — ot bogov, i stali svobodny i smely, i u nix vyrosli kryl'ja."²³

Kuzmin's concept of the soul is both Christian and Plotinian. Heinse, however, was manifestly anti-Christian, and this must have repelled Kuzmin. Kuzmin had no "irreligious" habit of mind. His was a Christianity of love and his heroes are always basically goodhearted, generous, and kind. There is (as noted previously) no cult of the superman in the mature Kuzmin; significant too in an age which exalted the poet, there is no cult of the artist. Again we should note that the "Mir iskusstva" group glorified the artist as a great individual and expounded the cult of the strong personality. Kuzmin may have been affected by it and some passages of *Kryl'ja* show possible signs of it. But if he ever held these views seriously (how one wishes we had the diaries), he passed quickly out of this phase. As a result of these factors, it may be better to speak of Kuzmin's "paganism," following Henry Hatfield's definition,²⁴ in this period rather than his pure aestheticism. By pagan I do not mean anti-Christian, but rather a "this-worldly" view of life. "This-worldliness" ("Diesseitigkeit") in that it is a view of life opposed to Christian dualism (here Hamann played a decisive role) and "implies a belief in divine forces immanent in nature and man." It is a view which preaches the enjoyment of life, not asceticism (attacked both by Hamann and Heinse), and represents a vindication of the physical as well as the spiritual side of life, "often with a special stress on the sexual element." As a result, concepts of sin and conscience are generally

played down. So Goethe and the other dominating figures of the "Sturm und Drang" rejected the dogma of original sin, as does the young Old Believer in *Kryl'ja*. The stress is rather on Epicurean joy and a Stoic dignity, the latter particularly marked in Kuzmin's attitude toward death.

In their extreme form such views could lead to Heinse's position but with a proper mixture of idealism they could lead equally to the views of the middle-period Goethe. Kuzmin's "paganism" or "aestheticism" is of the latter variety. Like Goethe, Kuzmin is neither amoral nor cynical; and he would have rejected (as did Goethe) Schiller's limitation of man's choice in life to the harsh alternative of sensual pleasure or spiritual peace ("Sinnenglück und Seelenfrieden"). Kuzmin recognized a tension between them but would try to unite them in a viable relationship. This is especially clear in *Kryl'ja*, with the attempt of the young hero to find personal freedom and liberation in a fusion of ethical and aesthetic elements, to steer a course between hedonism (which is condemned by the example of the mindless pleasure seekers throughout the novel) and asceticism (rejected in the Old Believer sections of the novel). The goal and ideal is a free life expressed in a balanced, serene and measured affirmation of sensuous, natural existence. Kuzmin's novels, while interesting, usually fall short of the mark in achievement, but in his best verse of this period he gives perfect expression to his ideal. Not every work of this early period, of course, expresses the ideal vision. Some are pure expressions of aestheticism; many are "frivolous" and unserious, if of unflinching good taste and considerable charm. Many of these works refuse depth; but this springs not only from Kuzmin's aesthetics (very close to Goethe's, as Šmakov has demonstrated)²⁵ or from his facility in composing delicate and ephemeral poems, but also from the poet's loyalty to the immediacy of life. Today we can appreciate this and see it as a hallmark of the period in general. Never before, except in the age of Pushkin, and never after, were trifles so elegantly contrived by Russian writers. This is not surprising: after decades of heavy seriousness and humorlessness in Russian letters a breathing spell was necessary. So it was too with Kuzmin personally. After a long period of loneliness and isolation, he now found himself in an atmosphere of adulation and encouragement. The period before 1910 often looks like a breathless and heady rush to try his hand at everything, to live life and experience it to its fullest. But in the best works, there is an awareness of the ideal which would absorb more and more of Kuzmin's atten-

tions after many of the excesses of this early period had passed.

More areas of contact between Kuzmin and Hamann, Goethe, Heinse and the "Sturm und Drang" could be pointed out, especially as they bear on his views of art. These views, taken together with ideas garnered from a reading of Plotinus and St. Francis, entered the personal synthesis which resulted in strong belief in the possibility of spiritual rebirth through love and beauty, both of which are open to man through his senses. How this synthesis was achieved awaits further study when the diaries and letters of this period become available. But one can note with assurance that Kuzmin had accepted his own personality completely. He had arrived at a personal philosophy after suffering and long searching, which would continue. The idealist strain expressed in the following passage from *Kryl'ja* (it shows the impact of Plotinus clearly, possibly Goethe, but could not have been written by Heinse) remained strong:

Само тело, материя, погибнет, и произведения искусства, Фидий, Моцарт, Шекспир, допустим, погибнут, но идея, тип красоты, заключенные в них, не могут погибнуть, и это, может быть единственно ценное в меняющейся и преходящей пестроте жизни. И, как бы ни были грубы осуществления этих идей, они — божественны и чисты; разве в религиозных практиках не облекались высочайшие идеи аскетизма в символические обряды, дикие, изуверские, но освещенные скрытым в них символом, божественные?²⁶

This was to be tested many times, but it survived throughout every period of Kuzmin's life.

Friendship with Nouvel. Kuzmin's attitude to the Revolution of 1905

Of all the men connected with "Mir iskusstva" Kuzmin became especially close to Walter Nouvel. Stravinsky has left a charming portrait of the man:

[Walter Nouvel was] the secretary of the Ballet and Diaghilev's most intimate friend since they were students in St. Petersburg University. Nouvel's sensibilities were similar to Diaghilev's (indeed, he used to say: 'I like Italians; they recognize one right away; everyone in Italy always says "grazie, tante" to me'). His calm and intelligence saved the Ballet more than once. He was a good musician too, and to me personally the kindest of friends.²⁷

The man who was to become Diaghilev's devoted "attaché" (his official position in the Russian bureaucracy took up little of his time) was, while neither artist or patron, a skilled musician, as Stravinsky and others have noted. His opinions carried great weight among the "Mir iskusstva" members and although something of a dilettante he was an enlightened and devoted one. Ostroumova-Lebedeva remembered him in her memoirs as an uncommonly active and cheerful young man, someone of exceptional intelligence who made her think of champagne when it sparkles and fizzes.²⁸ "Valečka", as all his friends called him, was, in short, exactly the right man at the right time in Kuzmin's life. The two men, only a year apart in age were soon friends (Lifar notes that Nouvel's closest friends were Diaghilev, Somov, Kuzmin, Sudejkin and Stravinsky)²⁹ and possibly lovers. He encouraged both Kuzmin's musical and poetic interests. Kuzmin responded by dedicating his "Xariki iz Mileta" to him and sought his advice on artistic matters as he had previously done with Čičerin. Nouvel introduced Kuzmin to the inner circles of the "Mir iskusstva" group (Stravinsky met Kuzmin at Nouvel's apartment where he recalls the two men often performed piano duets together)³⁰ and brought him to the concerts of the "Večera." Kuzmin felt absolutely at home at these gatherings and was soon at the center of their activities.

At the time Kuzmin met these men, one of their oldest interests was reaching fruition. Nouvel was interested in Western music before Mozart; Benois and Somov in eighteenth-century Western (especially French) and Russian art; and Diaghilev himself, the unchallenged leader of them all, in Russia's eighteenth-century and pre-Petrine art forms, especially portraits. These men realized that they were living in a transitional period. Kuzmin shared this perception and it helps explain his attraction to an earlier transitional period in European history, whose culture he particularly understood and loved and which had without question a crucial impact on his own art:

На пороге XIX века, накануне полной перемены жизни, быта, чувств и общественных отношений, по всей Европе пронеслось лихорадочное, влюбленное и судорожное стремление запечатлеть, фиксировать эту улетающую жизнь, мелочи обреченного на исчезновение быта, прелесть и пустяки мирного житья, домашних комедий, „мещанских“ идиллий, почти уже изжитых чувств и мыслей. Словно люди старались остановить колесо времени. Об этом говорят нам и комедии Гольдони, и театр Гоцци, писания Ретиф де-ла Бре-

тона и английские романы, картины Лонги и иллюстрации Ходовецкого.

Ни важное, героическое искусство XVII века, ни шарахнувшийся действительности, ушедший в отвлеченности и причуды романтизм начала XIX века, не имеют этого влюбленного трепета жизни, как произведения второй половины XVIII века. Повсюду звучит какая-то лебединая песнь исчезающего общества. Конечно, это явление было бессознательным, бессознательной была эта торопливость и жадность к настоящим и вздорным радостям и горестям будничной жизни.³¹

Many of the artists of "Mir iskusstva" were drawn to this period but they, like Kuzmin, were equally concerned with the present and future of art. It is both facile and erroneous to see this as "reactionary" art concerned exclusively with the past and a "stylized" presentation of it. These artists were convinced of the necessity of summing up the past in order to move art into what they assumed would be a glorious future. Stravinsky expressed their ideal perfectly in his essay "The Avatars of Russian Music" when he wrote "A *renewal* is fruitful only when it goes hand in hand with tradition",³² it was a view Kuzman was to second repeatedly in his own essays. The concrete expression of this belief was Diaghilev's organization in 1905 of the unprecedented exhibition of Russian eighteenth-century portraiture in Petersburg. Three thousand paintings (there was never anything modest about Diaghilev!) were gathered, catalogued and given complete documentation. The task had taken several years and was almost totally Diaghilev's achievement, hardly the work of a dilettante. They were hung in the refurbished Tauride Palace in an atmosphere of period porcelain and furniture, itself a startling and brilliant innovation in exhibition practice. Diaghilev, the great champion of the modern, was, of course, accused of backsliding but he was well aware of what he was doing. At a dinner in his honor after the opening of the exhibition he announced grandly:

Мы живем в страшную пору перелома; мы осуждены умереть, чтобы дать воскреснуть новой культуре, которая возьмет от нас то, что останется от нашей усталой мудрости... Мы — свидетели величайшего исторического момента итогов и концов во имя новой неведомой культуры, которая нами возникнет, но и нас же отметет. А потому, без страха и неверья, я подымаю бокал за разрушенные стены прекрасных дворцов, так же как и за новые заветы новой эстетики.³³

Here is the ideal and here also is the apocalyptic tone which is equally characteristic of the period (Belyj's article "Apo-

kalipsis v russkoj poëzii” appeared in the same issue of *Vesy* as Diaghilev’s speech). That sense of apocalypse was soon to take on very concrete forms.

Those palace walls as well as the great manor houses from which many of the portraits at the exhibition had been gathered were severely shaken by the revolutionary events of the autumn of 1905. Many of the paintings exhibited were, in fact, destroyed during the disturbances. Few writers or intellectuals were unaffected by the events. The atmosphere in the capital of the Empire was particularly gloomy. Kuzmin had never been involved in political matters, but he could not escape the gloom of that agitated autumn. In his unpublished diary he noted how a friend one evening looked out the window at the “temnye fabriki s takim mračnym i ispu-gannym vidom, budto s gorodskoj bašni straž na gunnov u sten gorodov.”³⁴ Merežkovskij and Brjusov had saluted, even welcomed, the coming disaster years before. Now their “amor fati” and the mood of apocalypse seemed a reality. The mood underlies Blok’s “Visja nad gorodom vsemirnym” and the imagery of that poem, written on October 18, 1905 is foreshadowed in an altogether remarkable way in the following entry from Kuzmin’s diary of October 9:

Возвращаясь домой мимо Зимнего дворца с часовыми, как при какой-нибудь Екатерине или Павле, я думал, как это далеко, как запустело, лишено всякого смысла кажется все это, и стоит он как исторический памятник, как дворец каких-нибудь Дожей.³⁵

The hope for a glorious new synthesis of the arts and a renaissance of Russia’s spiritual life must have seemed far away. The revolutionary events were hardly what “Mir iskusstva” had expected and Nouvel noted with obvious distaste that “obščestvennost’, kak durnoj запах, pronikaet vsjudu.”

Kuzmin seconded this mood in a diary entry of October 21:

О противный, трижды противный, суевающийся, политический и без красоты политический дождливый город, ты хорош был бы только заброшенным, чтобы в казармах обедали солдаты и няньки с детьми в капорах уныло бродили по пустынным и прямым аллеям Летнего сада.³⁶

He felt the city’s atmosphere almost physically and it repelled him:

...но я понял мое отвращение от блестящих грязью улиц Петербурга под зажженными фонарями, от Подъяческих и т.п. Это именно Достоевщина, психоз, надрызв, Раскольников,

полупьяная речь, темнота безумия, самоубийство. Это то, от чего я содрогаюсь и чего не хочу и не понимаю; и мокрая, грязная панель вечером на узкой с пьяными и рабочими улице Петербурга — это символ. Темная вода Невы, какой ужас. Представляется бултыханье тела, участок, утопленник, все грубое, темное, грязное, и в нем почти трагическое и ненужное и лживое. Тогда уже Бальзак или Мюссе. Нет, *день — мой вождь, утро и огненные закаты, а ночь — так ясная с луной из окна.*³⁷

This was the mood which previously had driven him out of the city to Northern Russia and which he hoped he had escaped. Its reappearance prompted him to question once again his own future and to wonder whether he would ever successfully integrate his divided personality, such a constant theme in his art:

я должен быть искренен и правдив, хотя бы перед самим собою, относительно того сумбура, что царит в моей душе, но если у меня есть три лица, то больше еще человек во мне сидит, и все вопиют, и временами один перекрикивает другого, и как я их согласую, сам не знаю. Мои же три лица до того непохожи и до того враждебны друг другу, что только тончайший глаз не прельстится этою разницей, возмущают всех любивших какое-нибудь одно из них, суть: с длинной бородою, напоминающее чем-то Винчи, очень изнеженное и будто доброе и какой-то подозрительной святости, будто простое, несложное; второе с острой бородкой, несколько фатовское, французского корреспондента, более грубо тонкое, равнодушное и скучающее, лицо Евлогия; третье самое страшное: без бороды и усов, не старое и не молодое, пятидесяти лет, старика и юноши, Казанова, полушарлатан, полуаббат, с коварным и по-детски свежим ртом, сухое и подозрительное.³⁸

This passage shows a self-awareness which no memoirist, not even the most sympathetic, has even hinted at.

He tended to blame his mood on the political events themselves: "Nastroenie podavlennoe prodolžaetsja i po vine [možet byt'] političeskix neustrojstv. Vse rosskazni, xvastovstvo demokratov, soznanie bessil'ja drugix partij protivny do poslednej stepeni."³⁹ Erman, from whose book *Intelligencija v pervoj russoj revoljucii* this is quoted, writes also that on November 23, 1905 Kuzmin "made an entry in his diary about the decline of stocks and grumbled about the revolutionary articles in *Novaja žizn'*" and that on December 12, 1905, "he noted in his diary that the most extreme measures were necessary against the revolution and expressed the hope that

the government would take them.”⁴⁰ Erman supplies no context for any of this, and his attitude throughout is one of extreme hostility to the “modernist” camp. Any genuine “anti-democratic” feelings Kuzmin probably had at the time were certainly encouraged by his association with his “Mir iskusstva” friends (Diaghilev and Nouvel were also outspokenly opposed to the revolution and took pro-government positions). But the primary causes for his attitude to the 1905 Revolution were an antipathy to politics in general and a desire for all of it to pass as quickly as possible, as if only then could his plans be carried out and his hard-won peace of mind be restored.

If this is so, even understandable, it is no less deplorably myopic and egocentric. And it is an attitude which was probably very similar to that of his friend Somov, who, while opposed in principle to Tsarism, wrote at the time:

Я потому не могу всей душой и, главное, каким-нибудь делом отдаться революционному движению, охватившему Россию, что я прежде всего безумно влюблен в красоту и ей хочу служить... я индивидуалист, весь мир вертится около моего я, и мне в сущности нет дела до того, что выходит за пределы этого я и его узкости.⁴¹

And so, as before, Kuzmin turned to his friends, Nouvel especially, and to art, Leskov in particular: “Ja strašno ustaju i s ljubov’ju dumaju o Leskove. Tam svet, toplota, ujutnost’,” everything, in short, lacking in the gloomy streets of St. Petersburg.

Debut in St. Petersburg literary circles. Friendship with Somov. Founding of the “Kabačok Gafiza”

By the beginning of 1906 the city had grown somewhat more peaceful as preparations for elections for the new Duma proceeded. The frenzied mood of the previous autumn seemed a distant nightmare to those who had been at its focal point. Tat’jana Gippius, sister of the poet, noted the change in a letter to Belyj: “U Blokova osobennaja tišina, mir... V Peterburge tišina, točno nikogda revoljucii i ne bylo, vpečatlenie takoe.”⁴² The cultural life of the city, interrupted in the autumn, was resumed with new fervor. Despite Kuzmin’s technical debut as writer in 1905, 1906 is really the year in which he began both to appear widely in St. Petersburg’s literary and cultural circles and when he began to make

a reputation in them (Remizov notes, for example, "Mixail Alekseevič Kuzmin... vzblesnul na literaturnom iskusnom Peterburge 1906 goda").⁴⁸

His regular appearances at Fedor Sologub's "Sundays" were among the most important. There he met St. Petersburg's leading *literary* figures (with "Mir iskusstva" his associations had been largely with artists and musicians), most notably for him personally, Vjačeslav Ivanov. Pjast has described with considerable charm the impression produced by Kuzmin at one of the evenings at Sologub's large apartment on Vasil'evskij Island:

Уже в ту же зиму [the winter of 1906] кажется, — а может быть в самом начале следующей осени, — в числе гостей Сологуба оказался одетый в особую поддевку, своеобразного стиля, с какими-то шаровидными и резными застежками, певец и музыкант, исполнявший под собственный аккомпанимент свою музыку на свои же слова, — черный как смоль, молодой, румяный человек, это был не кто иной, как М. А. Кузмин.

Он пел свои „Куранты любви“ и другие песни первых лет своего литературного расцвета. Так как они всем известны, я воздержусь от соблазна цитировать здесь какое-нибудь, за исключением одного, потому что в следующие зимы я постоянно слышал его, вот с таким произношением, от одного своего приятеля:

Если завтра будет солнце,
Мы во Фьезоле поедem;
Если завтра будет дождь, —
То карету мы возьмем.

Если встретим продавщицу,
Купим лилий целый ворох;
Если ж мы ее не встретим, —
За цветами сходит грум.

Если повар наш приедет,
Он зажарит нам тетерек;
Если ж не приедет он, —
То к Донелю мы пойдem.

Если денег будет много, —
Мы закажем серенаду;
Если денег нам не хватит —
Нам из Лондона пришлют.

Если ты меня полюбишь,
Я тебе с восторгом верю;
Если не полюбишь ты, —
То другую мы найдем.

Веселая, сытая поэзия — „разрешение всех затруднений“ — так, кажется, называется эта песенка. Мы обращали внимание на маленькую тонкость — а именно женское окончание в каждом третьем стихе каждой четной строфы. Этот штрих обличал искуснейшего мастера стихосложения...⁴⁴

This “solution of all difficulties” had an obvious appeal for Kuzmin’s listeners after the chaos of 1905. Such songs virtually became Kuzmin’s signature and dangerously stereotyped the poet in many memoirs. (‘Esli zavtra budet solnce’ is quoted with depressing regularity.) Yet given the mood of the time their appeal is obvious. More noteworthy is the fact that their technical perfection made an equal mark. Kuzmin was now invited to perform his works in many places, among them the “Kružok molodyx” organized by a group of St. Petersburg University students, in which Kuzmin became a “respected guest member.”⁴⁵

Aside from Nouvel, his closest friend at the time was the artist Konstantin Somov, a central figure in “Mir iskusstva.” Like Nouvel, he was a homosexual. He did illustrations and designs for several of Kuzmin’s works, including the “Priključenija Ėme Lebefa” which Kuzmin dedicated to him (“dorogomy Somovu”). They remained very good friends for many years. Kuzmin later (in 1916) wrote a highly flattering appreciation of Somov’s art which exaggerated its significance in the context of Russian and Western art.⁴⁶ But Kuzmin was always loyal to his friends, especially those whom he regarded as having been helpful and kind to him in the early years of his career. If this loyalty sometimes clouded his critical judgments, it is admirable nevertheless and a rare feature of the Russian literary and artistic climate of the time, which was characterized too often by the demeaning petty rivalries of artistic cliques. During 1906 Kuzmin, Somov and Nouvel were virtually inseparable. They attended concerts, ballets, literary gatherings, the Ivanov “Wednesdays” or simply shared each others’ company. They had mutual interests in the art and music of an earlier period and perfectly complimented each other, as this passage from a letter of Somov (from June, 1906) indicates:

Вижусь часто с поэтом-музыкантом Кузминым... У Нувеля и у Кузмина наслаждаюсь музыкой, преимущественно стариками-итальянцами и французами 17 и 18 века. Так же и их собственной, отличной музыкой. Кузмин сочиняет очень курьезную [вещь? пьесу?] на текст стихов арабских сказок 8 (по Масрего), а Нувель музыку на сочиненный Кузминым текст оперетты „Опасная предосторожность.“

The reference to Arabic literature points to another, less serious activity of the spring and summer of 1906 when the three friends formed what was a kind of private "society" called the "Hafizschenke" or "Kabačok Gafiza." It was named in honor of the poet Hafiz whose affirmation of life, expressed in his devotion to love and wine, combined with a Stoic acceptance of the heavy burdens of daily existence made him a special favorite of Kuzmin, who probably knew him through Goethe's famous "Westöstlicher Divan" (1819). The "society" held its meetings in the apartments of the members, most frequently in Nouvel's or Somov's, which has been described by Vološin's wife in her reminiscences: "The room in which he [Somov] received us and in which he also painted was unpretentious and furnished in good taste. A cornflower blue carpet, some old mahogany furniture, a crystal chandelier in the Biedermeier style and the sole decoration in the room, a costly porcelain on the chest of drawers: a white Dionysus with a bunch of blue grapes in foliage of an unreal green."⁴⁷ Each member was known by a pseudonym — Ganymede, Hyperion, Apelles, Charicles, etc. — and there were "official" gatherings of the society in "Petrobaghdad."

Almost as active in the society as the three founders was V. Ivanov. He knew and admired Nouvel (see his poem "Petronius Redivivus" in *Cor Ardens*, I, p. 146) and Somov and was soon to become one of Kuzmin's closest friends. Kuzmin, known as Antinous in the group, and Ivanov ("Hyperion") were the chroniclers and "bards" of the society and sometimes recorded the "minutes" of the meetings in verse.⁴⁸ Nouvel and Kuzmin were in charge of musical entertainments and Somov was the "official" portraitist. He probably made the first sketches for his famous portraits of Ivanov and Kuzmin at the meetings.

Other members seem to have been mutual friends of the founders from "Mir iskusstva." Diaghilev apparently played no role in the society at all, although we know he attended some meetings before he left for Europe to organize the "Russian seasons" in Paris. Kuzmin had met him earlier at gatherings of "Mir iskusstva" and they had become good friends. Kuzmin dedicated his story "Rešenje Anny Mejer" to Diaghilev. Diaghilev admired Kuzmin's art and to the end of his life considered him one of Russia's finest contemporary writers.⁴⁹ There is no evidence, gossip to the contrary, that the relationship between the two men went beyond such friendship.⁵⁰

Almost nothing is known about the meetings of the "society" except that they were very frequent in 1906. There has been some speculation that the society was a homosexual one; many members, it is true, were themselves homosexuals, but the society was by no means exclusively homosexual. The members, most of whom were connected with the arts, "Mir iskusstva" in particular, gathered for drinking, conversation, and entertainment, usually performances of works by the various members. The meetings, much like similar societies of Pushkin's day, parodied the more official societies of the day, such as the various religious-philosophical circles, which the high-spirited members found ridiculous and pompous. There is nothing, in short, which suggests anything more than a Bohemian atmosphere of cultivated wit and elegantly frivolous games. An openly homosexual society would have been dangerous at the time. If some of the members made no secret of their sexual preferences, they were after all living in a society which, although reluctantly tolerant of homosexuality, even in the Imperial family, insisted on discretion and privacy. (There were harsh laws against homosexuality in the Tsarist legal codes.) Anything else would hardly have been in keeping with the character of its founders. Nouvel was essentially a very private person and, moreover, occupied an official position with the Imperial court. Kuzmin himself was also discreet; "Maks" Vološin considered him the most chaste man of his acquaintance in St. Petersburg.⁵¹ Vološin's wife, who knew Kuzmin at precisely this period of his life, seconded her husband's opinion in her memoirs: "his conduct was extremely unpretentious . . . Moreover, he was sincerely religious and this religiosity had an extremely orthodox character . . . Everything was without pose, natural, even childlike in him."⁵²

The society seems to have been quite short-lived. It probably did not last much beyond late 1906, for by then many of its members were frequently away from the capital. The society certainly played no great role in Kuzmin's life, aside from acquainting him with new friends and resulting in a few occasional poems. But the further contact with some like-minded people may have helped him quietly to accept his own homosexuality as something normal. And this aspect of Kuzmin's personality must be clear if we are to understand the depiction of homosexual love in his art with none of the atmosphere of perversity or wracking guilt which is so much a mark of homosexual literature in our own time.

Public performance of "Aleksandrijskie pesni." Brjusov's invitation to publish in Vesny. Controversy over Kryl'ja

By 1906 Kuzmin was an important figure in the "Večera sovremennoj muzyki" and possibly one of the organizers of its concerts. The concerts, which recessed every summer, were resumed in the autumn and it was there that Remizov first met Kuzmin:

А познакомился я с Кузминым осенью 1906 года на вечере „Современной музыки.“ Кузмин был один из организаторов этих вечеров: В. Ф. Нувель, А. П. Нурок, Вяч. Гав. Каратыгин, И. И. Крыжановский, Гнесины, В. А. Сенилов и М. А. Кузмин.

В антракте Нувель показал мне, подмигнув, — сидел в среднем ряду.

„Кто это чучела гороховая?“ — спросил я.

„Кузмин, я вас познакомлю“, — Нувель улыбнулся носом.

Не поддевка А. С. Рославлева, а итальянский камзол. Вишневый бархатный, серебряные пуговицы, как на архиерейском облачении, и шелковая кислых вишен рубаха: мысленно подведенные вифлеемские глаза, черная борода с итальянских портретов и благоухание — роза.

Заметив меня, он по-лошадиному скосил свой глаз: — „Кузмин“.

И когда заговорил он, мне вдруг повеяло знакомым — Рогожской, укушенные раскольничьи тетки, суховатый язык, непромоченное горло. И так это врозь с краской, глазами и розовым благоуханием. А какое смирение и ласка в подскакивающих словах.⁵³

More important for Kuzmin's career was the fact that Brjusov had attended one of the previous concerts at which several of the "Aleksandrijskie pesni" had been performed. Brjusov certainly knew Kuzmin's name already. He had reviewed *Zelenyj sbornik* in *Vesny* in 1905 (№ 1) and had mentioned Kuzmin *en passant* as the author of thirteen sonnets. Several of the "Aleksandrijskie pesni" had been performed at a concert of the "Večera" on November 28, 1905, and this concert had been reviewed in *Vesny* (№ 3—4, 1906) by Karatygin, who expressed his admiration for them but noted a largely hostile public reaction. This may, in fact, have been the concert Brjusov himself attended. Brjusov was impressed by the songs but was most taken by the texts themselves. Like the Verxovskijs and Kuzmin's other friends, Brjusov urged Kuzmin to write poetry by itself. This encouragement gave rise to the legend that until Kuzmin met Brjusov he had written only texts for his songs.⁵⁴ Brjusov

went even further than simple encouragement. Ever eager to "discover" talented writers and promote them, he invited Kuzmin to publish the texts of the "Aleksandrijskie pesni" (without the music) in *Vesy*, where twelve appeared in the July, 1906 issue (№ 7). It was in *Vesy* too that *Kryl'ja* was published in November of the same year, taking up an entire issue, a rare occurrence in the journal's history. These two works mark Kuzmin's real debut in Russian literature.

The "Aleksandrijskie pesni" were extremely well received by critics and public alike. For many years they remained Kuzmin's most popular work and were set to music by other composers besides their author. The invitation to Kuzmin to contribute more of the "Aleksandrijskie pesni," which he accepted, to the miscellany *Korabli* — put together to raise money for the ailing N. E. Pojarkov, a Moscow critic and poet who had championed the Symbolists — is testimony to Kuzmin's new status in the literary world. For only Russia's leading "modernist" writers were invited to contribute. But it was *Kryl'ja* which brought him instant fame and notoriety beyond the rather narrow limits of those critics and readers who followed the modernist press. Russian literature, like every other, thrives on literary events, especially those tinged with scandal. Kuzmin's story provided the material for the most notable one of 1906 and the book itself remained an issue for several years after the initial publication. Although only a *povest'*, it immediately appeared in a separate edition; when the first edition sold out quickly, it was as quickly republished, a rare happening for the "Skorpion" publishing house. Few commentators ignored the work and it sparked a lively debate in the literary world.⁵⁵ To some it marked a new frankness in literature; to others it was the very mark of the decadence of the modernist movement. Unfortunately, the extra-literary issues aroused by the book prevented even the most sympathetic reviewers from noticing what the book was about and what Kuzmin was doing. Kuzmin had carefully shunned any depiction of sexual scenes, either homosexual or heterosexual. Yet the homosexual issue dominated all else and created the atmosphere of scandal around Kuzmin's name which colored the reception of almost all his later works as well and has made it seem, even to our day, as though he wrote only this work and the "Aleksandrijskie pesni." Unfortunately, as Šmakov points out, part of the blame must be laid to Kuzmin's friends in "Mir iskusstva," who perhaps over-enthusiastically propagandized the work, as Kuzmin noted in his diary on October 6, 1905.

Сомов в таком восторге от моего романа, что всех ловит на улице, толкая что ничего подобного не читал, и теперь целая группа людей (Л. Андреев, между прочим) желают второе слушание.⁵⁶

Although both the "Pesni" and *Kryl'ja* were published in 1906, they had been written in 1905 (work on the songs had been begun even earlier).⁵⁷ Throughout 1906 Kuzmin was occupied with new projects. He finished the *povest'* "Priključenija Ėme Lebefa" (published by "Skorpion" in June, 1907) and two works for the theater, *Vybor nevesty*, *Mimičeskij balet* and *Opasnaja predostorožnost'*. He dedicated the latter to "V.F.N.," i.e., Nouvel who also composed music for it. When the two works were published in 1907 with the "pastorale for a masquerade" entitled *Dva pastuxa i nimfa v xizine*, which Kuzmin dedicated to his nephew Auslender, in *Tri p'esy* the edition was promptly confiscated because of the obvious homosexual situation of *Opasnaja predostorožnost'*. (One of the play's characters even suggests that the song in which the differences between men and women are dismissed as only "trifles, trifles" is "indecent.") He also completed the text and music of the famous *Kuranty ljubvi*, called variously by Kuzmin himself a play — it was later performed as a play in the Tenišev hall in St. Petersburg and in the Pavlova Hall⁵⁸ — and a *poëma*. The work immediately became one of the pieces he was most asked to perform in the St. Petersburg literary salons, but it was not actually published until 1909 (in *Vesy*, №. 12).

In the summer months of June to August, 1906 Kuzmin worked on and completed the verse cycle "Ljubov' ètogo leta" and sent it to Brjusov. His reaction was favorable:

... От всей души приветствую Вашу „Любовь этого лета.“
Читаю и перечитываю этот цикл Ваших стихов, как близкую и давно любимую книгу. Как читатель, приношу Вам благодарность за эти 12 стихотворений... Видел здесь Волошина и очень рад, что его впечатления от Ваших стихов совершенно сходны с моим.

The cycle was announced as one of *Vesy's* major future publications in the final issue of 1906 and appeared in the third issue of the journal in 1907.

It was really Brjusov who had acted as Kuzmin's first important literary sponsor. On the occasion of a Brjusov commemoration in 1923, he remembered it gratefully in one of the most balanced and sensible critiques of Brjusov's career ever written.

Поза мага, взятая им одно время, я думаю и была только поза, но Брюсов — чарователь, как немногие из талантливых людей, и я лично всегда с нежной благодарностью буду вспоминать, какой прием встретили мои первые шаги у этого, уже знаменитого тогда, хотя мы почти ровесники, поэта.⁵⁹

Kuzmin had also earlier noted this gratitude in his autobiographical statement in *Kniga o russkix poëtax poslednego desjatiletija*: “čuvstva nežnoj i blagodarnoj gordosti ne posvoljajut mne umolčat’, čto pervoe odobrenie imel ja ot V. Ja. Brjusova.” The two men remained friends for many years and Kuzmin was a frequent visitor at Brjusov’s whenever he was in Moscow.

Vesy, which now listed Kuzmin among its regular contributors, was not the only journal eager to publish his new works. *Zolotoe runo* was also interested in them. In the final double issue (№. 11—12) of 1906 it published his “Povest’ ob Elevsippe,” dated February 1, 1906, and it now, like *Vesy*, listed his name among its regular contributors. The tenth issue of the journal in 1906 had announced a competition for works of literature and art on the theme of the Devil. The jury set up to judge the literary works submitted included Blok, Brjusov, V. Ivanov, A. A. Kursinskij and N. P. Rjabušinskij, the journal’s Maecenas. They gave no prizes for poetry, but awarded the first prize in prose to Kuzmin for his very short piece “Iz pisem devicy Klary Val’mon k Rozalii Tjutel’ Majer,” a prize he shared with Remizov’s “Čertik.” Both works were published in the journal’s first issue of 1907 with drawings by some of the leading graphic artists of the day — Feofilaktov, Milioti and Dobužinskij.⁶⁰

Contacts with Komissarževskaja Theater. “Saturdays.” Meyerhold, Blok, Sapunov, and Balagančik

At the end of 1906 and in early 1907 Kuzmin completed two more substantial works than the prize-winning piece for *Zolotoe runo*. These were the story “Kartonnij domik” and the verse cycle “Prervannaja povest’”. Both are closely related (they appeared together in the almanac *Belye noči* in 1907) and are intimately connected with Kuzmin’s biography. In 1906 the celebrated actress Vera Fedorovna Komissarževskaja had invited the young Moscow actor and director Vsevolod Mejerxol’d (Meyerhold) to become a director and actor in her St. Petersburg theater. Founded in 1904 to further the cause of the “new drama” and to provide a showcase for

her own talents, Komissarževskaja's company had at first often been associated with Gorky and other realist dramatists. As Komissarževskaja herself became increasingly interested in Symbolism, her theater became more and more closely associated with Western and Russian modernist currents in the drama and anti-realistic tendencies in the arts in general. The association was climaxed by the invitation to Meyerhold. As if further symbolic of the change in interests and repertory the theater moved in the autumn of 1906 to a new theater on Officerskaja street. Meyerhold brought with him not only new ideas and conceptions about the theater but also a large group of Moscow friends, both actors and artists. The theater, along with Vjačeslav Ivanov's apartment, soon became the leading center in St. Petersburg for the new cultural and literary elite.

Before the season's opening in November there were regular gatherings on Saturdays in the theater's workshop in the Latyškij Club, held there because the theater itself was being redecorated. The leading poets, writers and artists of the capital were invited to these gatherings because Meyerhold, concerned about the crippling influence of traditional acting practice on the members of the company, wanted his actors to be intimately in touch with the "new art" and its representatives. His hope was that they could then perhaps better respond to the non-realistic style of the planned repertory and manner of production. Naturally, Kuzmin was one of the writers invited. These meetings and the new Moscow visitors impressed him very much, as he noted in his remembrances of Sapunov, one of the young Moscow artists invited by Meyerhold to take part in the new company:

Первые мои воспоминания о Сапунове тесно связаны с театром В. Ф. Коммиссаржевской, сумевшей осенью того года [1906] стать соединяющим центром для художников писателей и артистов. Пусть это потом все расстроилось: и театр остыл, и художники и поэты разбрелись кто куда, но тогда это был действительный центр, в чем, полагаю, не усумнится никто из помнящих начало того сезона. К всему боевому характеру атмосферы театра на Офицерской как нельзя больше подходила фигура Сапунова. Мне он казался олицетворением, или, вернее, самым характерным образчиком молодых московских художников, группа которых была только что выдвинута С. П. Дягилевым. И громкий московский говор, и особливые словечки, и манера при ходьбе стучать каблуками, татарские скулы и глаза, закрученные вверх усы, эпатанные галстуки, цветные жилеты и жакеты, извечное рапэжство и непримиримость в мнениях и суждениях, — все было так непохоже на тех представителей „Мира

искусств,“ которых я знал в Петрограде, что мне невольно показалось, что вот пришли новые люди. Тогда впрочем московская группа производила впечатление больше скопом: и как-то в одну кучу валили и Сапунова, и Судейкина, и Кузнецова, и Феофилактова, и даже Милиотти. Конечно, потом и очень вскоре личные симпатии к ним как к художникам и как к людям отлично распределились сообразно желанию каждого, а может быть и по указанию судьбы, но первое впечатление было очень гуртовое.⁶¹

As the decor of the *Latyškij Club* was considered too drab for the rehearsals and the Saturday gatherings, Sapunov was asked to decorate the walls of the workshop with a “sky-blue open-work canvas reminiscent of nets or rather a cobweb.”⁶² It was later incorporated into the controversial sets for the theater’s production of *Hedda Gabler*.

At the first Saturday gathering Sologub read his play *Dar mudryx pčel*, a work Meyerhold later wished to use for the opening of the second season with the company. The “program” also included readings by Blok and Gorodeckij and a performance by members of the company of Ivanov’s poem “Difiramb.”⁶³ The evening was considered a great success, but it almost destroyed Kuzmin’s previously cordial relations with Sologub. In his story “Kartonnyj domik” Kuzmin described Sologub’s reading in a manner which, not surprisingly, irritated the older man:

В глубине длинного зала, украшенного камелиями в кадучках, серо-земными полотнами и голубыми фонарями, на ложе, приготовленном будто для Венеры или царицы Клеопатры, полулежал седой человек, медлительным старческим голосом, как архимандрит в великий четверг, возглашая:

„любезная царица наша Алькеста, мольбы бессонных ночей твоих услышаны богами, вернется цветущее радостное здоровье супруга твоего Адмета.“

— Зачем Вы устроили ему такое поэтическое ложе? —

„Я же не знал, какого он вида и возраста.“

Сдержанный смех, шепот раздавались от двери, где толпились актрисы, не хотевшие на долго засаживаться вперед к почетным гостям.

Повернув свое бледное с лоснящимся как у покойника лбом лицо на минуту к шепчущимся, перевернув шумно и неспешно страницу, сидящий на ложе снова начал.⁶⁴

As Kuzmin’s story was published in an almanac (*Belye noči*) which also contained several of Sologub’s own poems, the older man considered the reference especially insulting. On June 25, 1907, shortly after the almanac’s publication, he wrote to Čulkov:

По поводу альманаха: очень жаль, что Кузмин так на меня сердится: я право не виноват в этих делах, и даже не подозревал, что моя трагедия может в чем-нибудь помешать его пьесам. Я и писал ее вовсе не для сцены и никому ее не предлагал, — Вс. Эм. Мейерхольд сам ее у меня спросил. Не правда ли, как это неумно свирепеть на меня за то, что я во-первых написал драму, во-вторых, читал ее долго, мешая Кузмину исполнять его *Куранты*.⁶⁵

Judging by the letter, Sologub's reading apparently prevented Kuzmin from performing the *Kuranty ljubvi* but Čulkov cites the letter in his memoirs merely as an example of Sologub's lack of a sense of humor and almost pathological sensitivity to any presumed criticism. In any event, soon after Kuzmin cleared the matter up and the two men resumed their friendship. If Sologub's version of the evening is correct and Kuzmin was unable to perform his *Kuranty* — in the story the hero, a composer-poet, does perform the song "Vesna," which is one of the *Kuranty ljubvi* — he did perform the "Aleksandrijskie pesni" with great success.⁶⁶ He now became a regular member of this circle which, when the theater opened, held its Saturday gatherings in the foyer of the theater and then at the apartment of the actress Vera Viktorovna Ivanova.

The theater opened on November 10, 1906 with a production of *Hedda Gabler*, with costumes by V. D. Milioti and sets by Sapunov, who had worked earlier with Meyerhold in the Moscow "Teatr-Studija." The production was hailed by the artistic "left" as a revelation and denounced by the majority of the critics as a theatrical travesty.⁶⁷ This set the pattern for the critical reaction to the productions which followed during the first season of 1906—07. The season's major success (or scandal) was reserved, however, for the performance of Blok's *Balagančik*, one of the most famous productions in Russian theatrical history. Blok had read his "lyrical drama" *Korol' na ploščadi* at the second Saturday gathering of the company on October 14.⁶⁸ The play had been a success with the select audience, although Kuzmin noted in his diary that he had found the play "skučna i otvlečenna."⁶⁹ Meyerhold wanted to produce the play but was blocked by the theatrical censor. He therefore decided to perform *Balagančik* in its place. Meyerhold directed the production and starred in the central role of Pierrot. Sapunov designed the sets and costumes and Kuzmin was asked to write incidental music.⁷⁰ Although his reaction to *Korol' na ploščadi* had been less than enthusiastic, he accepted this job eagerly, even though he was apparently paid nothing for it.⁷¹

The production of *Balagančik* was prepared with extraordinary care. Čulkov read a long paper about the play to the assembled actors before the premiere and Blok himself visited the rehearsals and advised both the actors and Meyerhold himself. The play, together with Maeterlinck's *Le miracle de Saint Antoine*, was premiered, on December 30, 1906, and produced the expected uproar. The play's partisans lustily shouted bravo while an equally demonstrative group whistled and shouted catcalls. One newspaper reviewer dubbed both play and premiere "Bedlamčik."⁷² Blok was delighted with the production. In the introduction to the *Liričeskie dramy* he called the production "ideal" and he retained Kuzmin's music for every future production. This production marked the beginning of Kuzmin's long and active career in the theater, and also the beginning of Blok's long friendship with Kuzmin, whom he warmly appreciated as a friend, writer and critic. He defended Kuzmin against charges of "immorality" and refused to take part in any of the "boycotts" which Kuzmin's enemies tried to organize after the publication of *Kryl'ja*.⁷³ On April 30, 1908, he invited Kuzmin to attend a reading of his play *Pesnja sud'by* at Čulkov's apartment and added "Bojus' za nee. Očen' xoču uznat' Vaše mnenie."⁷⁴ When in the same year Komissarževskaja commissioned him to translate a foreign play for her theater, Blok chose Grillparzer's *Die Ahnfrau* (Somov had suggested it to him); he asked Kuzmin to compose the incidental music for the production which took place in early 1909.⁷⁵ There were many further collaborations during their friendship, which was not, however without difficulties and estrangement.⁷⁶

The premiere of *Balagančik* was followed by a "Večer bumažnyx dam" at the apartment of the actress Vera Ivanova.⁷⁷ The party took its name from the fact that the women wore elaborate dresses and masks made entirely of paper and cardboard. The men were expected to wear half-masks. The party was attended by members of the theater company and those artists and writers connected with it like Čulkov, Auslender, Gorodeckij, Blok, and Kuzmin. The evening was typical of the frivolity and high spirits of that first Meyerhold season with the theater and was described by Kuzmin in "Kartonnjy domik":

Женщины, встретившие громким смехом и рукоплесканиями чувствительную и нелепую песенку, были по уговору в разноцветных однофасонных костюмах из тонкой бумаги, перевязанных тоненькими же цветными ленточками, в полумасках, незнакомые, новые и молодые в свете цветных фо-

нариков. Танцовали, кружились, садились на пол, пели, пили красневшее в длинных стаканах вино, как-то нежно и бесшумно веселясь в полутемной комнате; в темных углах сидели пары, вежливо и любовно говоря.⁷⁸

There are several other examples of Kuzmin's use of details from his own life in the autumn of 1906 in "Kartonnij domik" and in the poem cycle "Prervannaja povest'." Both works contain references to the Komissarževskaja theater and the people connected with it.⁷⁹ The poem, "V teatre," for example, is clearly a description of the backstage atmosphere of the theater and the main hall of the theater itself: "Kak ljublju ja steny posyrevšie/ Belogo zritel'nogo zala" (compare Znosko-Borovskij's description of the theater's interior: "Ves' belyj, s kolonnami, lišennyj kakix by to ni bylo ukrašenij").⁸⁰ In the same poem a man the poet loves enters the theater "Zvonko stuča po korridoru" which recalls Kuzmin's own description of the Moscow artists who had arrived with Meyerhold: "osoblivye slovečki i manera pri xod'be stučat' kablukami." Komissarževskaja herself, Meyerhold, Somov, Nouvel and Sapunov are all clearly recognizable in the story. (Sapunov is mentioned by name in the poem "Sčastlivyj den'.") Even the hero of the two works is obviously modelled on Kuzmin himself. He is named *Mixail Aleksandrovič* Dem'janov; he is a composer of songs to his own texts, one of which is entitled "Vesna," a clear reference to one of the four songs of the *Kuranty ljubvi* (in the poem cycle itself the *Kuranty* are actually named); he has a seal with an image of the head of Antinous, Kuzmin's *nom de plume* in the "Kabačok Gafiza." One of the poems ("Celyj den'") even contains a reference to Kuzmin's favorite nephew and good friend, Sergej Auslender, and to Auslender's mother, Kuzmin's sister, in whose apartment he was then living.⁸¹ The identity of the Moscow artist whom the composer Dem'janov loves presents a more complex problem. It may be Sergej Sudejkin, who had come to St. Petersburg to work for the Komissarževskaja company. He painted Kuzmin's portrait at the time (this is referred to in the first poem of the cycle) and Kuzmin was infatuated with him. Or he may be a composite figure based in part on Sudejkin, or and entirely imaginary one. We do not know; and will not know the source, either real or imagined, of this figure until the Kuzmin diary is opened.

Kuzmin continued this practice (begun with *Kryl'ja*) of drawing on his own biography in other works,⁸² where it oscillates between the most obscure private references to the

most obvious kinds, often candid dedications of works to the objects of their love and affection. The practice, however, became less and less direct as the poet was able to make incidents from his biography and his inner life “disappear” more and more into the myth and image of his verse (the cycle “Forel’ razbivaet led” of 1927 is an excellent example of this). But no matter how subtle the treatment, it resulted in works in which “the public life of the writer and his private life are messily compounded, so that one needs the adventitious information of the gossip columnist to take the force or even the literal meaning of what, since it is a work of literary art, is supposedly offered as a public utterance,” as Donald Davie has said of a perennial critical problem.⁸³ Kuzmin, like many other writers, thus encouraged “invasions” of his private life in search of a more rounded understanding of his public one. Neither critic nor biographer can ignore the problem.

Remainder of the 1906—1907 season with the Komissarževskaja Theater. Period of Dandyism

Meyerhold’s entire first season with the Komissarževskaja Theater was a time of extraordinary social activity for everyone associated with it, a veritable gala of parties, masquerades, intimate dinner parties and outings like ones previously mentioned. Long after it was over those who had participated in that winter of 1906—1907 remembered it as a special time of “lightness” and grace, a time when they were, as never before or after, open to a total enjoyment of life and pleasure. Ljubov’ Dmitrievna Blok, who was a part of it, recalled it in her memoirs (the unpublished manuscript is in CGALI):

Пришедшая зима 1906—07 года нашла меня совершенно подготовленной к ее очарованиям, ее „маскам,” „снежным ко-
страм“, легкой любовной игре, опутавшей и закружившей
всех нас. Мы не ломались, нет, упаси Господь! Мы просто и
искренно все в эту зиму жили не глубокими, основными,
жизненными слоями души, а ее каким то легким хмелем... Не
удивляйтесь, уважаемый читатель, умилению и лиризму при
вспоминании об этих нескольких зимних месяцах — потом
было много и трудного и горького... Но эта зима была какая-
то передышка, какая-то жизнь вне жизни. И как же не
быть ей благодарной,...

For the young actress Verigina, whose memoirs are the best published account of that season, it was a time when: „Tut ničego ne bylo nastojaščego — ni nadryva, ni toski, ni straxa, liš' bezzabotnoe kruženie masok na belom snegu pod temnym zvezdnyj neboj.”⁸⁴

Kuzmin, with his formidable charm (and his great wish to charm) and his enchanting diversity, was at the center of it and for him it was a time of numerous affairs (in this sense too Dem'janov in “Kartonyj domik” is in part a self-portrait) as had been the whole year 1906. None of them were particularly serious or lasting, but according to friends the poet always suffered intensely when any love affair or friendship ended: „He succumbed to a passion for his friends as to some higher power and he suffered unspeakably with every breaking off of a personal relation.”⁸⁵ This despite the “major note” predominating in his poetry and fiction, which is emphatically not tragic in its outlook, even if the writer's experience was often painful, even agonizing for him, a further reminder that poetry's roots are in no way necessarily equivalent with life. Nonetheless, there seems to have been little of this in that winter and spring of 1906—07. Kuzmin, despite aspersions to the contrary by his enemies, was in no way a “philanderer” or “seducer of innocents.” Rather he, like his other friends in this circle surrendered himself at the time to the special pleasures of infatuation and momentary affairs, a mood he himself captured in his diary of the time which records that he had heard “kak Somov govorił kakoj-to dame, što nužno žit' tak, budto zavtra nam predstoit smert'.”⁸⁶

The unofficial rules of these gatherings required elegant dress, at the very least the best one had, and many of the evenings stipulated formal wear. All of this had a singular appeal for Kuzmin who was then at the height of his “dandyism,” the legendary possessor of three hundred and sixty-five vests, just as the same atmosphere of dandyism had been one reason for his attraction to “Mir iskusstva”. (Diaghilev himself was famous for his colorful waistcoats.) Here is the period of exotic perfumes, careful manicures, the slightly rouged cheeks (Stravinsky, in a communication to me, recalled seeing Kuzmin at concerts of the “Večera” and remembered his astonishment at seeing his careful makeup); and Kuzmin's reputation as the “Prince of Aesthetes” and the St. Petersburg Oscar Wilde dates from this same time. Memoirists dwell on this period of Kuzmin's life, as if there were no other or no other side to the man. They may probably be forgiven. Kuzmin must have been an unforgettable sight

even in St. Petersburg circles, which were accustomed to almost everything. But then the ability lovingly to accept differences and embrace oddities is part of the peculiar charm, sanity and civilized nature of those times. In the autumn of 1905 Kuzmin had drawn a self-portrait in his diary:

Сегодня солнце, и я гулял по Морской после парикмахерской. Когда я в магазине увидел свое лицо в зеркале, я старался взглянуть как на постороннее и действительно увидел господина с черными глазами за золотым пенсне, с бритым напудренным подбородком, свежим, не раскисшим, а суховатым ртом, с какой-то скрытой подозрительностью, лицо, которое что-то таит и скрывает, идеальный аскетизм. или порочность, новое учение или шарлатанство.

Add to this the carefully trimmed goatee Kuzmin had by 1907 and one sees almost perfectly the portrait of the writer that Somov later painted, shortly before the period of dandyism ended. Remizov's description of Kuzmin in 1907 is similar:

Кузмин тогда ходил с бородой — чернющая! — в вишневой бархатной поддѣвке, а дома... появился в парчевой золотой рубаше на выпуск, глаза и без того — у Сомова хорошо это нарисовано! — скосится, ну, конь! а тут еще карандашом слегка, и так смотрит, не то сам фараон Ту-танк-хамен, не то с костра из скитов заволжских, и очень душился розой — от него, как от иконы в праздник.⁸⁷

Talk was, as one would expect, witty, glittering, sometimes brilliant, often trivial, but rarely dull. Grace and wit were the essentials in any conversation at these gatherings and, as in any truly civilized society, the company of beautiful and intelligent women was prized. Unlike many homosexuals — Cocteau comes to mind — Kuzmin did not pretend now and then to any bisexuality he did not command. And unlike some other homosexuals he had no animosity toward members of the opposite sex. Indeed some of his closest and most devoted friends in all periods of his mature life were women. He valued their company and they delighted in his, often adopting a kind of sisterly attitude to him. He was a man to whom women liked to tell confidences and Kuzmin, always a connoisseur of any gossip, relished it all. A report of a conversation with Kuzmin in Čulkov's reminiscences is worth recalling in this connection. Čulkov, at a concert of the "Večera," remarked to Kuzmin that he could never be very close to someone who did not like or appreciate women:

— Как — вскричал Михаил Алексеевич.

— Вы думаете, что я не ценю женского общества? Напротив! Я только тогда и чувствую себя хорошо, когда я окружен девушками.

Тогда наступила мне очередь воскликнуть — О! В таком случае я готов примириться со странностями ваших сюжетов. Но как же вы сами объясните противоречия вашей психологии?

— Очень просто. Я не любопытен.

— Что? — изумился я.

— Я не любопытен, — улыбнулся Кузмин, глядя на меня своими неестественно большими глазами. Мужчин влечет к женщинам любопытство. А я предпочитаю то, что мне уже известно очень хорошо. Я боюсь разочарований.

Конечно, со стороны М. А. Кузмина это было не более, как милая шутка, но эта улыбочивая беседа очень характерна для поэта.⁸⁸

It must have been a conversation typical of the gatherings of the 1906—1907 winter and spring season. But Čulkov is correct; it is only a “milaja šutka.” For if Kuzmin prized the company of women he was also a careful observer of them. His views gave him an extraordinarily detached judgment and understanding of women, and many of his finest fictional creations are women. One of his favorite occupations was playing the matchmaker, usually unsuccessfully, with his heterosexual friends and acquaintances. And his many descriptions of heterosexual love (more of his works deal with it than with homosexual love) are equally well-observed. This should not surprise us. The assumption that only a heterosexual can describe heterosexual love underestimates the power of the artistic imagination. In fact, sometimes if intelligence, imagination and refinement of culture are all brought into play, a better view of the relations between the sexes may be available from an “outsider” than from one too actively involved in the game itself.

During that season of 1906—07 Kuzmin and Blok were the poets of the day in St. Petersburg, Kuzmin's songs the perfect expression of its mood and Somov the artist who most totally captured its special but very fragile charm in his paintings of masked balls, Carnival and flirtatious rendezvous. When the season ended in the spring of 1907 Kuzmin, inspired by the paintings of Somov and other figures of “Mir iskusstva” (Sapunov and Sudejkin in particular), composed the delightful poem cycle “Rakety” (published in *Seti*); it fixed, even “mythologized” the mood of the time which those who had

shared in it may have realized had ended and would never be recaptured:

Что белеет у фонтана
В серой нежности тумана?
Чей там шепот, чей там вздох?
Сердца раны лишь обманы,
Лишь на вечер те тюрбаны —
И искусствен в гроте мох.

Запах грядок прян и сладок,
Арлекин на ласки падох,
Коломбина не строга.
Пусть минутны краски радуг,
Милый, хрупкий мир загадок,
Мне горит твоя дуга.

The beauty the poems and the paintings celebrated was, the artists realized, extremely transitory but it was therefore all the more serious and precious. The cycle ends with the poem "Љрпатаfija," an epitaph not only for the cycle's hero but perhaps for the season of 1906—07 as well. And nine years later, in his 1916 article on Somov, Kuzmin discussed something in Somov's art which may have been fully evident to only a few at the earlier time, a quality which helps explain its particularly unsettling effect:

Беспокойство, ирония, кукольная театральность мира, комедия эротизма, пестрота маскарадных уродцев, неверный свет свечей, фейерверков и радуг и — вдруг мрачные провалы в смерть, колдовство — череп, скрытый под тряпками и цветами, автоматичность любовных поз, мертвенность и жуткость любезных улыбок — вот пафос целого ряда произведений Сомова, откуда его насмешка и отчаяние и опустошенный блеск.⁸⁹

There were others too who understood or intuited this, among them Vjačeslav Ivanov who wrote:

О, Сомов-чародей! Зачем с таким злорадством
Спешишь ты развенчать волшебную мечту
И насмехаешься над собственным богатством!

И своенравную подъемля красоту
Из дедовских могил, с таким непостоянством
Торопишься явить распад и наготу

Того, что сам одел изысканным убранством?⁹⁰

The gatherings were cut short when the theater closed for its break in the spring. The artists returned to Moscow, the actors scattered. But all were scheduled to reunite in the fall for the new season. Like others of the group, Kuzmin planned to travel in the summer. And so the "enchanted" season of 1906—07 ended. With it ended one of the most carefree and happy periods of Kuzmin's life.

CHAPTER TWO

1. *The Oxford Companion to French Literature* (Oxford, 1966), p. 426.
2. Kuzmin's introduction to the Russian translation of *Pesn' pesnej* (Petrograd, 1917), p. 5.
3. This work, as well as five of the earliest "Aleksandrijskie pesni," is published for the first time in this volume.
4. Konstantin Bal'mont, *Stixotvorenija* (Leningrad, 1969), p. 614 and 618.
5. Blok, V, p. 587.
6. Znosko-Borovskij, "O Kuzmine," p. 31.
7. For more information on the group see Sergej Lifar' *Djagilev i s Djagilevym* (Paris, 1939); the memoirs of Benois, who is quoted at length by Lifar'; and John Bowlt's "The World of Art," in *Russian Literature Triquarterly* (Ann Arbor, Fall, 1972).
8. For Stravinsky's interesting account of the group and its activities see his *An Autobiography* (New York, 1962), pp. 17—20.
9. *Ibid.*, p. 17.
10. *Uslovnosti*, p. 165 where Hamann is compared to Xlebnikov.
11. H.A. Salmony, *J.G. Hamanns metakritische Philosophie*, I (Zollikon, 1958). pp. 15—16.
12. Quoted in Arthur Wald, *The Aesthetic Theories of the German Storm and Stress Movement* (Chicago, 1924), p. 19.
13. *Vožatyj*, pp. 14—15.
14. See W.M. Alexander's *Johann Georg Hamann. Philosophy and Faith* (The Hague, 1966), p. 181.
15. *Pervaja kniga rasskazov*, p. 256.
16. *Ibid.*, p. 210 and 317.
17. As quoted in Roy Pascal, *The German Sturm und Drang* (Manchester, 1953), p. 134.
18. Kuzmin, *Nezdešnie večera* (Peterburg, 1921), pp. 63—73.
19. *Pervaja kniga rasskazov*, pp. 218—220.
20. See Brecht's *Heinse und der ästhetische Immoralismus* (Berlin, 1911).
21. *Vožatyj*, p. 11.

22. Quoted in Wald, p. 22.
23. *Pervaja kniga rasskazov*, p. 204. Italics mine.
24. See the preface to Henry Hatfield's *Aesthetic Paganism in German Literature* (Cambridge, Mass., 1964).
25. Šmakov, pp. 349—350.
26. *Pervaja kniga rasskazov*, pp. 286—287.
27. *Stravinsky in Conversation With Robert Craft and Memories and Conversations* (Penguin paper, 1960), p. 180.
28. Quoted on page 53 of Lifar'.
29. *Ibid.*
30. Igor Stravinsky and Robert Craft, *Dialogues and a Diary* (New York, 1963), p. 72.
31. *Uslovnosti*, p. 87.
32. Igor Stravinsky, *The Poetics of Music* (Vintage paper, no date), p. 123. One of Stravinsky's first compositions is a fine example of "Mir iskusstva" aesthetics: "Le Faune et la Bergère" to three of Pushkin's poems in the manner of Parny. He also shared the "Mir iskusstva" enthusiasm for Tchaikovsky.
33. Sergej Diaghilev, "V čas itogov. Reč," *Vesy*, No. 4, 1905, p. 46.
34. A. Turkov, *Aleksandr Blok* (Moscow, 1969), p. 83.
35. *Ibid.*, p. 84.
36. *Ibid.*, p. 86. Eleven years later in the poem "Letnij sad" Kuzmin observed ironically that "Demokratičeskoj tolpoju / Narušen statuj strannyj son" (*Vožatyj*, p. 32).
37. Šmakov, p. 346. Italics mine.
38. *Ibid.*, p. 348.
39. L. K. Erman, *Intelligencija v pervoj rusškoj revolucii* (Moscow, 1966), p. 164. From Erman we learn that Kuzmin's diary is in CGALI, fond 232, opis' No. 1, d. 51.
40. *Ibid.*, p. 188 and pp. 267—268. Erman also writes (page 164) that in November, 1905 Kuzmin joined the "Sojuz rusškogo naroda." Erman offers no proof for this assertion. If Kuzmin did so, he must have quickly disassociated himself from it, for it is hard to believe that people like Blok, whom he met shortly after this, would have become close friends with him had he been an active member of it or ideologically sympathetic to it. If, in fact, he joined, it must have been because of brief anti-Revolutionary fervor. He was certainly ignorant of the organization's "ideals" (this would hardly be surprising given his often deplorable political naivete at the time) as anti-Semitism was quite foreign to his makeup. Several years later he became himself the target of some of the vicious propaganda of the "Sojuz" and was also the target of the notorious anti-Semite Puriškevič.
41. Ė. P. Gomberg-Veržbinskaja, *Rusškoje iskusstvo v revolucii 1905 goda* (Leningrad, 1960), p. 137.
42. Turkov, p. 87.
43. Remizov, *Pljašuščij Demon*, p. 42.
44. V. Pjast, *Vstreči* (Moscow, 1929), pp. 112—113. As this is the text of a song, memoirists quote it in various stanza forms. As most seem also to quote it from memory, texts vary from one memoir to another.

45. *Ibid.*, pp. 115—116.

46. *Uslovnosti*, pp. 180—185. The essay was first published in 1916 as the introduction to a volume of reproductions of Somov's works.

47. Woloschin, p. 178.

48. One such work of Kuzmin's is published in this volume. For Ivanov's published verse contributions to the society see two poems entitled "Palatka Gafiza" in *Cor Ardens*, I, pp. 156—160.

49. Lifar', p. 365.

50. Lifar' notes on page 41 of his biography that Diaghilev's "friendship with a handsome young man of letters" ("s molodym krasyyvm literatorom") helped determine his homosexuality. There has been speculation that this is Kuzmin. But Lifar' is describing the 1890s and at that time the two men were not even acquainted. The young man of letters mentioned by Lifar' is certainly Filosofov.

51. Johannes von Guenther, *Ein Leben im Ostwind* (Munich, 1969), p. 204.

52. Woloschin, p. 178.

53. Remizov, *Pljašuščij Demon*, pp. 48—49.

54. Odoevceva is the most recent memoirist to repeat this: "Stixi on stal pisat' tol'ko v tridcat' tri goda, po sovetu Brjusova." What is interesting about this is the detail (untrue though it is) that Kuzmin was thirty-three years old when he began to write verse. Were Kuzmin's birthdate 1875, this would indicate that 1908 was the year he began to write verse, which is impossible as his most famous works had already been published. Were his birthdate 1872, however, this would point to 1905 which is apparently the year he did, in fact, meet Brjusov!

55. See, for example, *Vesy's* official response (No. 3, 1907) to an article which had appeared in *Zolotoe runo*; or *Vesy's* disclaimer of the review by Gippius (written under her pseudonym Anton Krajnij) which had appeared in *Vesy* itself (No. 7, 1907). There were other articles and comments on the book by Blok, Belyj, Dmitriev, Filosofov, Izmajlov, Novopolin (in his book *Pornografičeskij èlement v russkoj literature* of 1909) and many others. In retrospect, one of the most amusing comments made was by Gorky in a letter to Andreev: "Kuzmin, čelovek vidimo malogramotnyj." (*Literaturnoe nasledstvo*, volume 72, p. 296).

56. Šmakov, p. 351.

57. Znosko-Borovskij writes in "O Kuzmine" that *Kryl'ja* was written earlier and was meant for the miscellany *Zelenyj sbornik*. This would mean that the work would have to have been written before December, 1904. Only the editor's "cowardice", Znosko-Borovskij maintains, kept the novel from being published in the miscellany. He offers no evidence for this assertion. Kuzmin, in a list of works compiled by himself, dated the work 1905 and always used that date for it. Kuzmin, however, was thinking of the work in 1904 and may have discussed his ideas and plans for the novel with the editors of the miscellany and offered it to them. Only this, i.e., that the editor rejected an outline or idea

for the work, can explain Znosko-Borovskij's assertion, for the work was finished only in 1905.

58. *Ibid.*, p. 32.

59. *Teatr*, No. 12, December 18, 1923, p. 1.

60. For the other prizes see *Zolotoe runo*, No. 1, 1907, p. 74

61. *N. Sapunov. Stixi, vospominanija, xarakteristika* (Moscow, 1916), pp. 46—47.

62. V. P. Verigina, "Vospominanija ob Aleksandre Bloke," in *Učenyje zapiski Tartuskogo Gosud. universiteta*, vypusk 104, "Trudy po ruskoj i slavjanskoj filologii IV," Tartu, 1961, p. 311.

63. *Ibid.*, p. 312. The V. Ivanov work referred to by Verigina as "Difiramb" must be his "Tezej. Difiramb Bakxilida" first published in *Prozračnost'* (Moscow, 1904).

64. *Belye noči. Peterburgskij al'manax* (Peterburg, 1907), pp. 123—124.

65. Čulkov, p. 148.

66. Verigina, p. 312.

67. For a description of the production and the critical reactions to it see *N. N. Sapunov* by M. V. Alpatov and E. A. Gunst (Moscow, 1965), pp. 20—24. For Pavel Jarcev's (the literary manager of the theater and Meyerhold's assistant director) description see pages 187—190 of Meyerhold's *O teatre* (Petersburg, 1913). It was republished in volume one of *Mejerkol'd — stat'i, pis'ma, reči, besedy* (Moscow, 1968).

68. Verigina, pp. 312—313.

69. Turkov, p. 118.

70. For a sketch of the sets see *Apollon*, No. 4, 1914. A painting based on the sketches for the sets is included in the Alpatov and Gunst book (illustration No. 8) on Sapunov. Kuzmin's incidental music for the play was published in an appendix to the first publication of the play in Blok's *Liričeskie dramy* in 1908.

71. See Kuzmin's letters to Meyerhold in Šmakov, p. 342.

72. For a lengthy description of the production and the reaction to it see Blok, IV, pp. 567—571. See also Verigina, pp. 322—323.

73. See Šmakov, p. 361.

74. *Ibid.*. The gathering took place on May fourth. See Blok, VIII, p. 240.

75. The premiere of the play (entitled "Pramater" in Blok's translation) on January 29, 1909 was with sets by Benois. See Blok, IV, pp. 595—596.

76. For a detailed discussion of the complicated relationship between the two writers see the Šmakov article.

77. Verigina, p. 324.

78. *Belye noči*, p. 142.

79. One critic of the time assumed that both works were autobiographical and compared them to a diary (see "K. L.'s" review of *Belye noči* in *Pereval*, No. 10, 1907). Turkov (p. 122) writes of the story that "one may guess most of its actual participants." Turkov does not name them, but he has seen the Kuzmin diary and is thus in a good position to make such an assertion.

80. See Znosko-Borovskij's *Russkij teatr načala XX veka* (Prague, 1925), p. 271.

81. See page 49 of Kuzmin's reminiscences of Sapunov in *Sapunov. Stixi, vospominanija, xarakteristika*: "Ja togda žil v semejstve sestry." Kuzmin dedicated his story "Kušetka teti Soni" to this same sister: "To my dear sister V[arvara] A[lekseevna] Moškova." After the death of her first husband, Auslender, she had remarried. Her two daughters by this second marriage, Auslender's step-sisters, now live in Moscow.

82. The cycle "Ljubov' ètogo leta" (*Seti*), written in the summer of 1906, clearly describes a brief affair Kuzmin had at the time with a young officer, Pavel Maslov, to whom he dedicated the cycle. Details used to describe the affair in the cycle are repeated in the second chapter of "Kartonnij domik." There Dem'janov discusses the outings, swimming parties, and dinners he had had with his lover and other friends in the previous summer and many of the details in the story — "Tam my vse pili Šabli Mouton Dimoulin. My často igrali Figaro..." — are directly paralleled in the opening poem of the cycle, "Gde slog najdu,..." There are also references in the story to trips to Sestroreč, a popular "dačnoe mesto" outside St. Petersburg, where Kuzmin's sister had a summer house which he visited often with his friends. There are references in the story to a trip Dem'janov took to the Volga region which had separated the lovers and caused Dem'janov considerable pain: "Vy očen' stradali na Volge?" "Užasno; pomnite otčajannye pis'ma, telegrammy, rannij priezd?" These details are closely paralleled in poem No. eight of the cycle and also in poems NoNo. nine to twelve. During August, 1906, Kuzmin had, in fact, made a trip to his relative's estates on the Volga and his letters to Nouvel and Nouvel's to him of August, 1906 are full of references to "Pavlik," i.e., Pavel Maslov, whom Kuzmin feared had cooled in his feelings for him during the separation.

83. Donald Davie, "On Sincerity," *Encounter*, October, 1968, p. 62.

84. Verigina, p. 326.

85. Woloschin, p. 178.

86. Turkov, p. 120.

87. Remizov, *Kukxa*, p. 106.

88. Čulkov, p. 165.

89. *Uslovnosti*, pp. 181—182.

90. V. Ivanov, *Cor Ardens*, I (Moscow, 1911), p. 139. From the "Terciny k Somovu."

CHAPTER THREE

THE "TOWER" OF VJAČESLAV IVANOV. RELATIONSHIP OF KUZMIN WITH IVANOV

The Komissarževskaja group had welcomed many people to its gatherings, but it was essentially a private "club" for the members of the company and their friends and collaborators. By the spring of 1907, the "Tower" ("Bašnja") of Vjačeslav Ivanov, open to all the talented writers, intellectuals and artists of the capital, had displaced it in the Bohemian life of St. Petersburg. Soon the "Tower" occupied a very special place in Kuzmin's life.

When Ivanov and his second wife, the minor writer Lidija Zinov'eva-Annibal, returned to St. Petersburg in the autumn of 1905, they set aside Wednesday as their reception day. A routine social obligation quickly developed into a discussion group for philosophical and literary questions. By 1906 the "Tower" had become not only the leading intellectual center of the capital, but a special world with a powerful attraction for the widest possible groups of people:

Скоро журфиксы по средам превратились в „Ивановские среды,“ о котором слагались целые легенды. Там встречались люди очень разных даров, положения и направлений. Мистические анархисты и православные, декаденты и профессора-академики, неохристиане и социал-демократы, поэты и ученые, художники и мыслители, актеры и общественные деятели — все мирно сходились на Ивановской „башне“ и мирно беседовали на темы литературные, художественные, философские, религиозные, оккультные, о литературной злобе дня и о последних, конечных проблемах бытия... Я [Николай Бердяев] кажется не пропустил ни одной „среды“ и был несменным председателем на всех происходивших собеседованиях.¹

Kuzmin had begun to attend the gatherings in 1906 (it was there that Remizov first heard the "Aleksandrijskie pesni"). By late in the year he was not only a fixture at the "Wednesdays," but one of the closest friends of the Ivanov family. When Ivanov's wife fell ill in the winter and the evenings were discontinued, only the Ivanov's best friends visited them

Among them were Kuzmin, Gorodeckij, Somov, Petr Struve and "Maks" Vološin and his wife Margarita.² With the recovery of Ivanov's wife, the "Wednesdays" resumed in the spring of 1907.

The apartment itself was situated on the top floor (the sixth) of a large building overlooking the Tauride Garden. It was very large and comfortable, full of old furniture and prints and — a lovely if eccentric touch — was illuminated only by candles. The study of Ivanov's wife was particularly exotic: painted orange, its floor was covered with large mattresses strewn with bright fabrics and pillows of every shape, size and color.³ The meetings and lectures held in the apartment took place in a large semi-circular room with a table at one end for the speakers. But few meetings were as solemn and official as the titles of most of the reports and lectures and the distinguished reputations of the speakers might suggest. There were, of course, hours of serious discussion but there were as many moments of outrageous highjinks. During a report on the most momentous topic Ivanov's wife and one of her artist friends might be found perched on the speaker's table itself, and members of the audience — Somov or Kuzmin or Gorodeckij — would pelt the speaker with oranges or apples if they felt he was becoming boring or too abstract.⁴ It was, in short, a Bohemia, if of a very special kind, and was characterized by an informal, carefree atmosphere:

Люди могли проводить в ее дальних комнатах недели, лежать на мягких диванах, писать, играть на музыкальных инструментах, рисовать, пить вино, никому не мешать и не видеть никого — как из посторонних, так и из обитателей самой „башни.“⁵

Allowing for considerable hyperbole in the above, there is some truth to it. Guests arrived for dinner and stayed for tea after a lecture and found themselves staying for weeks.⁶ Kuzmin himself imperceptibly moved from simple attendance at the "Wednesdays" to becoming virtually a member of the household; finally he was living there permanently.

It is easy to understand why he was increasingly drawn there. The spirit of youthful high spirits and excitement obviously appealed to him. Although a bachelor — he never considered a sham marriage as so many homosexuals in Russia did at the time — and although living through a period of his life when his conduct could be called promiscuous, he longed for the permanence and warmth a family could offer. He craved this in fact all his life and genuinely loved the

atmosphere of a family circle. Fortunately he was able to create it, but only much later. He had lived for a time with his sister; this gave him the family atmosphere he needed, but it could hardly have given him the freedom to pursue his more Bohemian interests and many infatuations which the tolerant Ivanov household offered. His own family continued to disapprove of both his profession and conduct and in a few years he had little to do with any of them, even his favorite sister. But in the Ivanov household he was cherished both as a writer and musician and was surrounded by the attentions of the women of the family — Ivanov's wife, step-daughter and the housekeeper, Marja Zamjatnina — whose special favorite he was. And he was the object of the solicitous attention of Ivanov himself, a man of considerable warmth and great personal charm, who had a special feeling for Kuzmin.

The extent of Ivanov's influence on Kuzmin's art is a literary question of considerable interest which remains open, but influence there surely was. From what we know, it is probably incorrect to speak of any direct influence of Ivanov's ideas on Kuzmin, for the two poets' view of the world was very different and Ivanov's brand of Symbolism must have been quite foreign to Kuzmin. It is certainly erroneous to call Kuzmin Ivanov's "pupil", as some have done. What surely attracted Kuzmin to Ivanov and Ivanov to Kuzmin was a similarity of interests and an admiration for each other as poets. (Olga Deschartes, Ivanov's secretary and companion for many years, writes in her introduction to a new edition of Ivanov's works that Ivanov "gorjačo ljubil [Kuzmin] za ego bezuprečnyj xudožestvennyj vkus i podlinnyj poëtičeskij dar.")⁷ Ivanov shared Kuzmin's love of classical culture and furthermore, admired and valued Kuzmin's immense erudition.⁸ He very likely played the role of guiding and in part shaping Kuzmin's development in new directions at the time. Ivanov was certainly a figure whom Kuzmin could respect, even though later he was to joke with friends about the excessive "learning" of Ivanov's poetry. And Ivanov was a man who could bring out elements in Kuzmin which previous friends, lacking both Kuzmin's and Ivanov's broad reading in religious and philosophical literature, were unable to encourage. The Ivanov household was a place in which learning was not only prized and encouraged, but cultivated and perfected in endless discussions and debates. Ivanov's poetry, with its extraordinary craftsmanship and perfection of form, must also have impressed Kuzmin and instilled in him a certain sense of discipline.

By this time several of Kuzmin's closest friends were beginning to express dissatisfaction with some of his previous works, as this letter of December, 1907 shows:

Однако, я должен сказать, что все эти Вафилы⁹ и прочие Дафнисы мне немного надоели и хочется чего-то более конкретного, ну, например, современного студента или юнкера... Вообще, удаление в глубь Александрии, римского упадка или даже XVIII века несколько дискредитирует современность, которая, на мой взгляд, заслуживает гораздо большего внимания и интереса. Вот почему я предпочитаю „перванную повесть“ и „Картонный домик“ (несмотря на ботинку) Эме Лебефу...

But even before this admonition from Nouvel, Kuzmin had written two cycles of poems which developed elements only vaguely present in works written before his friendship with Ivanov. While the cycles — “Radostnyj putnik” and “Mudraja vstreča,” the latter dedicated to Ivanov¹⁰ — are not on the “contemporary” themes Nouvel would have liked, they do treat the theme of love with a new seriousness. Their blend of the spiritual and carnal became increasingly characteristic of Kuzmin's verse and culminated in this period in the programmatic cycle “Vožatyj,” with the dedication “Victori Duci,” written in January, 1908. At this time (mid-to late 1907) Kuzmin also wrote three “religious comedies,” published by “Ory” in 1909, and several of the “Duxovnye stixi,”¹¹ both further evidence of his interest in early Christianity, especially as reflected in the Lives of the Saints, the Apocrypha and the *Prolog*. It is certainly possible that the very disparate elements of his background fused into the organic unity essential for their artistic expression because of his contact with Ivanov, his experiences in the “Tower,” and the climate of absolute respect for him which characterized his stay there. Čulkov, recalling his visits with Kuzmin during these years in the “Tower,” was one of many who noted Kuzmin's varied yet deeply unified imagination:

В прошлом у него были какие-то искания, какая-то любовь к старообрядческому быту, какие-то странствия по Италии... Все это смешалось в нем, сочеталось во что-то единое. И это не было механической смесью, а органическим единством. Как это ни странно, но старопечатный „Пролог“ и пристрастие к французскому XVIII веку, романы Достоевского и мемуары Казановы, любовь к престопадной России и вкус к румянам и мушкам: все это было в Кузмине чем-то вну-тренно оправданным и гармоничным.¹²

Quarrel between Vesny and Zolotoe runo. Troubles in Komissarževskaja Theater. Kuzmin's break with her Theater

Ivanov and his family spent the summer of 1907 at an estate in Mogilev Province. During their absence Kuzmin also travelled. He spent the summer visiting relatives on the Volga and at the Auslender estate, Okulovka, near Moscow. He wrote several stories ("Kušetka teti Soni" and "Ten' Fillidy") and took part in the major literary quarrel of 1907 which centered around polemics between *Vesny* and *Zolotoe runo*. With many other writers and friends Kuzmin sided with *Vesny* and therefore refused further to publish his work in the rival journal.¹³ It was a time of literary polemics and quarrels, some serious and bitterly personal, like the quarrel between Blok and Belyj, others of a more ephemeral nature; Kuzmin after all remained a close friend of Ivanov throughout the quarrel despite the fact that Ivanov not only took the part of *Zolotoe runo* but was closely identified with it. By 1908 Kuzmin had resumed publishing his works in the rival journal. His siding with *Vesny* was probably more a matter of personal loyalty to Brjusov than anything else, for he had more friends in the camp of *Zolotoe runo* than he did among those writers, like Merežkovskij, Gippius and Belyj, who championed *Vesny*.

By now Kuzmin had both detractors and partisans, as these excerpts from letters of Nouvel to him in August, 1907 indicate:

Ваше имя продолжает блистать ежедневно на страницах передовой печати... Итак, у Вас два верных друга — Брюсов и Пинский, два критика, при такой защите врагов бояться нечего.¹⁴

Бельий тоже очень мил, но вести с ним продолжительную беседу утомительно. Все время боишься: возьмет да выпрыгнет в окно. Итак, все Вас любят и все Вас принимают по вкусу, за исключением З. Гиппиус, Леонида Андреева и др. им подобных.

Nouvel was convinced that Belyj — whom he characterized as an epigone, the imitator of Dostoevskij, Ibsen and Merežkovskij — and Merežkovskij himself, were Kuzmin's chief "enemies." Kuzmin had little use for the Merežkovskij circle, and Gippius had been one of the loudest detractors and critics of Kuzmin's previous works. Kuzmin had some admiration for Gippius' verse, but his attitude toward the Merežkovskijs' involvement in religious and political matters might most charitably be characterized as ranging from disinterested amusement to contempt. Kuzmin, with Blok and others, saw

them as dabblers, ungifted amateurs and — most annoyingly to Kuzmin — dangerous “schematizers” of complex and serious questions. He later noted in his diary — excerpts from the period 1916—1921 were published under the title “Češuja v nevide” — that “Ja pozabyl pro troicu Merežkovskix [Merežkovskij, Gippius, Filosofov], no kakie že èto teoretiki? Vorčlivye dvorcovyje švejcarsy ne u del.”¹⁵ But he refrained from any public polemic with them, despite their hostile comments about him in the press. He preferred to ignore them and their followers. With Belyj it was different. Belyj’s review of *Kryl’ja* in *Pereval* (№. 6, 1907) had been both negative and unfriendly in tone. But Belyj’s attitude towards Kuzmin had begun to change, as Nouvel noted in one letter: “Belyj pri pročtenii Vas otdyhaet.” This helps explain the later cordial relations between the two writers and Belyj’s praise for Kuzmin in late 1907 and 1908.¹⁶

By September, 1907 Kuzmin’s mood, like that of many of his friends of the previous Komissarževskaja season, was very different from that of the past winter and spring. Blok noted the change in a letter of September 20, 1907 to his mother:

Петербург совсем переменялся, мама... Даже Кузмин скрывает свою грусть. Ауслендер говорит, что если жизнь станет „серьезной“, Кузмин опять уйдет совсем от людей и будет жить, как прежде, в раскольничьей лавке.¹⁷

Part of the problem may have been that groups naturally tend to lose their character over a period of time, and the possibility of recapturing the mood of the previous season was perhaps therefore illusory from the beginning. Or the change in mood might have been caused by a more concrete problem, namely a conflict in the Komissarževskaja company itself. Meyerhold was an admirer of Kuzmin’s plays and proposed one of them for inclusion in the repertory for the new season. It was apparently either the *Kuranty ljubvi* (Sapunov mentions in one letter that he has found a perfect actor for the role of “Amour”) or the *Komedija o Aleksee, čeloveke Bož’em*, which had been written between April and June, 1907. Komissarževskaja’s reaction to the proposal was extremely negative as she indicated in a somewhat patronizing letter to Meyerhold in July, 1907:

Пьесу Кузмина прочла, и вот мое впечатление: в изящной раме бессодержательная, ни зачем не нужная картина. Заблуждаясь рамой, ваша впечатлительность бессознательно для Вас сказала Вам: „А картину я сам напишу,“ но ведь на это не стоит, да и опасно себя расхотать.¹⁸

Throughout the summer Meyerhold tried to persuade Komissarževskaja to change her mind (he wanted Sapunov to design the production) but she held firmly to her opinion and the play was not produced. No plays of Kuzmin were ever performed by the company. Only later, during World War I, was the *Komedija o Alekseje* produced in Moscow at the "Teatr imeni V. F. Komissarževskoj" which her brother Fedor had founded there as part of his "Studija" in 1910.¹⁹

The difference of opinion about Kuzmin's play was only one more sign of a new tension between Meyerhold and his friends in the theater and Komissarževskaja and her brother. By the middle of October, 1907 the trouble was out in the open and after the failure of Meyerhold's second production of the new season, Maeterlinck's *Pelléas et Melisande*, he was dismissed from his post in the theater. Many of his friends left the theater immediately, among them most of the artists; the majority of the actors he had brought into the company left too when their contracts expired. A nasty series of charges and countercharges followed and created an unpleasant atmosphere in the autumn in just those circles which had previously been so happy and carefree. Thereafter, with the exception of the music he composed for Blok's translation of Grillparzer's *Die Ahnfrau* in 1909, Kuzmin's contact with the theater was minimal. Thus his first theater review, a summary of the achievements of the 1906—1907 Komissarževskaja season, which was commissioned by Brjusov for *Vesy* (№ 5, 1907), served as an epitaph for a period of Kuzmin's life which had been particularly pleasant. The "Saturdays," of course, came to an end. Only later would these same people join again in a series of theatrical projects which were to occupy an important place in Kuzmin's artistic and social life.

Kuzmin's life in the "Tower." 1907 statement of artistic preferences. Starinnyj Theater

Kuzmin's new activities in the Ivanov household soon compensated for the temporary separation from his friends in the Komissarževskaja Theater. By the autumn he seems to have been more or less permanently living at the Ivanovs. (One letter from Sapunov, dated late September, 1907, is addressed to the building in which the Ivanov apartment was located.) Ivanov's beloved wife had died during the family's absence from St. Petersburg. When the grieving family returned to the capital in the autumn there seemed little chance that the "Tower" would resume its former activities.

But the endless round of poetry readings, amateur theatricals and literary debates soon began again and Kuzmin was part of it. He had two small rooms which are described by Georgij Ivanov in *Peterburgskie zimy*:

Две узкие комнаты с окошками у потолка, точно в подвале. Но это не подвал, напротив, — шестой этаж. Если подняться на носки или, еще лучше, стать на стул — внизу виден засыпанный снегом Таврический сад.

Комнаты небольшие. Мебель сборная. На стенах снимки с Ботичелли: нежно-грустные дети-ангелы на фоне мягкого пейзажа, райски-земного. Много книг. Если посмотреть на корешки — подбор пестрый. Жития святых и Записки Казановы, Рильке и Раблэ, Лесков и Уайльд. На столе развернутый Аристофан в подлиннике. В углу, перед потемневшими иконами, голубая „архиерейская“ лампадка. Смешанный запах духов, табаку, нагоревшего фитиля. Очень жарко натоплено. Очень светло от зимнего солнца...

Первая — приемная, вторая — спальня. Кузмин встает часов в десять и работает в спальне у конторки — такой, за какими купцы сводят счета. Работает — стоя. Сидя — засыпает, уверяет он.²⁰

The little rooms were soon a nucleus within the other larger center which was the Ivanov apartment itself. Georgij Ivanov, whose accounts must always be questioned, describes the rooms as a center for the St. Petersburg “aesthetes,” whoever that is meant to include. Lidija Ivanova, Vjačeslav’s daughter, who was a child at the time, recalls (according to Alexis Rannit) what seemed to her an endless stream of young people — writers, actors, dancers, students — who gathered in the rooms at all times of the day and night. Kuzmin himself later recalled this period in the “Tower” as a time of frenzied activity, but also one of much creative work.

In 1907, Kuzmin met a young man, V. V. Ruslov, whose written queries on his tastes in art elicited two revealing replies in November and December, 1907. They are important summaries of Kuzmin’s artistic preferences at the time:

... Я не люблю Бетховена, Вагнера и особенно Шумана. Я не люблю Шиллера, Гейне, Ибсена и большинство немцев искл. Гофмансталя, Ст. Георге и их школы. Я не люблю Байрона. Я не люблю 60-ые годы и передвижников.

Я люблю в искусстве вещи или неизгладимо жизненные, хотя бы и грубоватые, или аристократически уединенные.

Не люблю морализирующего дурного вкуса... Склоняюсь к французам и итальянцам. Люблю и трезвость, и откровенную нагроможденность пышностей.

Итак, с одной стороны я люблю итальянских новеллистов, французские комедии XVII—XVIII в., театр современников Шекспира, Пушкина и Лескова, с другой стороны некоторых из немецких романтических прозаиков (Гофмана, Ж. П. Рихтера, Платена), Мюссе, Мериме, Готье, Стендаля, д'Аннунцио, Уайльда и Свинберна. Я люблю Рабле, Дон Кихота, 1001 ночь и сказки Перро, но не люблю былины и поэм. Люблю Флобера, А. Франса и Анри де Ренье.

Люблю Брюсова, частями Блока и некоторую прозу Сологуба. Люблю старую французскую и итальянскую музыку: Моцарта, Визе, Делиба и новейших французов — Дебюсси, ... прежде любил Верлиоза. Люблю музыку больше вокальную и балетную, больше люблю интимную музыку, но не квартеты.

... люблю звуки военного оркестра на воздухе.

Люблю балеты (традиционные), комедии и комические оперы (в широком смысле, оперетки — только старые). Люблю Свифта, комедии Конгрева и т.п. Обожаю Апулея, Петрония и Лукиана. Люблю Вольтера.

В живописи люблю старые миниатюры. Ботичелли, Бердслей, живопись XVIII в., прежде любил Клингера и Тома (но не Бёклина и Штука), люблю Сомова и частью Велюа. Люблю старые лубочные картины и портреты. Редко люблю пейзажи.

Люблю кошек и (нрзб.)

Люблю жемчуг, гранаты, опалы и тоже недорогие камни как „бычий глаз“ „лунный камень“, „кошачий глаз.“ Люблю розы, мимозы, нарциссы и левкои, не люблю ландышей, фиалок и незабудок. Растенья без цветов не люблю. Люблю спать под мехом без белья.

The temptation to comment on this list at length is great, because it is of obvious importance for the study of Kuzmin's own works, but this is the task for future critics. A few things, however, must be mentioned. The first is that while the list is extremely varied and eclectic it includes, as Šmakov has noted, seemingly incompatible enthusiasms which help to define the range of Kuzmin's tastes and art: "Ja ljublju v iskusstve vešči ili neizgladimo žiznennye, xotja by i grubovatyje, ili aristokratičeski uedinennye," preferences which help explain the presence in the lists of both "classics" and more ephemeral artists.²¹ The second thing is that the list shows clearly Kuzmin's relation to "Mir iskusstva" and his affinity with its art. The third is that while the list looks back to many of the writer's earliest preferences in art (Leskov, Pushkin, Shakespeare, Cervantes, Apuleius), it is also relevant for more than the immediate time in which it was set down and some of it would be relevant for the rest of Kuzmin's

life. Many items in it would be reflected in Kuzmin's works only later, not only in his poetry and prose, but in translations (of France, Apuleius, Regnier) and his critical writings as well.

Characteristic of the tastes outlined in the list and contemporary with its composition is a notice which appeared in the tenth issue of *Zolotoe runo* in 1907. It announced the formation of the Starinnyj Theater by Nikolaj Evreinov with Baron Driesen and N. Butkovskaja. According to the announcement, the theater's primary goal was the education of the public in the history of the development of the theater from medieval times. Kuzmin was listed as one of the writers and artists to be associated with the project. His interest in the new theater is understandable. The directors of the theater were not formally attached to "Mir iskusstva" but they shared its spirit of "retrospectivism" and its interest in the past in order to create a renovated Russian culture, aware of its past and its direction into the future. For some reason Kuzmin had only a brief and limited association with the Starinnyj Theater, but then its history was brief. He translated a mystery play of the twelfth century on the theme of Adam and Eve for it and he hoped for a time to have his own plays in the manner of the eighteenth century as well as his "religious comedies" performed there. The performances were never arranged but the association is only a further example of the way in which Kuzmin's old interest in the theater was expressing itself in more and more active involvement. He also took part in discussions at the Ivanov apartment on the problems of theater and myth, but his participation in the plans to create a new "theater of myth" went no further than contributing to a program entitled "Vozroždenie mifa v sovremennoj poëzii" at the Tenišev school in January 1908 which also featured Meyerhold, Remizov, V. Ivanov and Gorodeckij in a program of readings.

Contacts with Belyj. Publication of Seti. Friendship with Johannes von Guenther

Late in 1907 Belyj came to St. Petersburg and, as a matter of course, visited the "Tower." There he at last made friends with Kuzmin, whom he had met previously. Upon his return to Moscow in January, 1908 he wrote to Blok: "Užasno poljubil Kuzmina v ètot priezd"²² and on January 30, 1908 he sent a warm letter to Kuzmin himself, praising not only his songs but the recently completed verse cycle "Mudraja vstreča:"

Многоуважаемый, дорогой Михаил Алексеевич! Поручение Ваше исполнил.²³ Почему-то хочется мне отсюда еще раз поблагодарить Вас за „Мудрую встречу“ и за музыку. Музыка помню. Вы были так любезны, что обещали мне прислать слова и мелодии. Мне стыдно Вам напомнить о Вашем обещании. Только настойчивое желание иметь у себя слова и мелодию заставляют меня обратиться к Вам. Когда у Вас будет время, пожалуйста, пришлите. Мне очень радостно, что я был у Вас не с визитом только. Если будете в Москве, льщу себя надеждой, что вы придете ко мне. Остаюсь глубоко уважающий Вас и искренне преданный Борис Бугаев.

The friendship was never a particularly close one and the two men saw each other for an extended period only in early 1910. Kuzmin could hardly be expected to have greatly admired Belyj's art — he did tell friends that he admired *Peterburg* — nor Belyj Kuzmin's. They were too different as men and artists, but at least Belyj now adopted a more cordial tone in his comments on Kuzmin and ceased for a time to regard Kuzmin as an “enemy” of Symbolism as he defined it, probably because of the cycle “*Mudraja vstreča*” and other works like it.

Brjusov, who both edited *Vesy* and was the chief literary advisor for the “Skorpion” publishing house, had been pleased by the unusual success of *Kryl'ja* when “Skorpion” published it as a book in 1907. The number of copies of modernist journals and works published, both prose and poetry, was small and those which not only sold well, but sold out and were republished immediately, was extremely small. Even if the public demand was prompted primarily by notoriety and scandal — there were some who recognized the work's literary importance as well, among them Blok who called *Kryl'ja* “čudesnye” in his notebooks²⁴ — the heavily subsidized modernist press needed bestsellers. Brjusov arranged for the republication of *Kryl'ja* (he requested Kuzmin's permission in October, 1907), and the second edition appeared in early 1908. He also encouraged Kuzmin to prepare a collection of his poetry. Kuzmin complied, with the collection *Seti* which was put on sale in April, 1908. Probably because the majority of the works in it had appeared previously in journals and miscellanies and had thus been commented on, there were few reviews.²⁵ There were, of course, the expected complaints about pornography from critics on the left and right, but Kuzmin's friends praised the book highly. Brjusov read the page-proofs in mid-February, 1908 and wrote to Kuzmin:

Сборник Ваших стихов я прочел, — пока еще бегло, оставляя себе удовольствие настоящего чтения в будущем. В целом эта книга произвела на меня впечатление самое радостное. Если Вы позволите мне выразить свое мнение кратко и просто, я скажу: „Прекрасная книга.“

Blok's reaction was equally enthusiastic:

Милый Михаил Алексеевич, вчера всю ночь не спал, а днем бродил в полях и смотрел на одуванчики, почти засыпая, почти засыпая. Поэтому Вы и не застали меня. А сейчас проспал тринадцать часов без снов и встал бодрый, ясный воздух, читаю Вашу книгу вслух и про себя, в одной комнате и в другой. Господи, какой Вы поэт и какая это книга! Я во всё влюблен, каждую строку и каждую букву понимаю и долго жму Ваши руки и крепко, милый, милый. Спасибо. Любящий Вас А. Блок.²⁶

Another man greatly excited by the volume was a young Baltic German (born in Mitau, the Russian Mitava) with a passionate interest in Russian modernist culture. This was Johannes von Guenther who met Kuzmin in April, 1908 at the Ivanov apartment. Von Guenther heard the *Kuranty ljubvi* and was enchanted by them, as by Kuzmin's performances of Chopin, Mozart and Beethoven. He asked Kuzmin if he might translate them and the "Aleksandrijskie pesni" into German. Kuzmin agreed and the two men were soon friends and worked together on several projects in the late spring and summer of 1908. Kuzmin, with von Guenther's assistance, translated one of the young man's plays into Russian (von Guenther hoped to have it performed by Komissarževskaja),²⁷ practice which served him in good stead later for his many translations from the German. At the same time von Guenther worked on his own translation of the *Kuranty*.²⁸ Von Guenther also writes in his memoirs that during this time he "told Kuzmin about the Arabic-Persian verse form, the *ghazal*, and demonstrated to him with some *ghazals* of Count Platen how a *ghazal* must be written."²⁹ That he introduced Kuzmin to this form seems very doubtful, given Kuzmin's interest in the poetry of Hafiz and his mention of Platen's name in the letter of 1907 to Ruslov. But von Guenther certainly must have communicated his own enthusiasm for the form to Kuzmin: in May and June, 1908, he wrote thirty poems in the form. (Two of them were published immediately in issue № 7—9 of *Zolotoe runo* while the whole group appeared in Kuzmin's second book of verse under the title "Venok vesen.") The two men discussed prose as well as poetry. According to von Guenther, he advised Kuzmin while

he worked on one of his major prose works of 1908, the *povest'* *Podvigi velikogo Aleksandra*, a work which again demonstrated Kuzmin's interest in classical antiquity, based as it is on legends about Alexander the Great. In July, 1908 Kuzmin also completed a long poem, in twenty-eight Spenserian stanzas, entitled "Vsadnik." As a tribute to von Guenther's friendship and help in these projects he dedicated it to him.³⁰

Summer and autumn of 1908. "Lukomor'e." 1909: contacts with Gumilev and Makovskij. Apollon

As in previous years Kuzmin planned to spend part of the summer at the Auslender estate and in the Volga region. Before leaving for Jaroslavl' in August he finished two short prose works³¹ and began work on his long poem "Novyj Rolla" which was not finished until early 1910, although parts of it were published as early as October, 1908. During his stay on the Volga he wrote several poems which served as the nucleus of the poem cycle "Osennie ozera," and he completed the cycle gradually over the next seven months. One of the poems ("Snega pokryli gladkie ravniny") is an acrostic of the name of a young man with whom Kuzmin apparently had an affair in 1908 and 1909, Sergej Poznjakov, whom he had met through Somov.

In the early autumn he returned to St. Petersburg. He then started the short novel *Nežnyj Iosif* which he dedicated to Poznjakov when it was published in *Zolotoe runo* in 1909. He also resumed his musical and theatrical activity. He composed music for Remizov's play "O Iude, prince Iskariotskom"³² and worked on an operetta whose action was set in Constantinople.³³ At the end of the year he joined with other leading St. Petersburg writers, artists and musicians in the formation of a new theater, "Lukomor'e." The other organizers made up an impressive group: Averčenko, Bakst, Benois, Blok, Gorodeckij, Dobužinskij, Lanceray, Meyerhold, Nouvel, Nurok, Remizov, Somov, Sologub, Fokine and others. As is obvious, the nucleus of the group was formed by members of "Mir iskusstva" and many of the members, like Kuzmin himself, were connected also with the satirical journal *Satirikon*. They had been invited by the Theater Club to organize a new type of intimate theater for the main hall of the Club. The theater planned a regular program for the hours eight to eleven in the evening. This was to be followed by a cabaret, the "Krivoe zerkalo," from midnight to two-thirty in the morning. The cabaret, headed at first by A. R.

Kugel' and his wife, the actress Xolmskaja, then by Evreinov, was a success but the first program of the theater itself was a failure. After only a week the performances in the Theater Club ceased. In December 1908 the members published a letter in the newspaper *Slovo* announcing their withdrawal from the Theater Club. This effectively ended the group's activities. Auslender, himself a member of the group, reported briefly on the collapse of the venture in his theater column in *Zolotoe runo* (№ 1, 1909) and singled out a lack of repertory as the primary reason for the theater's failure. This failure was unimportant in itself, but the venture was significant for the immediate history of the Russian theater. The main idea of the group, to create an intimate "theater-cabaret," with evenings consisting of short plays and sketches, was a sound one. The first experiment had been brief but the same impulses led to the founding later of several such theaters including the important "Dom intermedij" and later the cabaret "Brodjačaja sobaka," in both of which Kuzmin played an important role.

1909 opened with the publication of *Podvigi velikogo Aleksandra* in *Vesy* (№ 1 and 2). It appeared with a sonnet-acrostic dedication to Brjusov, which prompted a reply, also an acrostic, to Kuzmin, which in turn led to indignant outcries in the conservative press on the "arrogance" of our poets, to which Brjusov in turn replied!³⁴ In late January Kuzmin left for Moscow to visit friends and then left for visits to relatives on the Volga. He stopped in late February at the estate of relatives, "Paraxino," where he wrote the cycle "Prazdniki Presvjatoj Bogorodicy," as well as several poems of the "Osennie ozera" cycle and a further acrostic poem to Poznjakov.³⁵ He soon returned to St. Petersburg. In the spring there were new visitors to the "Tower" and an important new project. Gumilev had only recently returned to St. Petersburg from Europe and he immediately began to form friendships with the young men of his own generation and, with them, to visit the poetic "masters" of the capital. According to Pjast, Gumilev, together with Aleksej Tolstoj and Petr Potemkin, requested Ivanov, Vološin and Annenskij to give a series of lectures on poetry and poetic technique, which the older men agreed to do.³⁶ The lectures took place twice a month in the Ivanov apartment. Ivanov was the only one of the older men to lecture regularly. He lectured to the younger men not only on Greek poetry and meters, but on the history of Russian and European verse forms as well. The lectures were conducted formally, with a secretary to record the proceedings, and soon the meetings were attracting not only large numbers

of young poets, such as Mandel'stam and Xlebnikov, but older, already established ones as well, such as Verxovskij.

Kuzmin met Gumilev at these meetings in the spring and by the late summer of 1909 they were good friends. In August Kuzmin dedicated a poem to him and Gumilev replied in kind later.³⁷ It was through Gumilev that Kuzmin met Annenskij (his final poem, the beautiful "Moja Toska," was prompted by a discussion with Kuzmin on love and is dedicated to Kuzmin) and the young art historian Sergej Makovskij. Kuzmin was, of course, older than the young poets who attended Ivanov's lectures, but he was sympathetic to their ideas and poetry and they in turn admired his verse. Soon Kuzmin's rooms in the Ivanov apartment became the gathering place for these young men who had by now broadened the scope of their projects to include plans for a new journal. According to Makovskij, whose memoirs are the most complete record of the rise of the new journal,³⁸ he and Gumilev had conceived of the idea for such a journal in January, 1909 and in the following months they went about gathering supporters for such a venture, using the meetings of the poetic workshop in the Ivanov apartment as their focal point. Gumilev may in fact have wanted from the beginning to start the poetic workshop precisely in order to form a nucleus for the new journal, thus ensuring regular contributors.³⁹ By the spring they had their nucleus which included besides Gumilev and Makovskij (the editor of the new journal), Kuzmin, Auslender and Aleksej Tolstoj. They formed, in the words of the journal's secretary, Znosko-Borovskij, the "molodaja redakcija" for the enterprise. They also had the important support of V. Ivanov and Annenskij.

When von Guenther returned to St. Petersburg in October, 1909 the first issue of the new journal, entitled *Apollon*, had already appeared. The Wednesday evening lectures on verse technique had also moved from the Ivanov apartment to the editorial offices of *Apollon* itself which were located in an eighteenth-century building on the Mojka, near the house in which Pushkin had died, a bit of symbolism not lost on those associated with the new journal. The Wednesday meetings had also changed in character. They were now formalized under the name "Akademija stixa" (soon renamed the "Obščestvo Revnitatej Xudožestvennogo Slova") and had been broadened to include lectures, reports and poetry readings both by members of the society and outside visitors. Kuzmin's exact role in the "Akademija" is unclear, but he was chosen, together with Annenskij, Blok, Gumilev, V. Ivanov and Makovskij as a member of the executive committee

(*sovet*) which was chaired by Ivanov.⁴⁰ He was actively involved with *Apollon* from the beginning. He always sought new outlets for his own works, but his participation went beyond that. He sympathized with the goals of the journal as outlined in its opening statement of purpose, certainly in part because some of the goals outlined there had much in common with "Mir iskusstva," especially the insistence on grounding art in an awareness of the "laws of cultural heritage." This attraction of the younger generation of poets to "Mir iskusstva" has not been sufficiently noted and it would help explain why they were most attracted to Kuzmin of all the older poets. (They were attracted to Annenskij too, but for different reasons.) Makovskij himself had been closely associated with "Mir iskusstva" in previous years. Kuzmin published poetry and essays in *Apollon*. He also agreed to write the monthly column "Zametki o russkoj belletristike" and on occasion wrote sections for Gumilev's monthly column "Pis'ma o russkoj poëzii." His rooms at the Ivanov apartment served as a kind of second editorial headquarters for the journal as well, a source of some friction between himself and Ivanov as the journal's stance began later to diverge from positions approved of by Ivanov.⁴¹

Friendship with Gumilev. The article "O prekrasnoj jasnosti!"

The period of Kuzmin's closest friendship with Gumilev falls between the years 1909 to 1911. He was a constant visitor in the Ivanov apartment and frequently spent the night in Kuzmin's rooms when he missed the final train to Carskoe Selo. He was close enough to Kuzmin to choose him as a second for his duel with Vološin;⁴² he wrote often to Kuzmin from Abyssinia, where he was exploring and hunting in 1910. He had a very high opinion of Kuzmin as a poet ("Among contemporary Russian poets M. A. Kuzmin occupies one of the first places.")⁴³ and he wrote the following rather nonsensical acrostic to him during this period:

Мощь и нега! —
Изначально!
Холод снега,
Ад тоски.
И красива и могуча,
Лира Ваша так печальна,
Уводящая в пески.

Каждый путник
Утомленный
Знает лютни
Многих стран.
И серебряная туча
На груди его влюбленно
Усмиряет горечь ран.⁴⁴

Gumilev also encouraged Kuzmin to take an active part in the "Сех поëтов" which he founded in the fall of 1911. While Kuzmin attended one or two meetings and published several poems in the organization's journal *Giperborej*, he never played any real role in it or the second "Guild" which was set up after the Revolution. The whole business of a "guild" may, in fact, have estranged Kuzmin from Gumilev somewhat. He never seriously or openly quarreled with Gumilev and the two men remained friends until Gumilev's death, but Kuzmin like others was increasingly bothered by the role of mentor and "maître" which Gumilev was assuming. According to friends, he found Gumilev more amusing than offensive in this role, but still, he found it an irritant. He enjoyed the companionship of the new young poets, a high-spirited and lively group, and championed some of them, like the young Axmatova. He encouraged her from the start and in 1912 wrote an enthusiastic forward for her first book of verse, *Večer*, to which Axmatova later replied by inscribing a copy of one of her works to Kuzmin with "moemu čudesnomu učitelju."⁴⁵ But he resisted, as he did all his life, any attempt to make him part of a school or literary movement. In an age of "joiners" Kuzmin stood adamantly apart from all the schools which thrived and competed for prominence. While admiring Gumilev's real abilities as a critic, he had little affection for most of his verse, and once, according to friends, he replied with the following to someone's comment that Gumilev's verse was an example of "prekrasnaja jasnost'": "Da, jasnost', no kakaja-to tupaja jasnost'"; this attitude helps explain why he refrained from reviewing the major poetic works of his friend.⁴⁶

Kuzmin's comment is, of course, a reference to his own famous article "O prekrasnoj jasnosti" which he read at a meeting of the "Akademija" in late 1909 and then published in the first issue of *Apollon* in 1910.⁴⁷ Both the remark and the article raise an issue which goes beyond Kuzmin's relations with the young poets of *Apollon* to the larger question of his relation to Acmeism itself, a school or movement with which many of the same young poets aligned themselves in the years after the journal's founding. It is a complex question

and a full discussion of it belongs more properly in a study of Kuzmin's poetics, than in a biography, but it is a matter so central to this period of his life and so misunderstood that it can not be entirely avoided. Although Acmeism and *Apollon* are virtually synonymous in many minds, it is a quite erroneous association. The journal itself after all began in 1909 and the poetic movement which called itself variously "Adamism" or "Acmeism" arose only several years later. When the journal got under way it was clearly a shelter for a variety of divergent opinions, something certainly obvious to its founders, and it was in no way "anti-Symbolist." Had it been, how could one explain Ivanov's close association with it and the "Akademija" in those early days or the appearance of many Symbolists in its first issues, among them Blok, Sologub, Belyj and Ivanov himself? If it is true that the journal later became associated with those poets who called themselves Acmeists, it can in no way be called "the" Acmeist journal at any point. In fact, during the War and until its closing in 1918 it was if anything devoted more and more to art and less and less to literature. In its early stages diversity of opinion on poetry and art was its hallmark, not any one "party line." And it is in this climate of diversity that Kuzmin's article "O prekrasnoj jasnosti" should be seen.

The article is clearly programmatic in content. Because it appeared at a time when the "crisis of Symbolism" was being much discussed both by the older and younger generations of writers, and because it outlined positions which have little connection with the views of the Symbolists, it has traditionally been seen as the opening salvo in an attack on Symbolism itself. This interpretation of the article is extremely misleading. There is no evidence to suggest that Kuzmin intended it as an attack on Symbolism or that his friends among the Symbolists like Blok and Ivanov reacted to it as an attack on their positions. Some members of the younger generation may have seen in the article views which they could use to attack the poetics of the older generation, but the article itself produced no hostile reaction from either Blok or Ivanov aimed either directly or indirectly at Kuzmin himself. They knew Kuzmin for the "independent" he was and that he would never allow himself to be appropriated by any "school" or movement. They were also men of too much sophistication to subscribe to the simple-minded view that if a man is not "one-of-us" he is automatically against us. Views of art and life differing from the Symbolists' are not necessarily anti-Symbolist; they are simply different. It was a time of considerable ferment in the literary world. Positions

on art were being formulated by many writers and Kuzmin may have felt it time to state his own views. He was now writing criticism on a regular basis, primarily for *Apollon*. He had never done this before and he may have wanted to do nothing more than work out and set down a critical *profession de foi* for his own benefit as well as for his readers. Interestingly enough, most of his criticism was of prose and the famous essay "O prekrasnoj jasnosti" is subtitled "Notes on Prose." Kuzmin can not be considered responsible if others at the time seized on the article for their own purposes or if critics, anxious to schematize a complex problem, saw it then and persist in seeing it in the simplistic framework of a "revolt" against Symbolism. For what was happening in those years was infinitely more complex and deserves careful attention apart from the clichés which have been so often applied to the period.

The article itself is an extremely undogmatic statement. This in itself sets it apart in the literary climate of the day. Couched as little more than friendly advice to writers, its easy-going manner masks, as one might expect from Kuzmin, an enormous sophistication and delicate irony. The subtitle "Notes on Prose" should also not be overlooked or dismissed as an attempt to avoid controversy.⁴⁶ His friends certainly knew, if only by the example of his poetry, that his positions on art differed from theirs. He was also, as noted above, now writing regular columns of prose criticism and the article is devoted exclusively to a discussion of prose and prose style. If some, not all, of its statements could be applied to poetry as well, this does not make it by extension a statement of Kuzmin's views on poetry. In fact most of its assertions are more applicable to Kuzmin's own prose and to the problem of "stylization" than they are to his poetic *oeuvre*. His own poetry, even in this early period, clearly went beyond the positions outlined in the essay, which are on careful reading really very imprecise. Anyone who wishes to extract an aesthetic credo from the article will not get very far. The call for "clarity" is hardly after all much of a basis for an aesthetic theory. Moreover, such theorizing was quite alien to Kuzmin personally. Kuzmin may in fact have later regretted the essay, as its title became the cliché by which generations of critics attempted to characterize his art, especially his poetry, even if it applied not at all. And it is interesting that he never republished the essay, although, given the importance others attached to it, he might be expected to have included it in his volume of collected critical essays.

None of the above should be interpreted as an attempt to belittle the significance or impact of the essay. Whatever Kuzmin's *intention* was, an article which considered art in such modest terms and avoided any of the metaphysical musing so common in Symbolist pronouncements was bound to have an impact. The discussion of art in terms of *jasnost'*, *logika*, *planomernost'*, and *strojnost'* — terms which recall the aesthetics of Pushkin — was also bound to have an effect even if they referred to prose not poetry. And the use of a new "ism," Clarism, at a time when one "ism," Symbolism, supposedly reigned supreme in the literary world was the article's most provocative gesture. The term was seized upon immediately. When Brjusov, for example, wrote to his friend Percov on March 23, 1910 he used the term as if it referred to a whole school in which he included himself: "Klaristy zaščičajut jasnost', jasnost' mysli, sloga, obrazov . . . Ja vsej dušoj s 'Klaristami,'" ⁴⁹ and on September 12, 1910 he wrote to Kuzmin himself "xotja . . . nam ne slučalos' sxodit'sja bliže, no ja tak privyk sčitat' Vas blizkim, svoim."⁵⁰ Others, primarily among the younger generation, whose views on art were in general closer to Brjusov than to the so-called "secodn generation" of Symbolists, also seized on it. As late as 1921 Gorodeckij published some of Kuzmin's verse under the general heading of "Clarism" in the Baku journal *Iskusstvo*.

Kuzmin himself never again used the term and he certainly made no attempt to found a school or a group of followers under its banner. And he returned to some of the ideas outlined in "O prekrasnoj jasnosti" only once: in a 1911 article discussing Gluck's opera "Orfeo ed Euridice" Kuzmin supported his own view of art by citing the composer's words about "beautiful simplicity" ("prekrasnaja prostota").⁵¹ But before this statement is taken too conclusively one must add that Kuzmin follows it with the remark that Wagner too could have said it! What Kuzmin meant by "simplicity" and "beautiful clarity" seems more complex than is usually understood. And he closed the 1911 article on Gluck with a general warning against the practice of evaluating an artist in relation to any school or movement in art. With all this in mind both the article on Gluck and "O prekrasnoj jasnosti" appear more and more like declarations of artistic independence, warnings that their author would not be drawn into either side of the growing dispute about the directions art was to take in Russia. It is an attitude very characteristic of Kuzmin: he remained outside literary schools all his life not simply because he was "legkomyslennyj," not because he

was bored by such quarrels (he was), but because he believed above all in the independence of the individual artist on principle and was opposed to any attempt to "systematize" art. All of this was certainly a legacy of his devotion to Hamann as well as a firm personal conviction. If the easy-going manner fooled some, among them several generations of critics. It did not fool all; Brjusov, for one, wrote:

Что в „легкомыслии“ есть мудрость,
В „поверхностности“ — глубина,
Доказывает чернокудрость
Нам Михаила Кузмина.

Acmeism: Kuzmin's relationship with and attitude toward

Just as the rise of Acmeism belongs to a period several years after the appearance of *Apollon* and the article "O prekrasnoj jasnosti," so does the article "Razdum'ja i nedoumen'ja Petra Otšel'nika" which Kuzmin wrote in 1913 or 1914. It appeared in the third issue of the miscellany *Petrogradskie večera* but since it was published under the pseudonym "Petr Otšel'nik" (Kuzmin even goes so far as to mention himself in it in the third person) it has not previously been identified as Kuzmin's. Nevertheless the positions outlined in it should have led scholars to guess that it was written by Kuzmin. The word "simplicity" (not "clarity") appears in it again and in a much clearer context than previously. The article is important for an understanding of Kuzmin's aesthetics, but the following paragraph is of primary interest in the present context of our discussion of Kuzmin's relation to Acmeism:

Может быть, эти же свойства, к счастью или к несчастью, не давали в русской литературе возможности обособляться кристаллизированным школам, так как всякая законченность есть уже нетерпимость, окостенение, конец. Но как же существуют символисты, акмеисты, футуристы? На взгляд беспристрастного человека их не существует; существуют отдельные поэты, примкнувшие к той или другой школе, но школ нет. С тех пор, как наши символисты заговорили о символизме Данте и Гете, символизм как школа перестал существовать, ибо для всех очевидно, что речь теперь идет вообще о поэзии, которой часто свойствен символизм. Школа всегда — итог, вывод из произведений одинаково видевшего поколения, но никогда не предпосылка к творчеству, потому смею уверить футуристов и особенно акмеистов, что заботы о теоризации и программные выступления могут оказать услугу чему угодно, но не искусству, не творчеству. И

если многие из этих поэтов идут вперед, то это, во всяком случае, несмотря на школу, а отнюдь не благодаря ей. Если же это просто кружок любящих и ценящих друг друга людей, тогда вполне понятно их преуспевание, потому что где же и расцветать искусству, как не в атмосфере дружбы и любви? При чем же тогда школа? И в обилии школ можно видеть только критическое кипение мыслей (а не творчества), если не личные честолюбия.⁵²

The remarks are characteristic of Kuzmin and would be repeated often in his criticism after the Revolution. The comments on Acmeism are particularly important. Kuzmin clearly sets himself apart from it — and in the same terms he would use in the 1920s: rules and theories have nothing to do with creation. As long as the young poets of *Apollon* gathered together in an atmosphere of companionship to discuss verse, Kuzmin was interested and sympathetic. When it came to manifestoes and “guilds,” as it did in 1912 and 1913, he backed away. The final comment in the paragraph quoted above sounds like a direct reference to Gumilev. According to very reliable sources, Kuzmin rejected any interpretation of his article “O prekrasnoj jasnosti” as the first manifesto of Acmeism. All his life he denied having had anything to do with the origins of the movement and vehemently denied any suggestion that he was himself in some way an Acmeist. He put the matter bluntly to rest in one autobiographical statement (unpublished) when he wrote: “s gruppou ‘Apollona’ ravno kak i s Cexom poetov ja skoro razošelsja.” Even more definitive is this statement from his diary: “Akmeizm tak tup i nelep, čto ètot miraž skoro projdet.”⁵³ Axmatova herself would also have supported such an interpretation, if, obviously not such an evaluation of Acmeism; in a 1965 interview she maintained that even if “Kuzmin’s theoretical views seem to re-echo in the programmatic statements of the Acmeists, . . . [Kuzmin] had no real influence on the group . . . the identification of Kuzmin as herald of the new movement was due to a mistake made by Žirmunskij in 1916, a mistake repeated dutifully by critics ever since.”⁵⁴ Certainly this and Kuzmin’s own statements must be taken as essentially correct. Kuzmin had nothing to do with the organization of the Acmeist movement, took no part in the creation of its “official” views, and played no part in its activities as a school.

Still, a relationship does exist. In all his remarks Kuzmin disassociates himself from *formal* alliance with the group and especially from its characteristics (primarily associated with Gumilev) which he found distasteful: the attempts to teach

poets how to write and its excessive concern, from his point of view, with formal problems at the expense of poetry itself. Axmatova's remark must also be read against the background of her hostility to Kuzmin in the final years of her life, the reasons for which are still unclear, and her own egocentricity in these years. She had, after all, called Kuzmin her "teacher." The poet who had daringly written of "Chablis on ice, a toasted bun" at the high point of Symbolism's "triumph" in Russian letters must have had a great impact on the young poets who were moving away from the Symbolist view of the world; and there is no question that this younger generation learned much from Kuzmin. Kuzmin's view of the world is not identical with that of the Acmeists — and the three major poets of the movement did not share a single view — but it is closer to theirs than to that of the Symbolists. Nadežda Mandel'stam reports in her memoirs that for her husband the essence of Acmeism was not only a "nostalgia for world culture but also an affirmation of life on earth and social concern ("utverždenie zemnogo i obščestvennogo načala")."⁵⁵ Certainly the same could be said of Kuzmin, and her remark that "until his last days M. remained true to the earth and its concerns ("vernost' zemle i zemnomu")"⁵⁶ is a clear echo of the concluding lines of Kuzmin's famous poem "Gde slog najdu . . .": "Ax, veren ja, dalek čudes poslušnyx, / Tvoim cvetam, veselaja zemlja!" Many other of her remarks about Acmeism and Mandel'stam's views are identical with Kuzmin's — the earth as the source of beauty, God's greatest creation — but most of all it is that essential gaiety of the younger generation's view of life and art, a view so like that of Yeats' lines "All things fall and are built again / And those that build them again are gay", which connects Kuzmin with them.⁵⁷ This had found ample expression in Kuzmin's own works and helps explain why his rooms became a gathering place for the young poets in 1909—1910. Kuzmin was not himself an Acmeist and refused to see himself as one; he rejected any interpretation of his articles as "pre-manifestoes" of the movement and remained apart from it and critical of many of its features. Yet the *example* of much (not all) of his early verse, especially those poems which took their subject matter from the reality of contemporary life in its most public, familiar, widely shared aspect, must have affected a younger generation looking for "masters" and predecessors in their own very conscious reaction against the view of life and art of the Symbolists. If the areas of difference between his views and those of the Acmeists are as great as the areas of similarity, the latter must not be overlooked.

Another beginning poet who visited the Ivanov apartment at the time and attended sessions of the "Akademija" was the young Velimir Xlebnikov. Both V. Ivanov and Kuzmin took an immediate liking to him and were the only major St. Petersburg poets to encourage him and praise his verse. Xlebnikov in turn was much taken by Kuzmin and in letters to his family in October, 1909 he referred to Kuzmin as his "teacher" and "magister" and to himself as a "journeyman of the famous Kuzmin."⁵⁸ On September 16, 1909 Xlebnikov wrote the poem "Vam" praising Kuzmin and especially *Podvigi velikogo Aleksandra*:

Так, среди „Записки Кушетки“ и „Нежный Иосиф,“
„Подвиги Александра“ ваяете чудесными руками, —
Как среди цветов колосьев —
С рогом чудесным, виден камень.
То было более чем случай:
Цветы молились, казалось, пред времен давно
прошедших слом:
О доле нежной, о доле лучшей:
Луга топтались их ослом.⁵⁹

Xlebnikov also mentioned Kuzmin warmly in his unfinished long poem "Peredo mnoj varilsja var" in which he referred to him as the "abbat," Kuzmin's nickname in the Ivanov household.⁶⁰ Xlebnikov very quickly broke his slender ties with *Apollon* circles and the two men thereafter saw each other rarely, but they remained friends until Xlebnikov's death and corresponded until that time. Although Kuzmin called the program of the Italian Futurists "vague, heterogeneous, haphazard and inconsistent" in a 1910 article in *Apollon* (№ 9, in the "Pis'ma iz Italii"), his attitude to the Russians who called themselves Futurists in the years before the Revolution is not altogether clear since he wrote little about them in this period. As might be expected of someone associated with "Mir iskusstva" and then *Apollon*, both of which emphasized the creative importance of cultural traditions, Kuzmin disliked the flamboyant rejection of all culture which many of the Futurists preached. He also disliked the penchant for theorizing and writing manifestoes which characterized them as much as it did the Acmeists; he noted in his diary that the Moscow Futurists were more serious than those in St. Petersburg, but nevertheless: "Bože, kakie boltuny i sovoprosniki, tonuščie v sobstvennoj boltovne!"⁶¹ He criticized them also, as he did the Acmeists,

in his "Petr Otšel'nik" article for banding together into groups or schools, and he repeated this criticism in articles written in the early 1920s. But the "primitivism" of the early Futurists, especially Xlebnikov, appealed strongly to him. (We tend in general to forget how prominently primitivism figured in all phases of Russian modernism.) The "linguistic" experiments of the Futurists also interested him, as he noted in a report read at the "Brodjačaja sobaka" in 1914: "Zaslugi akmeizma i futurizma (osvoboždenie slova). Novyx sil možno ždat' tol'ko so storony futuristov i dikix."⁶²

His formal ties with the Futurists were very limited but he did compose music for a production in St. Petersburg of Zdanevič's play (called a "dra") *Janko kruž' albanskaj* in December, 1916.⁶³ And he was personally on good terms not only with Xlebnikov but with Majakovskij as well, whom he often saw in the St. Petersburg cabarets. Majakovskij admired Kuzmin's poetry. He told friends that he regarded the famous line "Chablis on ice, a toasted bun" as "revolutionary" and on June 25, 1915, he wrote the following in the "album" of Sudejkin during a visit to the "Prival komediantov": "Priyatno marsovym večerom pit' kuzminskoj reči rom."⁶⁴ Kuzmin repaid the compliment by dedicating one of his long poems, "Vraždebnoe more" to Majakovskij in 1917. The impact of both Majakovskij and Xlebnikov is visible not only in this poem but in others of the immediate pre-and post-Revolutionary period. Whatever his attitude to the group was as a whole, he consistently singled out Xlebnikov and his works for special praise and called him a "genij i čelovek bol'šix prozrenij."⁶⁵ Kuzmin's name was among those included in the famous "A Slap in the Face of Public Taste." It appeared there against Xlebnikov's wishes. He had refused to sign it unless Kuzmin's name was removed and only when he received Burljuk's assurance that it would not be included did he agree. He then left Moscow and Kuzmin's name was reinserted into the manifesto; this was a cause of considerable embarrassment for Xlebnikov. Fortunately, Kuzmin had a sense of humor and a certain fondness for absurdity, and, according to friends, he thought the whole incident merely amusing, as he found most of the Futurist antics.

Friendship with Golovin. Work in the Imperial theaters. Translations. Theatrical projects

Kuzmin's association with *Apollon* resulted in other friendships as well. One was with the young artist V. P. Belkin

who later did illustrations for the *Apollon* publication of the long poem "Novyj Rolla;" he *may* also be part of the triangle in the verse cycle "Troje" which Kuzmin wrote in July-August, 1909 (the other two members are, according to one version, Kuzmin and Poznjakov). A more important friendship was with another more noted artist — Aleksandr Golovin.

In the autumn of 1909 Makovskij asked Golovin to paint a group portrait of the central figures of *Apollon*. The picture was to include Annenskij, Vološin, Gumilev, Aleksej Tolstoj, Blok, Makovskij, V. Ivanov, Kuzmin and others, and the sittings were scheduled for Golovin's huge studio in the Mariinskij Theater. At the first sitting only technical details of seating and composition were discussed; at the second the quarrel between Gumilev and Vološin occurred which resulted in a challenge to a duel. The result of this incident was that no more sittings were held and the group portrait was never painted. But Golovin had been impressed by Kuzmin's appearance at the first sitting and decided to paint a portrait of him alone. He began the portrait in October 1909 and finished it, after some twenty sittings, in 1910.⁶⁶ The work, now in the Tretjakov Gallery, is the finest of several portraits of the writer. It shows him in full figure in one of his famous vests, partially turned to the viewer on a theater stage. Somov's widely reproduced portrait, painted in 1909, had made Kuzmin's goatee and moustache famous; Golovin's was the last portrait to depict them since Kuzmin shaved them off soon afterward.⁶⁷

Meyerhold had first introduced Kuzmin to Golovin in 1909. Golovin was already a great admirer of Kuzmin's verse and considered him the most outstanding talent of the *Apollon* group.⁶⁸ The two men had several mutual interests, such as eighteenth-century culture and especially the theater. The long sittings for the portrait only strengthened a friendship which had begun when they first met; the two men remained good friends all their lives. Their relationship involved work on many mutual projects. Golovin admired not only Kuzmin's poetry but his musical talents as well. Because of his influential position in the Imperial theaters, Golovin was able to help his friend in several ways. It was through his intervention, as well as Meyerhold's, that Kuzmin began to collaborate on projects for the Imperial theaters in the capital, the Aleksandrinskij and Mariinskij. Kuzmin's first work for the Aleksandrinskij was music for Ernst Hardt's drama on the Tristan theme *Tantris der Narr* (*Šut Tantris*) which had its premiere, in Meyerhold's production, on March 9, 1910 in a translation supervised by Kuzmin and V. Ivanov. His

next work at the theater was in March, 1911, in Meyerhold's production of Jurij Beljaev's one-act play *Krasnyj kabačok*, for which Golovin designed sets and costumes and Kuzmin wrote the music.

In 1910 Kuzmin completed his first major translation project — Boccaccio's *Fiametta*, the first important result of his long interest in Italian culture.⁶⁹ He turned to this interest frequently at the time, especially to the period of the Renaissance; and it is essential for an understanding of many themes and images in poems of his second verse collection *Osenние ozera*. Golovin had a high opinion of Kuzmin's talents as a translator ("As a translator Kuzmin is absolutely irreplaceable, in particular for translation of ancient works; he transmits the spirit of an epoch wonderfully")⁷⁰ and he arranged a commission for him to translate Hofmannstahl's libretto of Richard Strauss' *Elektra*. Kuzmin completed it in 1910, but the work waited until February, 1913, for its premiere at the Mariinskij, with sets and costumes by Golovin and direction by Meyerhold. It was the first of Kuzmin's many translations of opera libretti; among others were Gounoud's *Faust*, Berlioz' *Benvenuto Cellini*, Johann Strauss' *Zigeunerbaron*, and Mozart's *Entführung aus dem Serail*. There were other projects with Golovin in the years to come. In late 1911, the two planned to collaborate on a work set in Venice, but it was never carried out.⁷¹ They also collaborated on several projects for the "Petropolis" publishing house and Golovin did the cover design for Kuzmin's 1921 verse collection *Ėxo*. It was an altogether warm and lasting friendship, marked by mutual loyalty and affection, which is attested to often in Golovin's reminiscences.

Kuzmin's employment by the Imperial theaters was but one of several projects in the theater which he began in 1910. He now seriously started his long career as a drama critic (in the "Peterburgskie teatry" section of the "Xronika" in *Apollon*) and embarked on several ventures in collaboration with friends he had made during his work with the Komissarževskaja Theater. After his break with Komissarževskaja, Meyerhold had been introduced to Vladimir Teljakovskij, Director of the Imperial theaters, by Golovin. To the surprise of the theatrical world he had been offered an appointment as one of the stage-directors for the Imperial theaters. To the even greater surprise of some and the consternation of others, Meyerhold, the legendary rebel and experimenter, accepted. His acceptance promised a new spirit in the rather tired state theaters in St. Petersburg, but Meyerhold himself realized that he had to refrain from excessively daring and

experimental productions or he would risk losing his appointment.⁷² He and his friends therefore organized smaller theatrical projects on the side. The first of these was the previously mentioned "Lukomor'e" formed in 1908. While short-lived, the group had managed one evening of three one-act plays before closing. This was a time of experiment and inquiry for Meyerhold. He was fascinated by all forms of popular entertainment, and he was interested in spectacles which integrated sound, color, and movement in one creative impulse. Short forms seemed for the time most suited to realizing these ideas, but there was little repertory available. Kuzmin was very sympathetic to these ideas himself and his own works of the period for the theater reflect this sympathy, to which Meyerhold responded by placing Kuzmin among those he credited with creating the "New Theater" in Russia.⁷³ In 1910 they were to work together on several important projects.

1910: Belyj's visit to "Tower." "Bašennyj Teatr." Founding of the "Dom intermedij"

In late January, 1910, Belyj made one of his frequent visits to St. Petersburg and spent several months at the "Tower." Then in unusually good spirits (he had just met Asja Turgeneva), he was fully prepared to surrender himself to the relaxed if busy life of the Ivanov household. As before, he was particularly charmed by Kuzmin, with whom he resumed his friendship. He specially loved the impromptu concerts organized late in the evening or early morning, when Kuzmin at the request of the guests sang and played his songs. Belyj admired them and often requested his own favorites.⁷⁴ The concerts, which lasted until early morning, frequently ended in breakfast, after which the various inhabitants of the "Tower" departed for their own rooms in the apartment. Around one o'clock they reassembled for tea, where Belyj would find Kuzmin in a Russian shirt, sitting at the tea table, working on some manuscript. (Kuzmin's ability to work anytime and anywhere was legendary.) Conversation between them often touched on the newly formed *Apollon*, which Belyj in his memoirs erroneously maintains was anti-Symbolist from the beginning (if so, why did he publish in it until well into 1911?). Belyj also notes a certain tension between Kuzmin and Ivanov at the time because of the new journal, but he may well exaggerate it. Before leaving for Moscow in early

March Belyj wrote a “poem-exprompt” in the album of Ivanov’s step-daughter Vera Konstantinovna:

О том, как буду я с тоскою
Дни в Петербурге вспоминать,
Позвольте робкою рукою
В альбоме Вашем начертать.
(О Петербург! О Всадник Медный!
Кузмин! О, песни Кузмина!
Г**, аполлоновец победный! [...])
Мы — в облаке... И все в нем тонет —
Гравюры, стены, стол, часы;
А ветер с горизонта гонит
Разлив весенней бирюзы;
И Вячеслав уже в дремоте
Меланхолически вздохнет:
„Михаил Алексеич, спойте!...“
Рояль раскрыт: Кузмин поет.
Проходит ночь... И день встает...⁷⁵

When he returned to Moscow, Belyj invited Kuzmin to contribute to a collection of poems planned by the “Musaget” publishing house (the letter is on the stationery of the publishing house):

Дорогой и глубокоуважаемый Михаил Алексеевич!

Прежде всего, привет: вспоминаю с удовольствием дни, проведенные вместе. Много, многое есть у меня к Вам слов и отчасти дел. Но о них до нашего свидания. А вот наиболее не терпящее отлагательств дело: „К-во Мусaget“ издает альманах стихов. Оно льстит себя надеждой, что Вы сделаете нам одолжение тем, что дадите своих стихов. Александр Мелентьевич Кожебаткин, секретарь нашего издательства, переговорит с Вами о всех подробностях. Дорогой Михаил Алексеевич, передайте, пожалуйста, Юрию Никандровичу Верховскому мою покорную просьбу, а также приглашение издательства дать нам стихов.

Примите уверение в моей искренней преданности и любви. Остаюсь глубокоуважающий Вас Б. Бугаев.⁷⁶

Kuzmin accepted the invitation and submitted the poem cycle “Osennij maj,” which appeared in the *Antologija “Musaget”* in 1911.

Before leaving for Moscow Belyj may have noticed or even sat in on the planning sessions for what was to become one of the most noted amateur experimental productions in Russian theater history. Two lines from Belyj’s “exprompt” in the Ivanov album:

Ковер — уж не ковер, а луг —
Цветут цветы, сверкают доли;

sound in fact like a description of part of the sets for the production in which a flowered green rug was thrown on the stage to represent an outdoor scene. Theater was a special interest of Ivanov and his friends. Meyerhold had participated in many discussions at the "Tower," including the previously mentioned project to create a theater of myth, a "temple-theater" to bring the art back to its origins in ritual and religion. Several of the experimental projects, either planned or performed by Meyerhold and his friends, had sometimes involved as actors the writers, the artists, and the composers of the works. The most famous of these, and certainly the most distinguished, was the production of Bal'mont's translation of Calderon's *La devoción de la cruz* (*Poklonenie krestu*) at the "Bašennyj teatr," i.e., in the apartment of Ivanov, on April 19, 1910.⁷⁷ True to the habits of the "Tower's" inhabitants the performance began at 11 : 15 in the evening. The guests, admitted by special invitation only, entered the apartment to find a small stage in the largest room of the apartment with a dark green and black backdrop, resembling a large carpet, decorated with bright yellow and red flowers. The vividly colored sets and costumes had been designed by Sudejkin, or rather improvised by him from a wide variety of fabrics he had found in the apartment. The sets were dimly lit by lamps and the audience sat or stood with the action going on virtually in their midst. All the effects were designed to stress the deliberate theatricality — even artificiality — of the production, in order to evoke the naivete of the Spanish theater of the sixteenth and seventeenth centuries, as one reviewer noted.⁷⁸ Meyerhold's intention was to break down what he considered artificial barriers between audience and players and the production conformed to his developing concept of the theater "balagan."⁷⁹ The front curtain was operated by two boys costumed as blackamoors; the scenery was suggested only by painted throws of various kinds. The few props were carried on and off the stage by the actors themselves, sometimes directly through the audience, a real innovation at the time.⁸⁰ Kuzmin acted in the play (there was apparently no music). He performed two roles, an old man in one scene and a young man in another. Other roles were performed by Knjažnin, Pjast, and members of the Ivanov family themselves.⁸¹

After the production Meyerhold planned to go to Europe. Before he left he acted the role of the servant in Kuzmin's

comic ballet *Vybor nevesty* at a program of Marija Andreevna Vedrinskaja, an actress at the Aleksandrinskij Theater. When he returned to St. Petersburg in May he joined with some of his friends in another project. The production of the Calderon play had been a great success and it played an important role in the evolution of Meyerhold's theories of the theater. (Some of its innovations were later used with notable effect in the glittering production of Molière's *Don Juan* at the Aleksandrinskij.) Yet it had been a performance of one night before a tiny, select audience. Meyerhold and his friends, Kuzmin prominent among them, needed a more permanent testing place for their ideas and sought a wider public. They also wanted to create a kind of cabaret where they and their friends, as well as the public, could enjoy short sketches and witty entertainments. Such ideas had been behind the formation of the "Lukomor'e" in 1908 and there already existed one such theater of "small forms," as they were called. But it was in Moscow, not St. Petersburg: the "Letučaja myš" of Nikita Baliev.

In the September, 1910 issue of *Apollon*, Auslender announced (in his column "Peterburgskie teatry") the scheduled opening in October of a new theater, the "Intermedija," in the building of the former Skazka Theater on Galernaja street in St. Petersburg. Auslender explained that the repertory would consist of "ancient and new farces, comedies, pantomimes, operettas, vaudevilles, short dramas and separate numbers." The new theater was run officially by the "Tovariščestvo akterov, xudožnikov, pisatelej i muzykantov," but only three men actually made up the artistic board of the theater, known officially as the "Dom intermedij," and were its motivating force. The director was Meyerhold himself. All artistic matters were under the direction of Sapunov who had now returned to St. Petersburg. Kuzmin was in charge of literary and musical arrangements. Because of the scarcity of repertory, he himself wrote two works for the opening of the new theater and contributed to other programs.⁸² According to posters, the theater planned two programs daily, on the model of the earlier "Lukomor'e" experiment. The first, the regular program, was from nine to eleven thirty in the evening. It was followed by a "divertisement" from midnight to two in the morning. With hours like these and a company of fine actors it quickly became a favorite meeting place of the capital's literary and artistic elite.

It opened formally on October 12, 1910.⁸³ The main work on the program was Meyerhold's "transcription" (actually a very free adaptation) of Arthur Schnitzler's pantomime *Der*

Schleier der Pierrette (called *Šarf Kolombiny* in Meyerhold's adaptation), with music by Dohnanyi and sets by Sapunov. Meyerhold was then at the height of his interest in Hoffmann, and Kuzmin, himself a great admirer of Hoffmann, had chosen the pseudonym "Doctor Dapertutto" for him. (Meyerhold had been advised by Teljakovskij to adopt some pseudonym to prevent conflict of interest with his duties at the Imperial theaters.) The production of the Schnitzler work emphasized a mood of Hoffmannesque grotesquerie, fantasy, and unreality. The audience itself sat at tables and chairs rather than in rows of seats. Such an arrangement had been devised both to give a sense of informality and to facilitate the ordering of food and drinks. Footlights had been removed and a wide staircase united the tiny stage with the viewers. The first program began with a short prologue entitled "Ispravlennyj čudak," specially written for the opening by Kuzmin. Sapunov designed the sets for it. The prologue, according to one reviewer, was not altogether successful.⁸⁵ It was intended to introduce the audience into the mood of the Schnitzler pantomime and was derived from Hoffmann's story of Doctor Coppélius: "puppets" came alive and characters stepped out of the audience to act in the pantomime which followed. More successful was Kuzmin's *Gollandka Liza* — Auslander termed it an "elegant pastoral" — which had been written in September, 1910. Kuzmin had derived it from a medieval French play and it was performed to his own incidental music and with sets by Sapunov. The evening concluded with a "playlet-grotesque" of Petr Potemkin and K. Ė. Gibšman entitled "Blek ènd uajt." This opening program was repeated twenty-five times before the theater closed to prepare its second program; it was considered an outstanding success.

The second program, again prepared by Meyerhold, opened on December 3, 1910. It included a comic operetta of Ivan A. Krylov, written in 1793, entitled *Bešenaja sem'ja*, with sets by Sapunov and incidental music by Kuzmin. The central number was Znosko-Borovskij's charming comedy *Obraščennyj princ* which was published later in issue № 3 (1914) of "Doctor Dapertutto's" journal *Ljubov' k trem apel'sinam*. Another old friend of Kuzmin, Sudejkin, designed the costumes and sets for it; Kuzmin contributed incidental music and the text and music for several songs. The final section of the program was a series of "concert numbers" performed by K. Ė. Gibšman, N. V. Petrov ("Kolja Peter") and B. G. Kazaroza. The latter performed with "enormous success"⁸⁶ Kuzmin's "children's songs," among them the famous "Ditja i roza:"

Дитя, не тянися весною за розой, розу и летом
сорвешь,
Ранней весною собирают фиалки, помни что летом
фиалок уж нет...⁸⁷

and the equally famous "Esli zavtra budet solnce," which became the virtual anthem of the Petersburg Bohemians and, like the earlier *Kuranty ljubvi*, one of Kuzmin's hallmarks.⁸⁸ Like Rachmaninoff's experience with his "Prelude," Kuzmin must have grown rather tired of it since he was constantly asked to play it. But he may have understood that for his contemporaries this song could summon up all the magic of the period, even when it was long over and must have seemed a distant fantasy, as in the terrible years of War Communism in St. Petersburg when Blok often requested that Kuzmin play it.

But those grim days were far off in the season of 1910—1911. The second program of the "Dom intermedij" had been a success, like the first; it was repeated many times in the spring. It proved to be the final program. The theater, like most in St. Petersburg, closed for the summer and preparations for a new program were begun in late summer. On October 4, 1911 the theater visited Moscow where it presented a program which included numbers from both its previous programs, among them Kuzmin's "Ispravlennyj čudak" and the "children's songs." The tour was well received by the critics but it was financially unsuccessful. As a result, when the company returned to St. Petersburg the theater closed permanently.

Further work in theater. Zabava dev and operettas. Work on prose and translation

Kuzmin's work at the "Dom intermedij" was only one of several projects for the theater in 1910—1911. In 1910 he finished the play *Princ s myzy* (published in 1914 by "Al'ciona") and began work on what was to be one of the major theatrical successes of his career and one of the highlights of the St. Petersburg 1911 season, the operetta *Zabava dev*. Before its opening Kuzmin was involved in two colorful if minor scandals in the theater. The first was the famous performance of *Giselle* on January 23, 1911 at the Mariinskij Theater in which Nijinsky danced the part of Albrecht. The costume, a very short jacket worn over tights, had been designed by Bakst and had been approved by the theater management. As this was Nijinsky's first appearance

in Russia since his enormous success in Paris, the audience was an unusually distinguished one and included the Emperor's mother. All went well until Nijinsky's appearance. The Empress and, following her example, other members of the Court and society were "scandalized" by his costume (or by a piece missing from it — accounts vary). Within twenty-four hours Nijinsky had been dismissed from the theater. The artists of the city reacted sharply to this "philistinism" and Kuzmin, of course, sided with his old friend Diaghilev.

The second incident was potentially more serious and possibly related to the first.⁹⁰ On February 25, V. M. Puriškevič, a notorious reactionary and anti-Semite, interrupted a debate in the Duma on the budget estimates of the Ministry of the Interior with a speech on the state of the Russian theater. The speech, reported on in the newspaper *Reč'* (February 26, 1911, p. 5) would have been amusing — the newspaper reported that it was frequently interrupted by laughter — had it not been so thoroughly revolting. Using statistics which were quite fantastic,⁹⁰ Puriškevič attempted to prove that the Russian theater had been taken over by the Jews. The speech was crudely anti-Semitic. Komissarževskaja, who had died in 1910, was attacked directly and the many articles mourning her death as a loss for the Russian theater were ridiculed: "Apofeoz Komissarževskoj — židovskaja zateja"⁹¹ is one of the speech's milder asides. The theater was accused of actively contributing to, if not actually causing, revolution and the speaker warned that it was even more dangerous than the cinema. As a center of "atheism" and every kind of "perversion," it was accused of being the major source of a reputed decline of morals, especially among the students. (There had recently been serious unrest at the universities in Moscow and St. Petersburg.) Kuzmin, naturally, was mentioned in the speech (the *Kuranty ljubvi*) but he found himself in good company: Belyj, Meyerhold and Sologub were among many included in the attack.⁹² The incident might have been more serious had not one of the Duma members pointed out during the ensuing debate that Puriškevič himself wrote plays and then sarcastically inquired why none of them had as yet been produced by any of the people the speaker had attacked. The incident provoked lively debate in the press and because of Puriškevič's connections with the Court some feared that Meyerhold and his friends might be removed from the staff of the Imperial theaters or forbidden to work there. This did not occur, however, and on March 23, Meyerhold's production of Jurij Beljaev's play on the life of Baron Münchhausen, *Krasnyj kabačok*, with sets and costumes by

Golovin and music by Kuzmin, opened on schedule at the Aleksandrinskij to great acclaim, provoked no doubt in part by the desire of the capital's intellectuals to show sympathy with those who had been attacked.

At the same time, the rehearsals for Kuzmin's operetta *Zabava dev*, were under way at Suvorin's Malyj Theater. This was the first time a work of Kuzmin was performed in one of St. Petersburg's major non-state theaters. It opened on May 1, 1911. Reviews were cool but the public's reaction was very enthusiastic.⁹³ Sudejkin's colorful costumes and sets contributed a large part to the production's success. It ran for more than two months and closed only when the theater ended its spring season. The work, a kind of Eastern fairy tale, was a lavish spectacle set in a harem.⁹⁴ A young Venetian traveller, in love with the sultan's favorite wife, gains access to the harem disguised as a bird and there wins the affections of the young and bored wife. After a series of complicated adventures and mishaps the two lovers finally escape, the sultan rages but to no avail, and all ends happily, as expected. Although the music was criticized by some,⁹⁵ the song "Poletim daleko za more" was the musical "hit" of the season.

Kuzmin had a lively interest in operetta, as his comments in the letter to Ruslov of 1907 and his many articles in *Uslovnosti* attest.⁹⁶ He considered it an underrated musical genre and certainly the tone of reviews in the Russian press was proof of his assertion. He admired French works in the form but considered that their dominance of the Russian stage as well as the contempt of the Russian press for native products had led Russian writers and musicians to ignore the genre. He must have realized also that he had a particular talent for this kind of work; he thus set out to help remedy this situation. When he had finished *Zabava dev* he began work on another operetta, *Vozvršćenie Odisseja*, which he completed in the late summer of 1911. It was produced at the Malyj Theater with sets and costumes by Sapunov. The work proved to be totally unsuccessful, and was thus a great disappointment to Kuzmin, considering the brilliant success of his first work in the spring. The operetta was never published but a couplet from one of its songs is still remembered with amusement by his friends: "Bednyj, bednyj Telemax / On boitsja čerepax!" This failure only temporarily interrupted his career as a composer of operettas and he later returned to the genre several times. Before the end of 1911 he finished a short farce, *Fenomenal'naja amerikanka*, and in September a "mifologičeskij balet" in one act entitled *Apollon i Dafna*. He also received a commission, again arranged by Golovin,

to write the music for Meyerhold's production of Lermontov's *Maskarad*. He completed the music⁸⁷ but the planned production encountered a staggering series of delays and when it was finally performed at the Aleksandrinskij on February 25, 1917 the music was by Glinka and Glazunov, not Kuzmin.

Even with all this activity in the theater, Kuzmin devoted much attention to other creative activities: prose, translation and poetry. Late in 1909 he completed a short picaresque novel (long before Lunc and other "Serapions" held up this genre as a model for writers and told writers to go "back to plot"). This was *Putešestvie sera Džona Firfaksa* which he dedicated to Auslender and which appeared in the February issue of *Apollon* in 1910.⁸⁸ In 1910 he published two collections of his prose, *Pervaja kniga rasskazov* (works of 1906—1908) and *Vtoraja kniga rasskazov* (three long stories of 1907—1909), both by "Skorpion." In the same year he completed five stories, four of them very short but one, "Vysokoe iskusstvo" (dedicated to Gumilev), almost forty pages long. One of the stories, "Oxotničij zavtrak," dated March, 1910, was published immediately in book two of the Moscow almanac *Ženščina* and was never republished. The remaining four, in addition to the *Putešestvie*, made up one third of his *Tret'ja kniga rasskazov* when it was published by "Skorpion" in 1913. Included also in that collection were the story "Vanina rodinka," written in 1911 (dedicated, like several poems of 1913 to his friend Jurij Rakitin, a young actor and associate of Meyerhold at the Aleksandrinskij) and the long story *Mečtateli* which was written for and serialized in the popular journal *Niva* in 1912.

To the Boccaccio and Hoffmansthal translated in 1910, Kuzmin added further works in 1911. He translated, in collaboration with B. M. Blinova, Remy de Gourmont's *Le Livre des Masques*, which was published in 1913 by the "Grjaduščij Den'" publishing house.⁸⁹ He also translated two poems by the English illustrator Aubrey Beardsley, one of his favorite artists (Beardsley's spirit, among others, informs "Mir iskusstva"); the translations of "The Three Musicians" and "The Ballad of a Barber" appeared in a 1912 collection of Beardsley's selected drawings issued by "Scorpion" in Moscow (Obri Berdslej. *Izbrannye risunki*). Only the name Beardsley appears under the heading "Translations" in a list of his works which Kuzmin compiled for himself (hereafter known as "List of Works"). He also wrote the introduction for the Russian edition of Jules Barbey d'Aureville's famous *Du Dandysme et de G. Brummel* ("Al'ciona," 1912). This preface together with a poem entitled "Vozvrašč-

enie dèndi" written in 1912 became, as it were, Kuzmin's final salute to a period of his life now over.

Meeting with Vsevolod Knjazev

There was time also for poetry. In the "List of Works" under the heading "Stixi" there is only one entry for the year 1910: "Stixi Knjazevu." Kuzmin wrote other verse in that year, but the starkness of the entry makes clear the important place this verse had for him both in his creative and personal life. The only other such single entry in the "List of Works" was equally important in the poet's life. It is the entry for 1913 which states simply "Juročke," i.e., the verse addressed to Jurij Jurkun.

Vsevolod Knjazev was in his early twenties, Kuzmin almost forty when the two men met. He was a "handsome, slender young man with warm brown eyes and severely parted brown hair." (See his photograph in the posthumously published edition of his verse.)¹⁰⁰ He "came from a good St. Petersburg family, his father, being a professor."¹⁰¹ The exact date of his meeting with Kuzmin is unclear. According to one story Kuzmin met Knjazev, who was doing his military service in Riga, when he came to the Baltic city to supervise a production of one of his operas. The two men were attracted not so much by their mutual interest in music as by the fact that Knjazev himself was a poet, albeit, just beginning (and one who was to show very little talent). In Knjazev's poetry the image of eyes appears in late 1909 and early 1910. It is especially noticeable in poems like "Kogda my vstrečaem novyj god" ("Počemu glaza tvoi tak krasivy?").¹⁰² Because the image of large eyes appears in some of the later poems specifically addressed to Kuzmin it is possible that these earlier poems refer to Kuzmin also, but it is hardly conclusive "evidence" that an affair between the two men had begun so early in 1910.

More conclusive is Kuzmin's cycle "Osennij maj," written between June and August, 1910 and dedicated to Knjazev. As usual, Kuzmin was remarkably candid, even indiscreet, in the public affirmation of his affections. Judging by this work, the intimate relationship between the two men had clearly begun by this time and was serious. (This, of course, does not exclude the possibility that they had *met* much earlier.) One reference in the cycle

В краю Эстляндии пустынной
Не позабудьте обо мне.¹⁰³

alludes directly to a situation which was frequently to mark the relationship between them, the enforced separations occasioned by Knjazev's military duty in the Baltic provinces. This note of separation and doubt about the faithfulness of the other will appear often in the poems dedicated to Knjazev. A common enough theme in all love poetry, there were to be very real reasons for it in the years to come. According to Kuzmin's friends, Kuzmin increasingly had good cause to doubt Knjazev and later received from the younger man treatment which can only be described as shabby. Kuzmin was not himself a model of constancy. Throughout his life there were infatuations, even when he was seriously involved with another, but they were infatuations and nothing more. So during the affair with Knjazev there are cycles dedicated to other men (this, however, is no evidence that they were the poet's lovers) but he was not capricious in his affections. Nor, the evidence suggests, was he attracted to effeminate men. He was attracted to virile, "normal" ones. This was true from his youth and it had caused him unhappiness and disappointment then and continued to do so. The attraction to men younger than himself further complicated this. In all this he resembled his friend Diaghilev. Like Diaghilev too, part of his search for a male companion, at least in the two major love affairs of his life, involved the search for someone with whom he could share his artistic ideals and who would be himself creative. All these factors inevitably led to trouble and at least twice these young men, as soon as they had fully developed, left Kuzmin for attractive women. One of these incidents, the affair with Knjazev, ended in Knjazev's death. The other, his affair with Jurkun, ended in the young man's return to the poet, so that there was at least in the last years of his life the semblance of the stable, permanent relationship Kuzmin longed for.

It is remarkable that so little of the unhappiness which resulted from these two major affairs is reflected in Kuzmin's verse, but the search for an ideal companion certainly influenced his own works as evidenced by the prominence in his poetry of the theme of the journey or voyage — a theme supported by his beliefs and reading. And the perfection he sought in love is realized in his verse with a finality and "reality" which he never found in life. In his article on Kuzmin, Šmakov remarks on Kuzmin's creation of a spiritual and physical ideal in his best love poetry.¹⁰⁴ In it, the object of the love virtually disappears behind an idealized and thus rather depersonalized mask. As a result, although a very real person informs the verse, he appears only as certain attributes

which, specific though they may be, move from a "real" to an "ideal" level. This quality characterized the cycle "Vožatyj" in *Seti* and a note of near ecstasy and solemnity marks Kuzmin's first cycle of poems to Knjazev. It is here that the theme of the "Vožatyj" or "Holy Warrior" ("Svetlyj Voin") makes its first major appearance since the cycle of that name in *Seti*. The theme is especially notable in the cycle's third poem which strikes the same note of exalted eroticism, that unique combination of the spiritual and the physical, which is such a characteristic feature of Kuzmin's love poetry:

Трижды в темный склеп страстей томящих
Ты являлся, вестник меченосный,
И манил меня в страну иную...
Жгу, жених мой, желтый ладан росный,
Чую близость белых крыл блестящих.

.
В третий раз приходишь на закате;
Солнце рдяно к западу склонилось,
Сердце все горит и пламенеет, —
И теперь твой лик не потемнеет,
Будет все, что прежде только снилось,
Не придется плакать об утрате.¹⁰⁵

This theme, which marks other poems dedicated to Knjazev and appears in Kuzmin's later poetry as well, occupied Kuzmin very much in the years 1910—1912, when he was involved with Knjazev. He prepared a large work in prose entitled *Kniga o svjatyx voinaх* in these years, for example. It was announced for publication in 1913,¹⁰⁶ but never appeared, which is unfortunate, given its potential value for providing a fuller understanding of the sources of this important theme in Kuzmin's verse.

The remainder of 1910 was primarily devoted to work in the theater, which we have already discussed. After the cycle written to Knjazev, the only other poems with the date 1910 are those composed for Znosko-Borovskij's play at the "Dom intermedij" in September. That same month Knjazev responded in verse to Kuzmin with the poem "M.A.K. — nu:"

Я приеду... войду с синим лацканом
В его комнату, полную книг...¹⁰⁷

The poem very likely describes a visit by Knjazev to St. Petersburg, as does the following poem (undated, but as the poems in the Knjazev collection are arranged in chronological order, it was written after November 8, 1910) which is obviously about Kuzmin:

Когда к черным и белым клавишам
Прикоснутся твои милые пальцы,

И сыграешь ты всем окружающим
 Позабывтые старые вальсы, —
 Я в восторге, глаза затуманившем,
 У изгиба останусь рояли,
 Для тебя все забывшим, оставившим
 И влюбленным в твои печали...
 И когда со светом растаявшим
 Ты и все вы уйдете куда-то, —
 Я губами к милым мне клавишам
 Припаду до луны заката...¹⁰⁸

Kuzmin's next major cycle of poems — "Zimnee solnce" — was written between February and May, 1911. It is dedicated, like the play *Gollandka Liza*, to N.D. Kuznecov, apparently an actor in the "Dom intermedij."¹⁰⁹ Knjazev reappears in another short cycle, "Vesennij vozvrat," which Kuzmin began at approximately the same time. (It is dated March to May, 1911 in the published form, but the autograph of the first poem is dated February 26, 1911.) Both its title and contents suggest strongly that the affair was resumed with renewed passion upon Knjazev's return on leave to St. Petersburg. The figure of Love or Cupid ("Amour") and the complementary image of the arrow (*strela*) appear in the cycle's first poem:

Амур, охотник все стоит на страже,
 Возвратный тиф — опаснее и злее.
 Проходит все, моя любовь — не та же,
 Моя любовь теперь еще сильнее.¹¹⁰

Both Cupid and the arrow image had appeared in the first cycle to Knjazev (in poem № 6 of "Osennij maj"):

Попрежнему для нас Амур крылатый реет,
 И остро стрелой грозит¹¹¹

and they are prominent in many of the poems to Knjazev which followed. They figure also in Knjazev's poems to Kuzmin, such as the following poem written at the same time as "Vesennij vozvrat:"

Мне кажется, скоро придет ко мне нежный.
 Мой милый, желанный, неведомый друг...
 Я жду его, жду, и душою мятежной
 Я чую амуром натянутый лук.

И с каждым мгновеньем покорней, безгласный,
 Как раб, я клонюсь перед острой стрелой;
 Придет он, придет Антиноя прекрасней,
 Но встречу его я усталый, немой...¹¹²

The two poets considered the theme important enough to entitle a mutual collection of their verse "Ukol strely."¹³ Prepared in 1912, they took the title from Knjazev's 1911 poem to Kuzmin entitled "K***:"

Стихи в альбом и вздох стесненной неги,
Дрожанье губ в минуты краткой встречи
Передадут стрелы укол едва-ль? . . .¹⁴

Knjazev's visit to St. Petersburg in 1911 must have been a short one, for in the second poem of the cycle "Vesennij voz-vrat" Kuzmin already speaks of their separation:

Но отъезд Ваш хоть и труден,
Мне не страшен дальний Псков.¹⁵

Knjazev was, in fact, in Pskov at the time, which is attested to by a poem dated "Pskov, March, 1911" in his collected verse.¹⁶ The separations were eased by Kuzmin's frequent visits to Riga and Revel. There they also often saw Johannes von Guenther (Knjazev translated several of von Guenther's German poems into Russian) or visited him in Mitau at his invitation.

The autumn of 1911 was marred by the closing of the "Dom intermedij" in October and by the failure of the operetta *Vozvraščenie Odisseja*. Both events prompted Kuzmin to drop for a time any plans for the theater. In October and November he finished a long verse cycle, "Ottepel," which is mysteriously dedicated to "S.L.I." and in December he began the cycle "Majak ljubvi," dedicated in the manuscript to a certain S. Miller. It was finished in January, 1912 and was the final cycle written by Kuzmin for his second book of verse, *Osennie ozera*, which was published by "Skorpion" in August, 1912. The volume was well reviewed in the press but it was one of the few happy events in the writer's life in 1912.

CHAPTER THREE

1. See N. Berdjajev "Ivanovskie sredy" in *Russkaja literatura XX veka*, volume III (Moscow, 1916), pp. 97—100.

2. Deschartes introduction to Ivanov, I, p. 105.

3. *Ibid.*, p. 92.

4. *Ibid.*

5. Quoted in Turkov, p. 91.

6. Andrej Belyj, *Načalo veka* (Moscow, 1933), p. 321. Belyj's description of the "Tower" and Kuzmin's life there is for a later period, but one assumes that it is typical of the atmosphere in previous years as well. Belyj notes amusingly that the "Wednesdays" were really a misnomer: the gatherings started so late in the evening and lasted so far into the night and early morning that they really should have been called "Thursdays."

7. Deschartes in Ivanov, I, p. 128.

b. See *Peterburgskie zimy*, p. 131. Ivanov's account is supported by interviews with others who knew both V. Ivanov and Kuzmin.

9. A reference to the poem "Flejšta Vafilla" which was written for a story of the same title by Auslender. The name itself is from Anacreon.

10. The cycle is dedicated to Ivanov in *Seti*, but the actual dedication was to a young man, Viktor Naumov, with whom Kuzmin had had an affair in 1907, as he explained to a friend in February, 1908 (see the note to the cycle in the notes to volume one).

11. Remizov, in a chapter entitled "Legenda" in his *Kukxa*, pp. 105—107, describes one of these poems (the "Xoždenie Bogorodicy po mukam") which Kuzmin had set to music, and Kuzmin's playing of it for Rozanov.

12. Čulkov, p. 166.

13. See the collective letter dated Juni 25, 1907 in *Vesy*, No. 6, 1907, p. 74.

14. "Pinskij" is probably Nouvel's ironic nickname for Minskij: both the cities of Minsk and Pinsk were in the Jewish Pale.

15. "Češuĵa v nevide" in *Strelec. Sbornik tretij i poslednij* (Petersburg, 1922), p. 101.

16. Belyj's very favorable review of *Priključenija Ème Lebef* in *Pereval*, No. 10, 1907, pp. 51—52 uses vocabulary very similar to that in Nouvel's letter: "Ja dolžen soznat'sja, što poslednee vremja neizmenno *otdyxaeš'* na Kuzmine posle čtenija pretencioznej, kriklivyx i pestryx 'glubinnyx' proizvedenij." (Italics mine) Belyj's comments on Kuzmin's contributions to *Belye noči* were also positive; see *Vesy*, No. 7, 1907, pp. 72—73.

17. Blok, VIII, p. 207.

18. *Vera Fedorovna Komissarževskaja. Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy* (Leningrad-Moscow, 1964), p. 165. The title of the play is not identified in the notes to the letter.

19. Znosko-Borovskij, "O Kuzmine," p. 32. Also in his *Russkij teatr načala XX veka*, p. 346.

20. G. Ivanov, p. 129. Compare the description with the photograph of Kuzmin's study reproduced in this volume and also, curiously, with the description of Mori's library in *Kryl'ja*. Von Guenther (p. 225) describes the library very similarly: "Seine kleine Bibliothek war für mich eine wunderliche Überraschung: eine Gesamtausgabe von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in deutscher Sprache; eine vielbändige Ausgabe von 'Tausendundeine Nacht' in französischer Sprache; ein mehrbändiger Lesskow; Melnikow-Petscherskij mit seinen aufregenden Sektiererromanen,

die ich damals noch gar nicht kannte; die Bibel in Kirchengesamtslawisch; Dante italienisch. Noten und Partituren. Beethoven, Mozart, Borodin, Mussorgskij, Rimskij-Korsakow. Und die alten Wiener Walzer von Lanner, die er so sehr liebte und mir nahebrachte. Auch zum russischen geistlichen Lied, zum alten russischen Volkslied hatte er eine grosse Liebe, doch er hatte ein aufmerksames Gehör auch für russische Zigeunerlieder, zum Beispiel für das damals gerade aufgekommene 'Gai da, Troika,' eine süsse, verwegene Spielerei, die er mich lieben gelehrt hat." Kuzmin himself refers to the French translation of the "Thousand and One Nights" (Mardru's translation "Adventure du poete Abou-Nowas") in a note to *ghazals* No. 25—27 in *Osennje ozera*.

21. Šmakov, p. 344.

22. *Aleksandr Blok-Andrej Belyj. Perepiska* (Moscow, 1940), p. 226.

23. Perhaps Belyj delivered to Brjusov the texts of the poem cycle "Rakety" which appeared in the second issue of *Vesy* in 1908.

24. Blok, *Zapisnye knižki* (Leningrad-Moscow, 1965). p. 85.

25. The only important review published at the time was by Sergej Solov'ev in *Vesy*, No. 6, 1908.

26. Blok, VIII, p. 241. Blok's copy of the book with many notations and Kuzmin's inscription is now in Puškinskij Dom in Leningrad.

27. For the full account of Kuzmin's and V. Ivanov's efforts to get the play produced see pp. 219—226 of von Guenther's book.

28. The translation *Spieluhr der Liebe. Pastoral* was published only twelve years later, in 1920, in Munich by the Musarion Verlag. The same year the Dreiländer Verlag of Munich issued von Guenther's translations of the *Alexandrinische Gesänge*.

29. Von Guenther, p. 207.

30. When the work was published in 1912 in Kuzmin's second book of verse (*Osennje ozera*) Kuzmin inscribed the following dedication: "Dem teuren Guenther zur Erinnerung an den Sommer des Jahres 1908, als wir einander zum erstenmal begegneten und er mir neue Leidenschaft und Liebe zur Kunst des Schönen einflösste und das Streben zu den Siegen Alexanders." (Von Guenther, p. 207)

31. "Dvojnoj napersnik," published in *Zolotoe runo*, No. 10, 1908 and "Flor i razbojnik," published in *Vesy*, No. 9, 1908.

32. See *Zolotoe runo*, No. 10, 1908, p. 75. There the music is identified as an "obez'janyj marš." Later, in his "Petersburg story" *Axxu* (Gržebín, 1922), p. 21, Remizov wrote: "Pomnite... čestvovanie M. A. Kuzmina, 'muzykanta obez'jan'ej velikoj i vol'noj palaty.'"

33. *Zolotoe runo*, No. 11—12, 1908, p. 89. This may refer to the operetta *Zabava dev* but it was finished only in 1911.

34. See *Obrazovanie*, No. 5, 1909 for the article by Lev Movič. Brjusov's reply was in *Vesy*, No. 6, 1909, pp. 87—88.

35. See pp. 132—133 of *Osennje ozera*.

36. Pjast, p. 137.

37. See Kuzmin's "Nadpis' na knige" (*Osenne ozera*, p. 142); and Gumilev's "V biblioteke" (Gumilev, *Sobranie sočinenij*, four volumes, Washington, D.C., 1962—1968, I, p. 105).

38. See S. Makovskij *Na Parnase serebrjanogo veka* (Munich, 1961).

39. See Makovskij, *ibid.*, and Denis Mickiewicz's article "Apollo and Modernist Poetics" in *Russian Literature Triquarterly* (Ann Arbor, Fall, 1971).

40. Makovskij, *Na Parnase*, p. 150. After Annenskij's death Prof. Faddej Zelinskij was chosen to take his place. Part of Kuzmin's duties apparently involved approving candidates for membership in the society (see Blok's letter to him of March 10, 1910 in Šmakov).

41. See, for example, Belyj's *Načalo veka*, pp. 323—324 and Belyj's "Vospominanija o A. A. Bloke" in *Ėpopeja*, No. 4 (June, 1923), pp. 156—157.

42. See Gumilev, II, pp. 351—353 and Makovskij's *Portrety sovremennikov* (New York, 1955), pp. 342 ff.

43. See Gumilev's review of *Osenne ozera* in Gumilev, IV, pp. 305—307.

44. Published here for the first time.

45. Georgij Adamovič, "Moi vstreči s Annoj Axmatovoj," in *Vozdušnye puti*, V, p. 101.

46. Kuzmin's review of Gumilev's *Čužoe nebo* in *Apollon*, No. 2, 1912, pp. 73—74 is a rare exception. It can best be described as cautious. Kuzmin calls the book, quite correctly, a transitional one and writes that the book is clearly a step forward for Gumilev. But aside from singling out what he considered "characteristic" lines and several unspecified "prekrasnye liričeskie p'esy," Kuzmin leaves unsaid what should be central: his opinion of the book. Of course, he does not write that he dislikes the book, but the overall effect of the review is detached, almost neutral. Considering that it appeared in *Apollon*, this is not surprising.

47. "O prekrasnoj jasnosti," in *Apollon*, No. 4 (January), 1910, pp. 5—10.

48. Mickiewicz takes this position in his article on *Apollon*, p. 245.

49. *Pečat' i revoljucija*, No. 7, 1926, p. 46.

50. Valerij Brjusov, *Stixotvorenija* ("Biblioteka poëta, Bol'saja serija," 1961), p. 832.

51. *Uslovnosti*, pp. 49ff. The essay was first published in *Apollon*, No. 10, 1911.

52. *Petrogradskie večera*, kniga 3 (Petrograd, 1914), p. 214.

53. "Češuja v nevide," p. 100.

54. See "Acmeism" by Sam Driver, *The Slavic and East European Journal*, XII, 2 (1968), p. 148. See also p. 38 of Nadežda Mandel'stam's *Vtoraja kniga* (Paris, 1972).

55. Nadežda Mandel'stam, *Hope Against Hope. A Memoir* (New York, 1970), p. 262. The sentence is on p. 280 of the Russian edition of the memoirs published as *Vospominanija* by the "Izdatel'stvo

imeni Čexova" (New York, 1970). "Social concern" is a poor translation for the Russian "obščestvennoe načalo."

56. *Ibid.* On page 281 of the Russian edition.

57. *Ibid.* The lines from Yeats' "Lapis Lazuli" are quoted by Clarence Brown in his introduction (p. x) to the English language edition of the Mandel'stam memoirs.

58. Xlebnikov, *Sobranie proizvedenij*, five volumes (Leningrad, 1928—1933), V, p. 287.

59. *Ibid.*, II, p. 79.

60. See the poem in Xlebnikov, *Neizdannye proizvedenija* (Moscow, 1940) and the notes to the poem on p. 423.

61. "Češuja v nevede," pp. 100—101.

62. "Kak ja čital doklad..." in *Sinij žurnal*, No. 18, 1914, p. 6.

63. Vladimir Markov, *Russian Futurism, a History* (Berkeley, 1968), p. 417.

64. D. Kogan, *Sergej Sudejkin*, Moscow, 1974, p. 186. The cabaret „Privat komediantov" was located in a basement on Marsovo Pole.

65. See *Uslovnosti*, p. 164 and Kuzmin's review of Xlebnikov's *Ošibka smerti* in *Severnnye zapiski*, No. 1, 1917.

66. Aleksandr Golovin, *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine* (Leningrad-Moscow, 1960), p. 100.

67. Golovin writes (p. 106): "U Kuzmina svoeobraznaja, neruskaja vnešnost'... pozdnee ego vnešnost' izmenilas', on stal brit' usy i borodu, otčego, možet byt', ego naružnost' stala ešče bolee karakternoj i vyrazitel'noj." There is a black and white reproduction of the portrait on p. 103 of the Golovin book. There is a fine color reproduction in *Teatral'nyj portret konca XIX-načala XX veka* (Leningrad, 1973). For Golovin's description of Kuzmin's apartment at the time see page 102.

68. *Ibid.*, p. 102.

69. First published in 1913 by the St. Petersburg publishing firm of M. G. Kornfel'd, it was republished in 1968 in the series "Literaturnye pamjatniki" ("Nauka," Moscow). Kuzmin's first published translations were apparently two stories of Rachilde (the pseudonym of Mme. Alfred Valette, co-founder with her husband of *Le Mercure de France*) in *Apollon*, No. 2, 1909.

70. Golovin, p. 106.

71. See Golovin's letter of August 28, 1911 to Kuzmin on page 177 of the Golovin book. It is not clear what this project was. The editor of the Golovin correspondence suggests that it might have been connected with Kuzmin's play *Venecijskie bezumcy*. This seems unlikely since the play was not written until 1912 and was written with Sapunov, not Golovin, in mind. It is more likely that Kuzmin wanted Golovin to prepare illustrations for the Venetian chapters of the long poem "Novyj Rolla," passages from which are quoted by Golovin in his reminiscences.

72. See Meyerhold's letter to *Zolotoe runo*, No. 7—9, 1908.

73. See Meyerhold's "Russkie dramaturgi" in volume one of the *Mejerxol'd* collection.

74. See Belyj's reminiscences of Blok in *Èpopeja*, No. 4, p. 158.

75. Andrej Belyj, *Stizotvorenija*, pp. 466—467 where the poem is mistakenly dated "between 1905 and 1907."

76. The letter is undated, but must be from the end of August or early September, 1910 because at that time Belyj wrote to Blok requesting poems for the "Musaget" anthology and the same letter mentions that the editors would also like some poems from Kuzmin and V. Ivanov for the collection (see Blok-Belyj *Perepiska*, p. 233).

77. For a description of the rehearsals and the production see Pjast, pp. 166—180.

78. Since the performance was intended only for close friends of the participants it was not widely reviewed. The major review, written by Znosko-Borovskij, appeared in *Apollon*, No. 8, 1910, pp. 31—36.

79. See *Mejexol'd*, I, pp. 254—255.

80. This aspect of the production as well as others is described by V. Ivanov in the poem "Xoromnoe Dejstvo" which he dedicated to his daughter, Lidija (*Nežnaja tajna*, Petersburg, 1912, pp. 102—103).

81. For a photograph of the production see volume one of *Mejexol'd*, opposite page 177. Kuzmin is the "old man" in a kind of turban who is seated in the middle of the picture, slightly to the right of center.

82. Kuzmin wrote the following in an autobiographical statement (unpublished): "Osnovanie s Mejexol'dom i Sapunovym 'Doma intermedij' i učastie v redakcionnoj rabote *Apollona* byli do nekotoroj stepeni obščestvennymi moimi zanjatijami. Vpročem, 'Dom intermedij' prosuščestvoval očen' nedolgo."

83. Nikolaj Volkov, *Mejexol'd*, two volumes (Moscow-Leningrad, 1929), II, gives the date of the opening as October 9, 1910. All other sources give October 12.

84. Golovin, p. 163. Also Volkov, II, p. 119.

85. See Auslender's review in *Apollon*, No. 12, 1910, pp. 26—27 of the "Xronika" section.

86. Volkov, II, p. 155.

87. Quoted from the sheet music, published by N.X. Davingof in 1913. A volume of *Pesenki* was also published in 1913 by Davingof. In her memoirs, Odoevceva (p. 454) writes that because the score of the song had on its cover the photograph of a well-known popular singer, most people, excluding, of course, the St. Petersburg literati, assumed that he, not Kuzmin, was the author of the song which "all Russia sang before the Revolution."

88. Volkov, II, p. 155, calls the songs "recently written" which may be true for some of them, but not all: the famous "Esli zavtra..." for example is quoted by Pjast in the context of his description of the winter of 1906—1907 and there is a letter to Kuzmin of the same period (signed only "Sergej") which refers to Kuzmin's "Pesni dlja detej" being popular in Moscow.

89. Volkov, II, p. 168.

90. *Ibid.*, p. 169.

91. *Reč*, No. 55, 1911', p. 5.

92. For the full text of the speech see *Gosudarstvennaja Duma, Sozvy III, Stenografičeskie otčety, sessija četvertaja, čast' II, zasedanija 39—73, 1911*, pp. 2814—2840.

93. See *Teatr i iskusstvo*, No. 19, 1911, p. 383. The review is signed "Impressionist" [Boris I. Bentovin]. For a description of the performance and a photograph of one scene see *Ogonek*, No. 19, 1911.

94. The work was never published. A copy of the play was in the possession of von Guenther, but it was destroyed during the bombing of Munich in World War Two.

95. The *Teatr i iskusstvo* reviewer called it pretentious and imitative. His review can hardly, however, be called a model of objectivity, remarking as it does that "there is comparatively little pornography considering that the author is Kuzmin."

96. See "Doč' ploščadej, sputnica revoljucij," "Šar' Lekok," "Malabarskaja vdova" and "Svežie pobegi" in the third section of *Uslovnosti*.

97. See the article "Neisčerpaemost' tvorčestva" of Nikolaj Petrov in *Vstreči s Mejerzol'dom* (Moscow, 1967), p. 159.

98. When published in the third collection of Kuzmin's stories it was dated 1910, but in the "List of Works" the piece is dated 1909.

99. See the review of "Alex. St." in *Apollon*, No. 6, 1913, pp. 84—85.

100. Vsevolod Knjazev, *Stixi. Posmertnoe izdanie* (Petersburg, 1914).

101. Von Guenther, p. 399.

102. Knjazev, p. 35.

103. *Osennie ozera*, p. 40.

104. Šmakov, p. 353.

105. *Osennie ozera*, pp. 30—31.

106. The announcement appeared in *Tret'ja kniga rasskazov* with the note "In preparation" ("gotovitsja").

107. Knjazev, p. 50.

108. *Ibid.*, p. 53.

109. Volkov, II, p. 125, lists a Kuznecov as a member of the company, but does not give initials with his name. Since the dates of both works and the dates of Kuzmin's most active work in the theater coincide it is probable that this is the Kuznecov to whom the works are dedicated.

110. *Osennie ozera*, p. 47.

111. *Ibid.*, p. 37.

112. Knjazev, p. 56. That the poem is about Kuzmin is obvious from the reference to Antinous.

113. Now in CGALI in Moscow.

114. Knjazev, p. 60.

115. *Osennie ozera*, p. 48.

116. Knjazev, p. 57.

CHAPTER FOUR

1912: YEAR OF CRISIS. TERIOKI THEATER. DEATH OF SAPUNOV

1912 was crucial even momentous in Kuzmin's life. Marked by some successes in his professional career, it was, more significantly, marred by several major crises in his personal life. If ever there was a year in his life when he could have repeated Blok's "I ja provel bezumnyj god" it was this one. The first involved the death of his old friend Sapunov. He had moved to St. Petersburg permanently in 1910 and he and Kuzmin had then renewed their friendship. They saw each other frequently because of their work in the "Dom intermedij." During the planning of the production of Kuzmin's operetta *Vozvraščenie Odisseja*, for which Sapunov designed costumes and sets, they saw each other "almost every day."¹ Sapunov decided to paint Kuzmin's portrait at this time and there were many sittings for it in what Kuzmin considered the extraordinary disorder of Sapunov's studio on Vasil'evskij Island. Sapunov, who passionately collected bright old fabrics, "portrayed his friend in an Italian costume of the Renaissance period — in a multicolored garment with wide sleeves, tied with a belt, and with a turban on his head. There is a book in the poet's hand. His large eyes are dreamy. It is obvious that he is about to read his verse aloud. Kuzmin was then thirty-seven years old, but he is younger in the portrait."² The portrait, which is now in Minsk, was never completed, "obviously because the canvas had been unsuccessfully primed and black spots began to appear on it."³ A superstitious man might have wondered at such a strange accident and Sapunov, like Kuzmin, was superstitious. But he began the portrait again. It was never finished, however, because of Sapunov's unexpected death.

Despite the collapse of the "Dom intermedij" in 1911, the artists and actors associated with it were still eager to continue their activities in the theater. In early 1912 rumors about plans for a new theater involving the same people began to appear in the press. The newspapers pictured Meyerhold and Pronin, who had worked with Meyerhold before and who had been active in the "Dom intermedij", as the

instigators of the project (a version followed by Volkov). In her memoirs Verigina denies this and insists that the organizers were Blok's wife, Pronin, Sapunov, her husband and herself.⁴ Whatever the correct version may be, Pronin did rent the Casino Theater at the seaside resort of Terioki, just across the Finnish border, and in the late spring of 1912 the group organized formally under the name "Tovariščestvo akterov, xudožnikov, pisatelej i muzykantov," the same name which had been used by the "Dom intermedij." Meyerhold was invited to serve as the director and to assist in the selection of the repertory, which was very varied. In May, 1912 the company, chosen from among those who had participated in the "Dom intermedij" and those who regularly frequented the "Brodjačaja sobaka," moved to Terioki where they rented a large dacha and began to prepare the first program.⁵

Both Kuzmin and Sapunov were members of the "society." As they played no direct role in the preparation of the first program, they did not live permanently with the other members of the company at the Terioki dacha. They did visit often, however, attracted by the beauty of the place and the gathering of so many friends. Blok, whose wife was a member of the group, visited Terioki and wrote to his mother: "Xotja u nix ničego ne nalaženo i dovol'no bogemno, no duxa pustoty net, oni vse očen' podolgu zanjaty, dejstvitel'no. Vse veselye i ser'eznye."⁶ Sapunov designed the flag — a pale, smiling Pierrot on a lilac background — which waved over the theater.⁷ He and Kuzmin attended the opening of the theater in early June.⁸ While there they decided, with the assistance of the young composer V. N. Solov'ev and other members of the company, to organize a program-carnival for June 29, the feast day of Saints Peter and Paul. On June 14 they invited Blok to accompany them to Terioki to join in the planning of the special evening.⁹ Blok, who had disliked the company's first program and considered that the theater had "strayed" from its original goals, declined. So Kuzmin and Sapunov, accompanied by two friends of Sapunov from "Mir iskusstva," the artists L. V. Jakovleva and E. A. Bebutova, went to the dacha without him. The dacha was situated directly on the water and in order to take full advantage of the "white nights" Sapunov suggested an outing on the Gulf of Finland. The four friends were joined by another friend of Sapunov, E. A. ("Bella") Nazarbek. (He was rumored to be in love with her.) They set out late at night in a row-boat. While on the water they decided to change rowers and as Kuzmin moved from one place to another the boat accidentally overturned, dumping all

its occupants into the water. Sailors from a nearby yacht club arrived quickly and saved the three women and Kuzmin. But they were too late to save Sapunov who could not swim and who had gone under immediately.¹⁰ The body itself was only found two weeks later when it was thrown up by the tides on the headland of Kronstadt.¹¹

The death of this close friend, so young at the time (he was only thirty two), shook Kuzmin deeply. (Mgebrov recalls in his memoirs: "Nikogda ja ne zabudu lic tex, kto spassja: oni byli žalkimi i rasterzannymi do užasa.")¹² He blamed himself for the accident and seems to have seen in it the hand of Fate:

Ему [Sapunov] неоднократно было предсказываемо, что он потонет, и он до такой степени верил этому, что даже остерегался переезжать через Неву на парходике, так что нужно удивляться действительно какому-то роковому минутному затмению, которое побудило его добровольно, по собственному почину, забыв все страхи, отправиться в ту морскую прогулку, так печально и непоправимо оправдавшую предсказания гадалок.¹³

A requiem mass was celebrated on June 23 in St. Isaac's Cathedral. Blok, in a letter to his mother, noted succinctly: "Narodu bylo nemnogo, i bylo očen' trogatel'no. Kuzmin očen' хороšo molilsja i krestilsja."¹⁴ Kuzmin did not forget his friend or the incident quickly. When responding to a questionnaire entitled "O žutkom i mističeskom" for the popular magazine *Sinij žurnal* in late 1913 (№ 51, p. 5) his answer was simply "Kak ja tonul v Teriokax s Sapunovym." In 1916 he helped to plan a memorial volume, *N. Sapunov. Stixi, vospominanija, xarakteristika*, to which he contributed reminiscences and the poem "Sapunovu" which he had written in 1914:

Храня так весело, так вольно
Закон святого ремесла,
Ты плыл бездумно, плыл безвольно,
Куда судьба тебя несла.

.

Наверно знал ты, не гадая,
Какой отмечен ты судьбой,
Что нестерпимо голубая
Кулиса красилась тобой.

Сказал: „я не умею плавать“
И вот отплыл плохой пловец
Туда, где уж сплетала слава
Тебе лазоревый венец.¹⁵

For obvious reasons the accident ended Kuzmin's association with the Terioki theater, which closed anyway in August, 1912. It also postponed all thought of a production of the play *Venecijskie bezumcy*. Kuzmin wrote it in 1912, possibly for the Terioki company. He and Sapunov shared an enthusiasm for Italy and Kuzmin had written the play with the thought that Sapunov would design the sets and costumes. Because of the painful associations it aroused the play was not produced until 1914, and then with costumes by Sudejkin.

Quarrel and Break with V. Ivanov. Incident with Trudy i dni

Another event of the year, not so sad, but no less unsettling for Kuzmin, was his quarrel and break with Vjačeslav Ivanov. Kuzmin was still living at the Ivanov apartment. Despite some tension because of Kuzmin's friendship with those young poets who would soon call themselves "Acmeists," the two men were still good friends. There had been some friction in 1910, but it had been minor and Ivanov still remained a highly respected figure for all the young St. Petersburg poets. In early 1911 Kuzmin composed a warm birthday tribute to Ivanov, the "singer of the rose" ("Pevcu li rozy prinesu . . ."),¹⁶ a reference to the "rose poems" in *Cor Ardens* in which Ivanov included Kuzmin's musical setting of his own "hymn" "Breve Aevum Separatum." In October the so-called "Cex poetov" had its first evening at the Gorodeckij apartment. Blok and Kuzmin attended a few meetings, but quickly ended their visits. These gatherings, often at the Gumilev apartment, were popular, but the Ivanov apartment continued to be the chief gathering place for the St. Petersburg intelligentsia throughout 1911 and into 1912, despite a certain slowing down of the pace and interruptions caused by travels of Ivanov and his family. Kuzmin continued to play his usual active role, as an entry in Blok's diary for November 7, 1911 makes clear: "Kuzmin (čital xorošie stixi, pel iz 'Xovanščiny' s Karatyginym — xorošij kakoj-to stal, prozračnyj, kristal'nyj)." ¹⁷

In 1910 Belyj, Ivanov, Ėmilij Metner and a group of Moscow intellectuals had started an association which they named "Musaget." They conceived of it not only as a publishing house but as a center for literary discussions, classes (for example, the famous seminars on metrics conducted by Belyj) and public meetings. One of their first projects was an anthology of verse, to which Kuzmin as well as poets from

both the younger and older generations contributed. The debate among the Symbolists was now growing in intensity. By the summer of 1911 the "Musaget" circle decided it needed its own journal, both because they now found *Apollon* less congenial than before and because Ivanov wanted an "intimate" journal, a kind of diary which would publish the theoretical notes of the leading writers associated with "Musaget." In September 1911 Belyj wrote to Blok to invite his participation in the projected new journal. It is clear that both Belyj and Ivanov conceived of the journal as a forum for the discussion and defense of Symbolism and were therefore eager for Blok to participate.¹⁸ Blok, however, was reluctant to be made part of a trio of self-proclaimed "prophets" and "defenders" of Symbolism.¹⁹ Significantly, none of the young generation of St. Petersburg poets was invited to contribute. As plans developed, a generational rift was becoming more and more obvious.

Out of friendship for Ivanov, Kuzmin agreed to contribute something to the new journal; this was called *Trudy i dni* when the first issue, or rather "tetrad'", appeared in the middle of March 1912. There were several essays by Belyj and Ivanov and a long review article by Kuzmin on the first book of Ivanov's *Cor Ardens*. He was not, however, listed in the advertisements for the journal as one of the regular contributors to the journal. There was nothing from Blok. Kuzmin's review of his friend's book seemed extremely, even excessively, favorable, as is clear from its opening sentence:

„Со страхом и трепетом“ мне слышится, когда я говорю о лучшей, самой значительной и, может быть, вместе с тем самой интимной книге одного из главных наших учителей и руководителей в поэзии.²⁰

Indeed, the tone of the review is so uncharacteristically dithyrambic that one wonders if it is not an exercise in controlled irony. The problem of Kuzmin's intentions in the review is complicated by one important point: the review is incomplete. The ending of the article had been deliberately cut by the editors, without any consultation with Kuzmin, because it "did not coincide with the opinion of the editorial board."

Kuzmin was justifiably furious. He wrote a long letter outlining his position *vis-à-vis Trudy i dni* and its ideology and sent it to *Apollon*, where it appeared in May, 1912 (№ 5, pp. 56—57). Kuzmin explained that he agreed with many of the views expressed in the first issue but disagreed with many others. He objected especially to the injection of issues of

morality and religion into the discussion of aesthetics in the journal. This, he maintained, was highly improper, as they did not belong together. The most frequent note in the letter is his displeasure at seeming to have been made part of the Symbolist movement — this was the way Blok, for one, interpreted Kuzmin's review and participation in the journal — because of the journal's obvious partisanship. He even objected, as he would again in the future, to the looseness of the term Symbolism or Symbolist school, noting that it already referred to a well-defined literary period in France and in Russia in the 1890s and no longer made any sense. He also took strong exception to the polemical tone of some of the articles, especially those of Belyj which had appeared under one of his many pseudonyms, "Cunctator." He had been asked to contribute something to the journal and had done so in good faith. Now he felt that he had been unwittingly, even deceitfully, dragged into a polemic against the younger generation of poets and made to seem a partisan of the Symbolist position. Belyj's articles were extremely harsh in tone, and future issues of the journal were openly critical of the "heretics" and "epigones" of the younger generation, as Belyj described them. Kuzmin too would be critical of the poetics of the younger generation but he wanted no part of this unseemly public row. As usual, he maintained an independent and unspecified middle position. Since Belyj had used the word "jasnost'" in an article in the first issue when he discussed Kuzmin, Kuzmin uses it too, rather sarcastically, in his letter. But he makes it plain that for him the word means only the precise and accurate use of words, nothing more. As for his opinion of Symbolism the letter is as unspecific as the earlier review had been. But Kuzmin does reject any attempt to identify himself with it or its positions as they had been outlined in *Trudy i dni*.

For such a long statement on his relations to Symbolism, the letter is frustratingly vague and imprecise, as usual when Kuzmin discussed the topic. All in all, the letter's tone is one of respectful exception rather than defiant or definite rejection and the ending of the letter is characteristic of the whole:

Никто не заподозрит меня в недостатке уважения и восторга к произведениям А. Блока, А. Белого и Вяч. Иванова, но когда все соединяется, чтобы настойчиво и тенденциозно подчеркнуть выступление, в котором не участвуешь, то простая скромность заставляет сказать, что многих взглядов я не разделяю и способов полемики наступательной более чем не одобряю, а написал только то,

что написал, отнюдь не в целях засвидетельствовать свое участие в обновленном символизме, поскольку он выразился в *Трудах и днях*.²¹

The note of cautious respect for Ivanov, Blok, and Belyj also characterized the "official" position of *Apollon*, which stayed aloof from the controversy even while publishing both the younger and older poets.

Ivanov's reaction to the letter is unknown. Certainly he had long been aware that Kuzmin was not a writer who could easily fit into his definition of Symbolism. He had earlier written a poem entitled "Sosedstvo." It was dedicated to Kuzmin and included these lines:

Союзник мой на Геликоне,
Чужой меж светских передряг,
Мой брат в дельфийском Аполлоне,
А в том — на Мойке — чуть не враг!²²

They are an obvious reference to Kuzmin's work in the journal *Apollon*, whose editorial offices were located on the Mojka. Taken together with the following lines from the same poem: "Znat', nam sud'by ne peresporit' / I nerazluchnym vrazhdovat' ", they make clear that the two friends had quarreled about Kuzmin's views of art and his continuing participation in a journal which Ivanov more and more saw as a rival and an ideological enemy. But the principal tone of the poem's three parts is one of warm feeling for a "wayward" friend and colleague. Ivanov probably played no part in the suppression of the final part of Kuzmin's review of *Cor Ardens*, since this was not his manner. (It does suggest, however, the tactics of both Belyj and Metner.) He may have been annoyed by Kuzmin's disassociating himself from the journal in which he, Ivanov, played such a central role, but this and any friction between the two men over their views on art and *Apollon* would hardly seem enough to have caused the break which occurred between them in 1912. The reasons must have been more personal than ideological. Yet the absence of literary agreement and the divergence of views on *Apollon* and *Trudy i dni* may have helped exacerbate any personal causes behind the quarrel or at least have left little common ground between them once the old ties of personal friendship had been broken or damaged.

As in so many events in Kuzmin's life, the personal reasons for the quarrel are unknown. The precise time of the quarrel is not even clear, although from a few references in published documents it seems to have happened in the autumn of 1912.

An entry in Blok's diary for November 15, for example, states: "Rasskaz podrobnyj o sobytijax v žizni Vjač. Ivanova, svjaz' ego i ego 'sem'ej'"; Blok added: "O Kuzmine — bolen, doži-vaet poslednie gody."²³ What these "sobytija" were is still unclear but they seem to have involved Ivanov's relations with his step-daughter, Vera Konstantinovna Švarsalon, the daughter of Ivanov's second wife by her first marriage. The absence of any published accounts by the principals in the quarrel has not inhibited second-hand accounts of it. One is to be found in the recent memoirs of Johannes von Guenther.²⁴ Another is in the biography of Ivanov by his long-time companion and secretary Olga Deschartes in the first volume of Ivanov's collected works.²⁵ They are diametrically opposed. According to von Guenther, Ivanov had been severely shaken by the death of his second wife in 1907 and gradually had come to see in her daughter a kind of mystical connection with her late mother. By 1910 the relations between Ivanov and the young girl (she was twenty) had gone beyond those of a father for a daughter. While the Ivanov family was in Rome in 1910 the two decided to live together as man and wife. By the spring of 1912 Vera was expecting a child; she gave birth to a son while the family was in Europe. Whether they were as yet married is unclear. (Russian ecclesiastical law would have presented a great barrier to such a marriage.) Deschartes mentions nothing about a marriage in 1910 or even by the time the child was born. They were *apparently* married only later, possibly while the family was in Rome late in 1912. According to von Guenther, Ivanov had requested that Kuzmin marry Vera to cover up his own actions (and to satisfy the requirements of Russian law for the sake of the child's legitimacy), knowing that Kuzmin would pose no threat to the relationship and that a marriage would quiet any gossip. When Kuzmin, astonished by this bizarre proposal, refused, it led to a quarrel. Kuzmin obviously could not continue to live in the household and moved out. Von Guenther is the only one to speak of this in print but other acquaintances of Kuzmin in Leningrad relate the same account. It is an altogether incredible story but before it is dismissed out of hand it would be well to remember that there are more extraordinary stories in Russian literary history and that these were unusual people, to say the very least. (Without the documents we now have who would have believed, for example, the story of the relationship between Blok, Belyj and Blok's wife?)

This story is denied by those connected with Ivanov. Rather, it is not denied but avoided entirely. Deschartes writes only

of Ivanov's return to St. Petersburg from Europe in 1912 to find "gossip and tittle tattle" about his relationship with Vera which soon became "monstrously indecent slander."²⁶ Nothing more specific is said, but it seems obvious that the von Guenther story is what Deschartes has in mind. According to her version, Ivanov knew nothing about the story and only learned of it in the autumn while preparing to publish his verse collection *Nežnaja tajna*. As the book contained the poem "Sosedstvo" dedicated to Kuzmin, the minor poet Skaldin, who then worked for the "Ory" publishing house, advised Ivanov to remove it. When Ivanov asked why, he was told of the gossip and was also informed that Kuzmin was the instigator of it. Ivanov was astonished but refused to remove the poem. (This, according to Deschartes, occurred around the middle of October.)²⁷ Deschartes says nothing further about the incident except that late in 1912 the Ivanovs went to Rome where they stayed for about a year. When they returned to Russia it was to Moscow, not St. Petersburg. The "Tower" was thus ended. Obviously, though she does not mention it, the two men had broken off their relationship.

One would, frankly, like to believe the second version. That it was nothing but gossip started by Kuzmin and his friends would be simple and would easily dismiss a situation which may have been very complex. If Deschartes were an unbiased observer one could more readily accept this account. But she is not, and her biography, unfortunately, often is more like hagiography than a dispassionate account of her subject's life. Kuzmin, it is true, loved gossip all his life but there are no reports, not even in the most hostile memoirs, that he was a vicious gossip or started or *fabricated* stories about the personal lives of his friends. On the contrary, most accounts emphasize what a very loyal friend he was. It seems quite out of character that he could have invented from whole cloth such a strange tale as the one von Guenther narrates. Clearly, the situation is complex and we do not yet know the circumstances. We have only the accounts of two close friends of the principals, who no doubt heard the story only from each of their friends. *Both* accounts must therefore be held up to serious doubt and questioning. That Ivanov might have made some suggestion to Kuzmin which Kuzmin misunderstood is possible. That Kuzmin then indiscreetly (discretion was never his "long suit") discussed it with friends is also possible. The friends may then have embellished and added to it; or their memory of the incident may later have changed details until the incident assumed fantastic dimensions. Again only the personal papers of the two men and any others involved can

throw some light on the facts. For the moment they are inaccessible. One can add only that those who have seen some of these documents refuse to lend unconditional support to the account of von Guenther, but also reject the version that this was gossip and nothing more. There the matter must rest for now.

Deterioration of Relationship with Knjazev. Involvement of Glebova-Sudejkina. "Brodjačaja sobaka." Knjazev's suicide. Kuzmin's reaction

We know from the memoirs of Vološin's wife (a dispassionate account) how Kuzmin suffered when any friendship was broken. We can well imagine how he took the loss of such an old and respected friend as Ivanov, especially under such circumstances. (Blok's diary entry confirms this.) In addition, he was now literally without a home. As usual, he turned to friends. First, according to von Guenther, he travelled to Riga where he saw both Knjazev and von Guenther. He discussed plans for setting up a publishing house with the latter, but nothing came of it. He apparently did not remain long, which is understandable, inasmuch as his relationship with Knjazev, the one person to whom he might have turned, had also begun to undergo serious deterioration by the autumn of 1912. He returned to St. Petersburg and for a time (again according to von Guenther) lived at the apartment of his friend Sudejkin. A poorer choice of residence is hard to imagine: Sudejkin's wife, Ol'ga Afanas'eva, was the cause of the deteriorating relationship with Knjazev which was to be the most serious personal crisis that Kuzmin underwent in 1912.

The relationship between the two men had been difficult from the beginning. It was marred by long separations and by Knjazev's often capricious treatment of his older friend. In the absence of any primary source, the course of the affair is traceable in the poetry of the two men. A great imaginative writer, as Kuzmin was, will, of course, consciously shape and interpret the experiences which inform his art and often subordinate them to a general pattern or myth. But in Kuzmin's case, as we have often seen, definite reflections of his personal life can be made out in this pattern. Knjazev, of course, was not a great imaginative writer. His verse is not only poor but marked by a pervasive streak of melancholy and a tendency for melodramatic self-dramatization. Yet it too is useful for documenting the progression of the affair.

Above all, one can observe the deterioration of the relationship in changes in the tone of individual poems of both men over the period 1910—1912 and in the switch in persons to whom they are addressed.

The many trips between Riga and St. Petersburg support the important theme of the journey in Kuzmin's verse. Sometimes these trips are referred to directly; Kuzmin, in one poem of August 1912 dedicated to Knjazev, alludes not only to an imaginary journey he would like to take with his young friend but to another aspect of their relationship:

Стихов с собой мы брать не будем,
Мы их в дороге сочиним,²⁸

For they had frequently written verse together and in 1912 planned to publish a volume of this verse under the title "Ukol strely." The most significant example of such verse is the cycle "Primer vljublennym," which the two poets wrote between 1910 and 1912.²⁹ It bears the subtitle "Stixi dlja nemnogix." The two poets asked their friend Sudejkin to illustrate the planned volume. The cycle was never to appear in that form, but Kuzmin, who appears to have been the primary author, reworked it between May and October, 1912, and published it under the title "Xolm vdali" in his third book of verse along with poems taken from another cycle, "Serdce zerkal'noe." These two cycles, the first marked by allusions to Kuzmin's visits to Riga and Knjazev's to St. Petersburg, show no signs of any problem in the relationship; but by mid-1912, it was approaching a crisis.

Knjazev was attracted to women, and seems to have had relationships with them even while his affair with Kuzmin was in full swing. In a poem of late 1911 or early 1912 a new theme enters Knjazev's poetry, the theme of unrequited love for a woman and the poet's self-identification with Pierrot. Significantly, the poem "Vy prekrasnej vsej ženščin, . . ." is dedicated to a woman and also compares the woman to the portraits of Brjullov.³⁰ As this comparison in Kuzmin's own works is a code for Sudejkina herself one wonders if the Knjazev poem, although dedicated to "Gr. T-oj," is actually addressed to Sudejkina or if the comparison was instead later taken from this poem by Kuzmin and attached to Sudejkina. This poem is immediately followed by one ("Kogda zastynet v mrake Riga") written in January, 1912 which refers to Kuzmin. Another poem written in the spring of 1912 also relates to Kuzmin and is "programmatic" for the verse which the two men wrote together:

Плененный прелестью певучей
Последней сладостной стрелы,
Я говорю тебе: „о, мучай, —
Мне и мучения светлы“ . . .

Я' говорю тебе: „в разлуке
Ты будешь также *близок* мне.
Тобой целованные руки
Сожгу, захочешь, на огне . . .

Захочешь, и уйду в пустыни,
И буду петь и петь хвалы,
И будет солнцем мне, святыней
Укол божественной стрелы.³¹

This poem, however, is preceded by one to “her,” a poem entitled “V podvale.”³² It alludes to the cabaret “Brodjačaja sobaka” in which Knjazev is rumored to have met Sudejkina for the first time. It is followed by a poem written in July, 1912 which is directly addressed to Sudejkina („O.A.S.”) and which clearly reveals Knjazev’s love for the beautiful actress.³³ This poem to Sudejkina is itself immediately followed by one (“Vy — milaja, nežnaja Kolombina”) which again takes up the Pierrot theme which is the hallmark of Knjazev’s poems to Sudejkina (and the source of Axmatova’s imagery in her own “Poëma bez gerolja”).

It was not only because of her husband’s activities and position that Glebova-Sudejkina occupied a central place in the artistic and Bohemian world of St. Petersburg. She had herself finished the St. Petersburg Theatrical School and had then worked in the Aleksandrinskij Theater, the Komissarževskaja Theater, and the Suvorin Theater, where she had achieved great success, under her maiden name Glebova, both for her acting and dancing. She also was a minor sculptress and some of her works had been realized in porcelain. But the quality which most likely accounts for her fame was her legendary beauty and charm, since her other talents seem to have been only slightly above average. Many were attracted by her beauty. She numbered among her close friends not only artists and fellow actors, but many writers as well, among them Axmatova who was for a time her inseparable companion. She was, in short, at the very center of the St. Petersburg artistic milieu, in certain ways the very embodiment of it, and one of the central attractions of its newest gathering place, the “Brodjačaja sobaka” which she and her husband had helped found.

The director of the new cabaret was Boris Konstantinovič Pronin, who was friendly with Meyerhold and active in St.

Petersburg theaters. Like others before him, he was fascinated by the idea of the Moscow cabaret theaters. He conceived the idea of founding such a cellar cabaret in St. Petersburg.⁵⁴ After a long search for a suitable location he had found an abandoned cellar, formerly a wine shop, in the old Daškov mansion in the center of St. Petersburg, on the corner (house number 4/5) of Ital'janskaja Street and the Mixajlovskaja Square (now Rakov Street and Square of the Arts). Joined by several friends, he eagerly began work on cleaning and heating the damp and dusty cellar and then decorating it.⁵⁵ The small arched rooms were left as they were, inasmuch as Pronin wanted an atmosphere of intimacy, but artists like Sapunov, Sudejkin, Jakovlev and Boris Grigor'ev were invited to design fantastically decorated stoves for the rooms and to paint the walls and ceilings with frescoes. They were attracted to the project not only because of their friendship with Pronin and their enthusiasm about it but because of more serious goals as well.

Pronin and his friends wanted to establish not only a place where their friends of the St. Petersburg cultural elite could meet but also a serious "theater of masks and Colombines." This goal attracted other friends of Pronin from the days of the Komissarževskaja Theater and the "Dom intermedij," people like Meyerhold, Evreinov, Fedor Komissarževskij, Remizov, Nouvel, Nurok and Kuzmin himself. These men, grouped under the title "Obščestvo intimnogo teatra," planned to make the new theater-cabaret the first fruit of more ambitious plans and on December 31, 1911 the cabaret opened with great fanfare and success. At first the "Brodjačaja sobaka" was really a club and only artists, musicians, writers, and their friends were admitted. Initially too the theatrical activities of the "Society" were of central importance — literary and poetry "evenings" with theatrical interludes or "intermedii." These serious theatrical plans, however, were rather quickly pushed to the side and de-emphasized so that the cabaret became a simple gathering place for the city's Bohemian circles. But at least in 1912 and 1913 it had serious goals and even when these ended it continued to attract the major St. Petersburg intellectuals and artists to its noisy, smoky rooms.

It was against this background of decorations inspired by the *commedia dell'arte* that the drama of a modern Pierrot and Colombine was played out, Knjazev the self-styled Pierrot and Sudejkina his Colombine. (According to the testimony of her contemporaries Sudejkina was one of the finest exponents of

the role of Colombine of the time.)⁸⁶ Her relationship with her artist husband was far from normal:

Судейкин иступленно обожал ее, именно обожал, как только может обожать художник женщину, если женщина до конца растворяется в нем и жертвенно отдает ему все, переставая даже быть женщиной и превращаясь в мечту, у которой нет уже ни плоти, ни собственной воли, но лишь одна все поглощающая воля того, кто ею владеет. Действительно, мне [Мгеброву] иногда казалось, что Судейкин в Глебовой не видел живого человека.⁸⁷

I often encountered this impression of a beautiful woman, somehow more doll-like than human, in interviews with people who had known her. This characterization and the general moral tone of her circle help explain Sudejkin's easy toleration of her many affairs with other men during their marriage. Sudejkin himself was a well-known roué with, if gossip is to be believed, a fondness for young girls. Certainly Sudejkin knew of his wife's relationship with Knjazev, whom she visited at least once in Riga. Kuzmin, himself a close friend of hers and her husband (Kuzmin's "Bisernye košel'ki," written in September 1912, was one of Sudejkina's favorite "concert pieces") knew of the relationship too and was tormented by it.

Some memoirists, like von Guenther, have assumed that the Knjazev-Sudejkina relationship was an extremely serious love affair. It most certainly was on Knjazev's part. But everything suggests that for Sudejkina it was little more than yet another infatuation, enjoyable and delightful for her, possibly as serious for a time as affairs ever were in her circle, but still an infatuation which never matured into any deeper feeling. For her part she continued her normal way of life and active career. As before, she was pursued and admired by many men, but now she was bothered by an increasingly frustrated lover on the one hand and his increasingly distraught rejected lover on the other. All the time she continued to live with a husband who was a close friend of the latter. This bizarre *ménage à quatre* is alluded to in one of Knjazev's Pierrot poems of mid-1912 when his feelings for her were apparently still being reciprocated:

Не странно-ли — нас четверо, и трое,
И я один влюблен — и отделен!⁸⁸

The infatuation with Sudejkina necessarily involved an increasing estrangement from Kuzmin. Appropriately enough

for a love affair which had been characterized by mutual verse composition, Knjazev signalled his rejection of Kuzmin by rejecting the themes of the verse the two men had written together:

Когда-то прежде я мог писать стихи в альбомы
И говорить в них о вуалях, говорить о стрелах
И о том, что сердце изнашивает от любовной истомы . . .

.

Но теперь я ничего не помню, ничего не знаю, —
Все слова и желания где-то бесконечно далеко . . .
Что же можно желать когда я пришел к светлому
раю, . . .³⁹

Knjazev followed this with a poem directly addressed to Kuzmin. The poem, written in early September 1912, expresses clearly Knjazev's own ambiguity about the relationship with his poet friend ("M. A. Kuzminu"):

Ах не зови меня, любимец Аполлона,
Будить напрасной лиры звон.
Меня уж не пленит любовная Верона
И ранней розы небосклон.
И где, где мне найти созвучья и напевы,
Созвучные струнам твоим,
Чтобы венок из роз плетя, хариты — девы
Сказали: „им двоим, двоим“ . . .
Я знаю, сердцем мне ты говоришь: „мужайся,
Приливом сменится отлив“ . . .
Нет, не зови меня . . . но пой и улыбайся
В венке из лавров и олив.⁴⁰

This poem is followed, however, by another dated September 9 and written in Mitau, probably when Kuzmin visited the city with Knjazev at the invitation of von Guenther and spent several days in a hotel, the Am Markt, in which Karamzin, Casanova and Cagliostro had also stayed.⁴¹ (This must have fascinated Kuzmin who was later to write a novel about Cagliostro.) The meeting apparently in no way resolved the problem with Sudejkina. She herself thought she could end it by simply dismissing the young man. In September Knjazev wrote a poem about receiving a letter with the news that "ona menja razljubila."⁴² If the poem reflects his reaction to it correctly he was deterred in no way, but the poem which follows is, like many others written after his meeting with Sudejkina, suffused with the thought of death ("Budu blizit'sja

k radostnoj smerti").⁴³ While a poem of October indicates that Sudejkina may have encouraged the young man to hope for the future ("Холодно . . . Вероятно, за окном мороз"),⁴⁴ his final poem of 1912, written in December, makes clear that he had no illusions left, that love had passed and that she was to blame for killing it:

И нет напевов, нет созвучий,
Созвучных горести моей . . .
С каких еще лететь мне кручей,
Среди каких тонуть морей!

Сияло солнце, солнце рая
Два неба милых ее глаз . . .
И вот она — немая, злая,
И вот она в последний раз!

Любовь прошла — и стали ясны
И близки смертные черты . . .
Но вечно в верном сердце страстны
Все о тебе одной мечты.⁴⁵

Such was the atmosphere for Kuzmin of the autumn and early winter of 1912. His old friendship with Ivənov had ended, a love affair and what he had hoped would be a creative friendship was falling apart, and the poet himself was living in the apartment of one of the principals in the "drama." Kuzmin wrote poetry at the time but it is a far less direct "fever chart" of the progress of the affair than is Knjazev's verse. There are two further "Knjazev cycles," "Ostanovka" and "Otdyx." (Both were dated 1912—1913 when they were published in Kuzmin's third book of verse.) They exemplify Kuzmin's practice of "reforming" experience into a perfection withheld from him in life. They show little of the pain and anxiety he was experiencing at the time when he was in a state of extreme depression, often bordering on hysteria, according to friends. The first of the cycles, "Ostanovka," shows signs of the collapse of the affair with Knjazev only in lines from its third poem ("Naprasno i glupo revnuju . . .") and the cycle's fifth poem which is on the Pierrot theme. Poem number seven of the cycle ("Ja znaju ty ljubiš' druguju") is also obviously about Knjazev's desertion and includes Kuzmin's rather startling "solution" of the problem:

Мой милый, молю, на мгновенье
Представь, будто я — она.⁴⁶

surely two of the most astonishing lines ever written by an important Russian poet. The poem which concludes the cycle ends, however, on a note of confidence that the young man will return. This refrain is struck also in the cycle "Otdyx" which follows "Ostanovka" in the third book of verse.

Kuzmin was vainly optimistic. The young man did not return to him. He persisted in his infatuation with Sudejkina, although it was now returned in no way. In January, 1913 he wrote two extremely erotic poems, clearly meant for her.⁴⁷ She remained indifferent. Shortly thereafter the young officer, who, it is said, had seen her with Blok and mistakenly assumed there was a relationship between them — something heatedly denied by some in Leningrad — put a revolver to his head and killed himself, supposedly before Sudejkina's very door. This, at least, is the story told by Axmatova and others (Kornej Čukovskij, for example) and which she used later as the basis for her "Poëma bez geroja." In fact, Knjazev seems to have killed himself in the spring of 1913, on April 5. (See the newspaper "Reč", where on Sunday April 7, 1913 the following appeared in the column "Skončalis'": Knjazev, Vsevolod Gavrilovič.)

From the accounts of all who knew him, Kuzmin was much affected by the suicide. Yet, as one might by now expect, there is no *direct* reflection of the suicide or reference to it in his verse of the time. There are these lines from a poem of 1913, a poem addressed to his new companion Jurkun, which seem to reflect the event very indirectly:

От другой любви мне осталась
Черная ревность, . . .⁴⁸

But this poem is a revision of an earlier text entitled "Ljubov'" which is dedicated to Knjazev himself and dated September 1912 in its fair copy. Kuzmin perhaps alluded to the event indirectly in 1918 in a poem addressed to Sudejkina:

Пускай нас связывал издавно
Веселый и печальный рок,⁴⁹

Can one then deduce from such sparse references to the event that it had little impact on Kuzmin or that he was insensitive to the pathetic end of one of the closest relationships of his life? This seems to be how Axmatova, in an example of rare insensitivity to a fellow poet, reacted to it when she later made the incident the central story of her "Poëma bez geroja" and included in it a savage caricature

of Kuzmin as a Satanic Cagliostro. Because of the great attention accorded the poem, one must comment on this.

Axmatova seems at worst to blame Kuzmin equally with Sudejkina for the death of the young officer; this is a strange interpretation given the fact that Knjazev had left Kuzmin despite Kuzmin's great affection for him even while this affection was being rejected. At best Axmatova seems to find his reaction to the suicide intolerable — she accuses him of having no conscience and not weeping for the dead.⁵⁰ Axmatova's attitude to Sudejkina and Kuzmin at the time of Knjazev's death was far different from her later interpretation of it. Sudejkina was her best, almost inseparable friend until the early 1920s, and Kuzmin and she were on very good terms. Only later, in the late 1920s and 1930s, did her attitude change. The reasons for this change and her new hostility to Kuzmin are best left to her future biographers.⁵¹ So too are the reasons she had for making central to her late conception of Russia's destiny this suicide of a man who can be called no more than a second or third rate poet at best, and by no means a great, even significant personality. One may agree or disagree with her conception of these events, but it is not a matter of polemics to state that Kuzmin did not play the role of villain in it, and was more deeply affected by it certainly than Axmatova herself at the time.

Kuzmin's conception of the events was very different and very personal, and it involved his deeply held view of life. Because his response was indirect and idealized it has escaped notice. After the suicide in 1913 Kuzmin wrote a poem which, together with two poems written earlier and dedicated to Knjazev in their autographs, form a cycle on the death of his friend. When they were published, undoubtedly because of their personal nature, the dedications were removed. This began the legend that Kuzmin was unmoved by the death. The three poems were published together for the first time only in 1914, in the journal *Severnye zapiski* (№ 3). Two of them — "Zemlja, ty mne dala cvetok," dedicated to Knjazev, and "Vnizu nedvižen kruglyj prud" — had been written during Kuzmin's affair with Knjazev and were not republished.⁵² The two poems are very short. They both speak of the power of love and the poet's belief in its force in spite of death. The third poem, "Naxodit strannoje molčanie," is one of Kuzmin's most moving meditations on death and love. When republished (in the opening section of his verse collection *Vožatyj*) it was included with poems which represent the most important statements of his view of life at that time:

Находит странное молчание
 По временам на нас,
 Но в нем таится увенчание,
 Спокойный счастья час.
 Задумавшийся над ступенями,
 Наш ангел смотрит вниз,
 Где меж деревьями осенними
 Златистый дым повис.
 Затем опять наш конь прищипоренный
 Приветливо заржет
 И по дороге непроторенной
 Нас понесет вперед.
 Но не смущайся остановками,
 Мой нежный, нежный друг,
 И объяснениями неловкими
 Не нарушай наш круг.
 Случится все, что предназначено,
 Вожатый нас ведет.
 За те часы, что здесь утрачены,
 Небесный вкусим мед.⁵³

It is difficult to imagine a more fitting tribute to the death of Kuzmin's lover and friend. Here is the Kuzminian "fatalism" and seraphic acceptance of the world. Here is the stoicism in the face of death commented on earlier in relation to Kuzmin's "paganism." To the very end this stoicism remained an integral and sober center in his view of life. "Cagliostro" did not weep for the dead, not because he had no conscience, but rather because death and the sadness of loss were accepted as inevitable attributes of life. (Of course, in life, we know that he did mourn and was much affected by the death; we are now discussing his artistic reaction to it.) It was not their inevitability that made death and loss ultimately acceptable, but the sense that they are never final:

Но смерть-стрелок напрасно целится,
 Я странной обречен судьбе.
 Что неделимо, то не делится:
 Я все живу... живу в тебе!⁵⁴

Love, the force which moves man toward perfection, is eternal and man must attune himself to this movement which is inherent in a world moving to God. The poet, like all men, is inseparably a part of this world. (This is one aspect of the legacy of Plotinus in Kuzmin and a view which strongly tempers his fatalism.) He may experience a deep sense of loss, but he is confident that even the most painful event is part of some scheme which, whether understood or not at a given

moment, is nevertheless included in a larger movement toward perfection which is never stilled. The same attitude to death underlies Kuzmin's poem on Sapunov and also his masterpiece, the cycle "Forel' razbivaet led" which he wrote fourteen years after Knjazev's death. It is the sole work to make direct reference to the suicide,⁵⁵ and reveals clearly the depth of Kuzmin's response to the event. Whether one accepts Kuzmin's view — Axmatova must not have, for her "Poëma" is a kind of polemic with "Forel'" — one should at least attempt to understand it before accusing the holder of insensitivity, cruelty or capriciousness.

*Meeting with Jurkun. Life at Nagrodskaĵa apartment.
Relationship with Jurkun*

If any people at the time viewed Kuzmin's reaction to the death of his friend in such a way they would have found seeming confirmation for this attitude in an event which followed shortly after. To Kuzmin, however, it must have seemed to confirm his idealistic conviction that the force of love was eternal and that an "angel" indeed guided his life. For at a time of greatest crisis in his personal life, very shortly after Knjazev's death, he met, while on a trip to Kiev, the man who was to be his companion until the end of his life. Jurij Ivanoviĉ Jurkun, Lithuanian by birth, was eighteen at the time Kuzmin met him in 1913. (He was born in 1895.) According to a friend of Kuzmin, he was playing in a band in the Ukrainian capital when Kuzmin visited. Like Knjazev, he was also a beginning writer, but of prose, not poetry. He had already published a few works in the provincial press, or so Kuzmin claimed when he wrote to V. A. Bondi, the editor of the popular magazine *Ogonek*, to recommend several of Jurkun's stories for the magazine, where one of them ("Ibo on znal, ĉto delal"), evoking Lithuanian legends, appeared in the second issue for 1914. Kuzmin must have sensed the possibility of another creative friendship here and also perhaps the ideal love he craved. He therefore invited the young man to St. Petersburg and promised to be his literary sponsor. He then returned to St. Petersburg himself.

He was now living at the apartment, on the Mojka (№ 91), of Evdokija Apollonovna Nagrodskaĵa, a minor writer. She had achieved instant notoriety and considerable wealth with the publication of her novel *Gnev Dionisa* which went through ten editions between 1910 and 1916. Her works, all of which were popular, probably because of their "daring"

and sensational concern with sexual problems, had little literary distinction. It therefore surprised Kuzmin's friends that he, a writer they considered important, should have taken up residence with someone they considered little better than a hack, especially after his residence with "Vjačeslav the Magnificent." Kuzmin, loyal as usual to his friends, defended her writings from his friends' attacks and dedicated several of his own works to her, among them the novel *Tixij straž* and the opening poem of his third book of verse. He even dedicated several works to her husband.⁵⁶ When he was later asked why he had moved in with her he is said to have jokingly replied that it was simple: "Ona menja kormila očen' žirnymi kotletami!" (She was in fact a renowned cook.) A deeper reason was probably that she offered the stable environment, the presence of an older woman, and the family atmosphere he needed. He could not live alone. There was also the fact that because of her "artistic" pretensions she, like Ivanov before her, would not have disapproved in the least of Kuzmin's sexual preferences. These must instead have appealed to her very much, given her belief that she was writing fiction of "sexual liberation." (She herself was rumored to be a lesbian.)

Nagrodskaja was the daughter of the famous nineteenth century "progressive" and radical A. Ja. Panaeva, the friend of Belinskij, Dobroljubov, Černyševskij and co-author with Nekrasov of many prose works. Such a background hardly provided the necessary credentials for entry into the St. Petersburg literary elite of the time. Therefore she must have been flattered to have one of its leading members as a permanent house guest. She ceaselessly praised Kuzmin's talents and gave him the attention and flattering approval he enjoyed. In his *Peterburgskie zimy* Georgij Ivanov describes the meetings of the Nagrodskaja "salon," with Kuzmin the center of attention of its visitors:

Здесь, за глаза и в глаза, называют его [Kuzmin] гением и на каждое его слово ахают от восторга...

... Михаил Алексеевич — вы русский Бальзак!

... Кузмин это маркиз, пришедший к нам из дали веков...

... Он выстрадал свою философию...

Автор „Гнева Диониса“, знаменитая писательница внушает своему новому „союзнику“:

— „Вы тонкий. Вы чуткий. Эти декаденты заставляли вас ломать свой талант. Забудьте то, что они вам внушали... Будьте самим собой.“⁵⁷

For once Ivanov is close to the facts. Kuzmin may not have been called a "Russian Balzac" but in one letter to him

Nagrodskaja did call him a Goethe in prose. She constantly urged him to write and helped create an atmosphere in which self-criticism of his own prose was hardly possible and certainly not encouraged. To Kuzmin's discredit he allowed himself to be easily seduced by all this. The mass of inferior prose which poured from Kuzmin's pen in this period calls to mind Degas' supposed rebuke to his fellow artist Whistler, whose work Degas admired: "Mr. Whistler, you behave as though you had no talent at all." Certainly Kuzmin himself could hardly have been very proud of this work. But then he probably thought little about it. He had no income except from his writing and he needed money badly.

Nagrodskaja's contacts were extensive and it is from this time that Kuzmin published his works increasingly outside the more exclusive confines of *Apollon* and instead in the more popular large circulation journals of the day like *Sinij žurnal*, *Lukomor'e*, *Ogonek*, *Solnce Rossii*, *Argus*, and *Niva*. It should be noted, however, that with the end of *Vesy* and *Zolotoe runo* and the gradual evolution of *Apollon* into a journal more concerned with art than literature, all of Russia's leading writers were publishing not only in almanacs and miscellanies, but in the popular press which paid well and now welcomed them. Kuzmin himself called this the "triumph of modernism" ("pobeda modernizma") and noted that "posle 'Vesov' ne bylo oplota modernizma i vse pisateli poslali ne v narod, a v publiku, učastvuja v žurnalax bol'six i malen'kix."⁵⁸ Until the Revolution he published his poetry and prose, both major and minor works, in such journals as well as in newspapers like *Birževye vedomosti* which had serious literary sections with contributions from important contemporary writers. He also, of course, published in the more important literary journals like *Severnnye zapiski*. Several of his works also appeared in Russia's most prestigious "thick journal" *Russkaja mysl'*. Brjusov had been its literary editor since the closing of *Vesy* and in 1910 he invited Kuzmin to contribute to the journal.⁵⁹

Sometime after Kuzmin's return to St. Petersburg Jurkun moved there and became Kuzmin's inseparable companion and protégé. Kuzmin promoted him everywhere and found space for his works in leading St. Petersburg literary journals. Kuzmin arranged for the publication of his first major work, the novel *Švedskie perčatki*. It appeared in 1914 under the imprint of Semenov, the St. Petersburg firm which was putting out an edition of Kuzmin's collected works. In gratitude for this and Kuzmin's flattering preface Jurkun dedicated the work to Kuzmin: "Posvjaščajetsja samomu dorogomy mne

čeloveku i drugu." Jurkun's next work was a collection of stories entitled *Rasskazy, napisannye na Kiročnoj ul., v dome pod N. 48*. It was printed by "Lukomor'e," another of Kuzmin's publishers. The list of dedications in it is virtually a compendium of his and Kuzmin's closest friends of the period. The first story is dedicated to Kuzmin; the others to Rjurik Ivnev, E. M. Miklaševskaja. B. Mosolov, Georgij Ivanov, the artist Boris Grigor'ev, the young poet L. A. Kannegisser (later famous as the assassin of Urickij, head of the Petrograd Cheka), Jurij Slezkin, Nagrodsckaja, Glebova-Sudejkina, Georgij Adamovič, and the artist A. Božerjanov. The title of the collection itself refers to the address of the building, near the Tauride Gardens and not far from where Knjazev had also lived, in which Jurkun had rooms. Jurkun lived there during Kuzmin's stay at Nagrodsckaja's but visited Kuzmin every day. After Kuzmin's break with Nagrodsckaja, which occurred sometime before the start of World War One (*Ves' Peterburg* for 1914 lists Kuzmin's address as the Nagrodsckaja apartment; the 1915 directory gives a new one), the two men, joined later by Jurkun's mother, set up an apartment together and maintained this arrangement until Kuzmin's death. Jurkun continued to write. His third published work was *Durnaja kompanija* in 1918. After that a few stories were printed in *Strelec* and *Abraksas*, but no further volumes of his works ever appeared. They had never been well received by critics but they had some admirers. There are also several unpublished works, including *Tuman za rešetkoj* and *Celaja verenica žiznej*.

Kuzmin's relationship with Jurkun was not without complications. There were to be periods of doubt and anguish for Kuzmin because of it. He seems to have expected from homosexual love what his heterosexual friends expected when they married — "eternal devotion" and affection. Whether this ideal was ever realized or was even possible in the Bohemian circles frequented by the two men is beside the point. Kuzmin seems to have desired it and did not always receive it from his younger friend. According to friends of both men, Kuzmin was on occasion treated badly by Jurkun and one great crisis almost ended the relationship. Kuzmin himself was not a model of "constancy"; he continued to have brief infatuations with other men, but they never developed into any deeper relationship. All in all here was at last a relationship of real durability, stability, and even some flexibility. If it was not the absolute ideal Kuzmin sought and expressed in his writings, it was for him a near enough approximation of it in life. Its constancy, fitful though it was at times, provided an atmosphere in which both continued

creativity and above all happiness were possible. And it was perhaps this which helps explain the relative stability and happiness of Kuzmin's life during the turbulent years after the Revolution when, despite increasing isolation and attack from critics, he seems never to have fallen into the extremes of bitterness and despair which marked the lives of so many of his friends and fellow writers.

This is not to say that the years after 1912 were ones of dull routine and inactivity. It is rather that a period of extreme restlessness and emotional turbulence marked by several personal crises, of which 1912 was the apogee, came to an end when the relatively stable relationship with Jurkun began. Kuzmin was now forty and entering middle age. He realized it but it apparently held no fear for him. He had found the companion he had so long sought and had much he wanted to do in the future.

Because of the change in the nature of his life after 1912 the method of narration must change also. It is now easier to relate the events of the rest of his life (characterized previously by a series of personal crises) by focusing on periods in his artistic biography or social and political events in Russia to which he reacted or in which he took part.

Kuzmin's Prose Fiction, Reviewing and Translations between 1912—1916

The years after 1912 were ones of great activity in all the various areas of creativity in which Kuzmin had previously worked. They were marked by constant experimentation and artistic searching. He found time even in 1912 for significant work, including the plays and verse cycles already mentioned, as well as many individual poems. He translated poems of Oscar Wilde for the Marks edition of Wilde's collected works (edited by Čukovskij). He also translated, from the Greek, the "Bibliotheca" of Apollodorus, an important source of mythological material and witness to his continuing interest in classical antiquity.⁶⁰ (Interestingly, James G. Frazer, author of *The Golden Bough*, one of Kuzmin's favorite books, translated Apollodorus at approximately the same time). In 1912 Kuzmin completed two long prose works, *Mečtateli*, and a *povest'*, *Pokojnica v dome* — Kuzmin called them both novels in the "List of Works" — which was published in *Russkaja mysl'* in 1913. He wrote also the story "Nabeg na Barsukova" and two "skazki."

The years from 1913 to the outbreak of the Revolution were the most intensely productive ones in Kuzmin's entire life as far as prose fiction went. He was now better able to support himself from his writing than ever before because the more popular journals in which he published most of his prose works paid well. He received more for prose than poetry because Russian journals then, as now, paid according to the number of lines. But he needed to produce a steady stream of fiction because his writing was his only means of support. In 1914 he wrote the novel *Plavajušćie-putešestvujušćie*, a work set in contemporary St. Petersburg, with the activities and intrigues around the "Brodjačaja sobaka" (called "Sova" in the novel) as its background. In 1915 he completed the novel *Tixij straž* which was published as volume VII in his collected works, and in 1916 the novel *Čudesnaja žizn' Iosifa Bal'zamo grafa Kaliostro*. Parts of it first appeared in the miscellany *Strelec* in 1916; it was published in its entirety in 1919, with designs by Kuzmin's friend Dobužinskij. Kuzmin, with his interest in the eighteenth-century and the occult, had long been fascinated by the life of the fabulous charlatan and "wonder worker," the chief character of Dumas père's *Memoires d'un medecin: Joseph Balsamo*. He had also conceived the plan of writing a series of semi-fictionalized lives of historical figures, a kind of Russian Plutarch's *Lives*. He combined these two interests in this novel and received a commission for a whole series of similar works. When the Cagliostro volume was published in 1919 it was subtitled "Volume One of the Series 'Novyj Plutarx'." Kuzmin wrote at least one further volume for the series, but because of the crisis in publishing after the Revolution only the first volume appeared in the series itself.

A. Šajkevič, who knew Kuzmin in the period immediately before the Revolution, recalls in his memoirs a visit from Kuzmin who requested that Šajkevič arrange an appointment with his friend Petr D. Uspenskij, a "philosopher," the author of several works on "secret learning", and an authority on the occult, in order to discuss Cagliostro.⁶¹ Šajkevič is incorrect in writing that Kuzmin was uninterested in alchemy or the occult *per se*, as he had long had lively interest in both and was himself something of an authority on Gnosticism. Kuzmin was, of course, understandably most interested in the novel in the human story and the incredible legends that had grown up around the man; as Šajkevič correctly remarks, Kuzmin was most "captivated and inspired by his romantic enthusiasms, the pathos of his fantastic initiatives, the triumphant success of his incandescent will, the legendary aureole which immor-

talized him and his tragic end."⁶² Kuzmin did not want to write a tract on the occult but the story of a man, who although initiated into all the "secrets" of life, is finally unable to live or control his own. He set to work on the project with real enthusiasm and the result was one of his finest prose works, which deserves to be much better known. The novel also marked an important "new" line in Kuzmin's prose. For the first time in his career he now began to give active expression, in both his prose and poetry, to his old interest in Gnosticism, the occult, and magic arts. Despite the great success of this first work on these themes, many of Kuzmin's friends and admirers, like Georgij Ivanov, for example, found it and Kuzmin's other new works unsympathetic. Their "old" Kuzmin was changing or rather was now developing and using in his fiction and verse interests he had had for many years. The majority of critics and friends were unable to understand this "new" Kuzmin and resented the change. Rather than try to understand it they began to speak of a decline in his talents. This was nonsensical. It is to the credit of Šajkevič, who notes this change, that he was not among them.

Kuzmin followed this novel with a work entitled *Talyj sled*, which he completed in 1917 (according to the "List of Works") and subtitled "a novel" when he published it in 1922 in the miscellany *Časy*. It is similarly subtitled in the "List of Works." Since only twenty pages appeared in the miscellany it was probably only a fragment from the novel, which was never published in its entirety.

Besides these novels Kuzmin also wrote more than seventy stories in the five year period of 1913—1917. All were published in the popular journals of the day⁶³ or in the miscellanies *Strelec*, *Petrogradskie večera*, *Zavtra*, and many others. Few of these stories rank with Kuzmin's best work, and no detailed inventory is called for. The majority of them were subsequently reprinted in five volumes of Kuzmin's collected prose, which also came out as five volumes in the Semenov edition of his collected works.⁶⁴ There was also a separate volume of eight stories which was issued in 1915 as *Voennye rasskazy* by "Lukomor'e", a firm in which Kuzmin played an active role. The nine volume Semenov edition of his collected poetry and prose came out in this same period with cover designs by Kuzmin's friend Božerjanov who also painted his portrait. The edition contained poetry as well as the volumes of stories and novels.⁶⁵

Kuzmin had never been actively involved in reviewing or writing articles until the founding of *Apollon*, to which he

contributed regularly as a critic. As he grew estranged from the magazine he stopped writing review columns in mid-1912 and in 1913 contributed only one piece for the "Xronika" section. In 1914 he submitted only several poems and an interesting article on the poetry of Xomjakov, his first work on another writer which was not simply a review. With this his collaboration in the journal ended. All in all he was not particularly active in reviewing during the years 1913—1917. An exception was made for the miscellany *Petrogradskie večera*, as it was issued by Semenov, i.e., the St. Petersburg firm which printed his collected works. The publishing house was closely connected with Nagrodskaja who undoubtedly had influenced its owner to issue Kuzmin's works. The miscellany was really a kind of house organ for Kuzmin and Nagrodskaja and their friends Georgij Ivanov, Jurkun, Sadovskoj, and Slezkin. He wrote introductions for Jurkun's *Švedskie perčatki* in 1914 and for a volume devoted to Somov in 1916. His most important article of the period, "Razdum'ja i nedoumen'ja Petra Otšel'nika" appeared in book three of *Petrogradskie večera* in 1914. It is crucial for an understanding of his aesthetics but, as already noted, it was printed under a pseudonym, as was a review of G. Ivanov's *Gornica* in the same issue. The only regular series of reviews written in the period was of the French-language productions in the Mixajlovskij Theater which had a permanent French company. They were published in the newspaper *Birževye vedomosti* in late 1915 and early 1916 and marked his return to an activity he particularly enjoyed, but they hardly gave him much scope for his considerable talents as a theater critic.

The translations which he made in this period seem not to have been published. (The titles and authors are taken from the "List of Works.") In 1914 he translated poetry of Rimbaud and Alcaeus, a Greek lyricist of the seventh century B.C.⁶⁶ In 1916 he completed work on Schiller's *Die Räuber*, a play from one of his favorite periods of literature and performed in this translation throughout the 1920s. He turned to another favorite period, Elizabethan England, in 1917 and translated two of Shakespeare's sonnets. The task of translating all the sonnets was to occupy him on and off for the rest of his life. In the same year he began a translation of the memoirs of Casanova. This must have been commissioned, for Kuzmin's opinion of him was by then low: "Čem bol'se čitaju Kazanovu, tem men'se on mne nraivsja. Ničtožnyj i naglyj čelovečiško. Priključenija odnoobrazny i po-xamski rasskazany."⁶⁷ During this period he also worked on yet another favorite of his youth, the *Metamorphoses* or, as it is better known, *The Gol-*

den Ass of Apuleius, which was apparently the only translation of this period to be published. (It did not come out until 1929.)⁶⁸

Involvement in Theater and "Brodjačaja sobaka." Work in the "Teatry miniatjur." Venecianskie bezumcy

Kuzmin's activity in the theater had been interrupted by Sapunov's death in 1912. But late that same year he resumed it with his work on a production of *Los intereses creados* (*Iznanka žizni* in its Russian translation), the masterpiece of Jacinto Benavente y Martinez, the most famous Spanish playwright of the first quarter of this century. "This excellent and highly theatrical play, a cynical fantasy based on the *commedia dell'arte* convention,"⁶⁹ had an obvious appeal for the St. Petersburg theatrical elite who were still enormously interested in and influenced by the style and conventions of the *commedia dell'arte*. The production reunited Sudejkin, who did the sets and costumes, and Kuzmin who wrote the music, with their mutual friend, the director Tairov. Dress rehearsals for the production were held in the "Brodjačaja sobaka" and it opened on December 6, 1912 at the Theater Rejneke, i.e., the Russkij Dramatičeskij Theater.⁷⁰

Kuzmin next wrote the "Vertep kukol'nyj" "*Roždestvo Kristovo* (he also called it his "Roždestvenskij vertep") for the "Brodjačaja sobaka." He composed it especially for a performance by and for his friends at the cabaret, which had not yet become a Bohemian bar and was still a serious — though not overly serious — theatrical enterprise. The work — part mime, part drama — was performed on January 6, 1913 (Twelfth Night) and was described by Auslender in his theater column in *Apollon*:

Было совершенно особое настроение, чуть-чуть торжественное, и от этих свечей на длинных, узких столах, и от декорации Судейкина, изображающей темное небо в больших звездах с фигурами ангелов и демонов. Когда началось действие, вышли на крошечную эстраду, освещенную высокими желтыми свечами, три ангела и спели высокими, срывающимися детскими голосами праздничную стихиру — сразу почувствовалось нечто подлинно-трогательное, нечто иное, чем обычный, забавный по замыслу и исполнению спектакль.

Когда волхвы проходили, ведомые звездой, с дарами, когда дьявол нашептывал злые советы Ироду, когда Мадонна вышла из вертепа и села на осла, казалось, будто настоящая мистерия, настоящее тайное действие совершается под низкими

сводами подвала. Было настоящее волнение, когда наконец зазвучал заключительный хор: „Вот Христос родился, Ирод посрамился, чем вас поздравляем, счастья желаем.“ Что-то умилительно детское было во всем этом.⁷¹

Bunin's reaction to the production (how odd that he even saw it) was considerably different, if predictable:

В петербургской „Бродячей собаке“... поставлено было однажды „Бегство Богоматери с Младенцем в Египет,“ некое „литургическое действо,“ для которого Кузмин написал слова, Сац сочинил музыку, а Судейкин придумал декорацию, костюмы, — „действие,“ в котором поэт Потемкин изображал осла, шел, согнувшись под прямым углом, опираясь на два костыля, и нес на своей спине супругу Судейкина в роли Богоматери.⁷²

Kuzmin's name is so closely connected with the “Brodjačaja sobaka” that it may seem surprising that this was the only one of his theatrical works ever performed there. However, Kuzmin valued it principally as a theatrical venture and once it began to turn into a mere Bohemian gathering place, his own interest in it waned considerably, as was also the case with Meyerhold and others of the original founders. At its first anniversary, late in 1912, when it was still somewhat closer to its original plan and intentions, Kuzmin wrote a charming “hymn” to it saluting its spirit of friendship and gaiety and many of the people who gathered there.⁷³ He certainly visited the “Sobaka” on occasion during the years when it was simply a kind of nightclub. He read his verse, performed his songs (described by Šajkevič in his memoirs), met friends or took part in evenings organized for a special guest, such as the evening of March 26, 1914 when Karsavina was so honored. Karsavina has described the evening and the general atmosphere in her autobiography:

I had been brought there for the first time by a friend, a painter, in the year before the war. My reception on this occasion had a certain solemnity. I was hoisted up in my chair and, slightly embarrassed, acknowledged the cheers. This ritual was equivalent to bestowing on one the freedom of the cellar; and, though not qualified for a Bohemian, I felt the place congenial... For the most part the entertainments were unrehearsed ones. Acclaimed, an actor would come forward and give of what his mood suggested, if at all in the mood for doing so. The poets, always amenable, recited their new poems, and some nights nothing happened on the stage. Then the host would take a guitar and sing, and when he came to a favorite song all joined in the refrain: ‘Oh, Maria, oh Maria, how sweet is this world.’

I danced for them one night to the music of Couperin, the Cuckoos and Dominoes and the Chimes of Cythera, not on the

stage, but in the midst of them, within a small space encircled by garlands of fresh flowers. The choice had been mine; in those days I dearly loved the sweet futility of hoops and patches and the sound of harpsichord like a glorified choir of insects. My friends responded by the 'Bouquet,' that day straight from the Press. In this almanack the poets had written their madrigals to me, and some fresh ones were made and recited at supper. 'Quelle floraison vous faites éclore, Madame,' summed up a man of the world; for in their zeal to make this evening select the *Wandering Dog* had invited some select guests, among them a great friend of mine, whose British dislike of the demonstrative kept him looking at his watch, while my poets exerted themselves in recitations, and asking me how long I meant to stay with these microbes.⁷⁴

Among the poets were Axmatova and Kuzmin, who had become a good friend of the famous dancer since the time of her visits to the cellar cabaret, and saluted her in a charming poem.⁷⁵

He also took part in the more formal literary debates which were sometimes organized there. Early in 1914 he read a paper, or rather, as he put it, conducted an intimate and candid conversation, on the state of contemporary Russian literature.⁷⁶ Its attack on the concept of literary schools and defense of the artist's individuality has already been referred to. The paper was then followed by comments from Gumilev, who opposed Kuzmin's views, and from Kul'bin, Zdanevič, and others and a reading of new works of prose and poetry. But, contrary to so many memoirs which make Kuzmin a constant visitor, his association with the cabaret was limited after 1913. When he did visit it was because of some special occasion, such as the ones discussed above. By 1914 the cabaret was much more the gathering place of the Acmeists — meetings of the "Cex poëtov" were sometimes held there — and, to a lesser degree, of the Futurists.⁷⁷ In short it was the gathering place of the *young* of all the arts in St. Petersburg. On his rare visits there Kuzmin did meet new people, like Majakovskij; more often, however, Jurkun, who as a younger man was a regular visitor, would bring young people he had met at the cabaret home to visit Kuzmin at Nagrodskaja's and later at their own apartment. In this way Kuzmin met the young composer Artur Lur'e, by then Sudejkina's close friend, and the young poet Benedikt Livšic, with both of whom he became good friends;⁷⁸ Georgij Adamovič, the art critic Sergej Ernst, and the artist and stage designer Dmitrij Bušen (Boúchene), all then beginning their careers. All three told me how infrequently Kuzmin actually visited the cabaret and the very small role he played in its

Bohemian activities. This is supported by Livšic who remarks in his memoirs that by the time he began to visit the cabaret Kuzmin was "already a rather rare guest, like the majority of those people who had participated in the founding of the cellar."⁷⁹

The theatrical activities of the "Brodjačaja sobaka" were presented for the St. Petersburg cultural elite. Those outside it, whom the regulars contemptuously called "apothecaries" ("farmacevty"), had to be prepared to pay the large sums (up to twenty-five rubles) which Pronin whimsically charged them at the cabaret's entrance if they wanted to get a glimpse of the famous people who frequented the place. Kuzmin's major work in the theater went on outside these exclusive walls. Between 1913 and 1917 it was very intense. Just as he now published primarily in the popular press, so too he now had his plays and other theater pieces performed in the popular private theaters of both St. Petersburg and Moscow. This was a period in which theaters specializing in evenings of light entertainments — programs of dramatic readings, stagings of poems or stories, "living pictures," farces, ballets, etc. — were extremely popular in both the large cities and the provinces. These "teatry miniatjur," or "theaters of small forms" as they were sometimes called, had been popularized by the success of Baliev's "Letučaja myš" in Moscow.⁸⁰ Located in a cellar, it had inspired the founding in St. Petersburg of the "Krivoe zerkalo" and the "Brodjačaja sobaka" itself. Unlike the original in Moscow, these functioned to some degree as clubs, almost recreation centers, for the artistic elite. But the other imitators were open to the general public. Kuzmin had a real flair for the kind of light repertory in which these theaters specialized; he also had considerable theatrical and musical experience. He used these talents to write a large number of works for them, inspired no doubt by his constant need of money (they paid well) and by the fact that they offered a congenial outlet for his talents as an "entertainer." These works were little dramas and comedies, playlets, ballets, works of one season, often only a few performances; they were ephemeral in every sense of the word. None of them was published by Kuzmin. Because of their "unserious" nature few of them were even reviewed in the press. Even a cursory survey of the leading theatrical journals of the day shows that they disadained and largely ignored the cabaret-theaters. It is thus very difficult, if not impossible, to say with certainty where and when the majority of the works were performed and will be so until materials on theaters are studied in the Soviet theater archives. Kuzmin

himself listed only five of them for the period 1913—1918 in the "List of Works."

Fortunately there are two other sources which make it possible to reconstruct his theatrical activity for this period, albeit with few details. The first is an incomplete list which Kuzmin drew up when preparing a two-volume edition of his theatrical works.⁸¹ The second source is Znosko-Brovskij, who included a list of his friend's theater pieces and the places of their performance in his essay in *Apollon*. It too is incomplete, as the essay was published in early 1917.

One of the most famous of the "teatry miniatjur" in St. Petersburg was the Litejnyj Intimnyj Theater, whose regular "hits" were the plays of Averčenko and Tëffi. In late 1913 it produced Kuzmin's *Vybor nevesty*, a perennial favorite of the capital's public, with choreography and direction by Kuzmin's friend Boris Romanov, known as "Bobiš" to his friends in the Diaghilev troupe and at the "Brodjačaja sobaka," where he was a regular performer. The production is described by Šajkevič, who heard a discussion at the "Sobaka" about the plans for the production:

Дело шло о постановке пантомимы-гротеска: „Выбор невесты.“ Кукольная, фарфоровая девица вышивает на пальцах; страстная, смуглая, экзотичная султанша вихляет бедрами. Ритм итальянской „комедии дель Арте“ уснащает фон. Кузминская музыка, хотя и лубочна и олеографична, необычайно выразительна в своих сентиментальных модуляциях. Романов удачно раскрыл наивную схему кузминского сценария и насытил подлинным юмором пластический финал, когда над обеими красавицами торжествует в женское платье переодетый юноша.

Скоро „Выбор невесты“ стал столь же популярен на петербургских эстрадах, как стихи Игоря Северянина или песенки Изы Кремер.⁸²

This was followed by Kuzmin's ballet entitled *Svidanie*. It was based on a libretto of Romanov and choreographed by him. It was also produced in late 1913.⁸³ Another Kuzmin ballet, *Oderžimaja princessa*, was performed at the Litejnyj, as well as the play *Alisa, kotoraja bojalas' myšej*, written in 1913.

Alisa was performed in Moscow at Baliev's "Letučaja myš" which had by this time become a regular theater. The production was noted in a review in *Maski* (1913—1914, № 4), along with another Kuzmin work entitled *Noč pod Roždestvo*. The *Maski* reviewer called both "less successful" than other works on the program. Baliev also staged several other Kuzmin plays: *Feja, fagot i mašinist*, written in 1915, *Vse dovol'ny* of

1917, and a "trioletta" *Vešnij cvet*.⁸⁴ In 1918 he produced Kuzmin's "mystery play" *Rycar', proigravšij ženu čortu*. This is probably the same play as the one entitled *Vljublennyj d'javol* in Kuzmin's own list, dated 1917. In his book on Baliev's theater Ėfros gives the only information available on the work:

Наконец, уже почти на самом исходе десятилетия — попытка смелая и удачная, осуществить „мистерию," точнее средневековую „моралитэ," не с очень большим вкусом модернизованную г. Кузминым и облеченную им в рифмы, которые больше годились бы для газетного злободневного фельетона.⁸⁵

Other theaters which imitated the success of these more substantial establishments were the Pavilion de Paris ("Pavil'on de Pari"), a movie theater which also produced short plays, which was opened in April, 1915 and where Kuzmin's play *Ložnyj kravčij* (written in 1914) was performed; and "Pikovaja dama," where *Fenomenal'naja amerikanka* (written in 1911) was staged.

Kuzmin had many friends in the theater world. One of them, Tairov, with whom he had previously worked, invited him to write a work for his new Kamernyj Theater in Moscow. Kuzmin responded with the pantomime play *Duxov den' v Toledo* which was produced, apparently with little critical success, at Easter, 1915, with sets and costumes by Pavel Kuznecov.⁸⁶ Kuzmin also continued his association with Meyerhold. He was one of the members of the advisory group attached to the "Studija" which Meyerhold founded in St. Petersburg in 1913.⁸⁷ He published in its journal *Ljubov' k trem apel'sinam* and was a frequent guest at its meetings, classes, and productions. His music was again used for the revival of Blok's *Balagančik* which the group performed in April, 1914. It was at these meetings that he met the young director Sergej Radlov, son of the well-known professor of philosophy and editor of the works of Vladimir Solov'ev, Ernest Radlov, and brother of the artist Nikolaj Radlov. This began a friendship which was to be very important for Kuzmin after the Revolution.

There were other theatrical works in the period as well. Their titles and dates are on Kuzmin's list of his theatrical works. They include *Vjurtembergskie bliznecy* of 1913, *Snežnyj bolvan* of 1914, *Dva vora* of 1915, and four works of 1917: *Tancmejster iz Xerstroma*, *Muž vor i ljubovnik kakix ne byvalo*,⁸⁸ *Samoe vetrennoe mesto v Anglii*, and *Dva tanca*.

As he usually wrote his theater pieces on commission, one assumes that they were produced.

It is, of course, unfair to dismiss these works without having seen their texts. No doubt they had considerable charm and wit, even if such qualities may well have faded with time, as have the works of so many other authors written in this period. One of his plays which he chose to publish immediately was *Venecijskie bezumcy*. It is more than just a curio of the period. The play is set in eighteenth-century Venice and perfectly captures the spirit of carnival and routs, the languorous sadness and elegant frivolity of the city. Here is the spirit of the late eighteenth-century comedy of extravagance and fantasy, hinting at the idea of reality and illusion which so intrigued Meyerhold and other St. Petersburg theatrical figures at the time. Gozzi is clearly the model — the title of Doctor Dapertutto's journal was taken from the title of one of his plays — but everywhere we see the hand of Kuzmin. For Kuzmin never meant his fictional work to pass as anyone else's; even when it is imitative it bears a maker's mark that would disqualify any forger. Here is the city of Gozzi but above all of Goldoni and Pietro Longhi, the unflinching observer of the Venetian aristocracy in idle search of amusement and the city's most popular painter of genre pictures. Such an atmosphere is evoked in a series of brisk scenes involving the intrigues of several love triangles which are skillfully integrated by the play's songs, dances, and pantomimes. Venetian aristocrats and members of a travelling *commedia dell'arte* troupe assume various disguises and roles until the line between "reality" and the stage is totally blurred. (Kuzmin may have had Blok's *Balagančik* in mind too.) It was a mood Kuzmin was to evoke again in poems about the city which he loved above all others in Europe. Like Stravinsky, he admired it almost as much as St. Petersburg, in part certainly because it reminded him so much of the "northern Venice." He had once remarked that "of course Venice and St. Petersburg are no further from each other than Pavlovsk from Carskoe Selo"⁸⁹ and he had captured the eighteenth-century spirit of the city in previous music and verse.

He had written *Venecijskie bezumcy* in 1912 at the height of his interest in the Italian theater and had intended it for Sapunov. With Sapunov's death all thought of a production had been put aside, but it was finally produced on February 23, 1914, in Moscow at the famous salon of the Moscow millionairess E. P. Nosova. Directed by P. V. Šarov, with choreography by M. M. Mordkin, sets and costumes by Sudejkin,

and music by Kuzmin himself, it must certainly have been one of the most elegant private "amateur" theatricals in the history of the Russian stage. Sudejkin's wonderfully imaginative and colorful costumes are reproduced in the published text of the play (itself one of the most beautiful books printed at the time) and in *Apollon* (1917, № 8—10). They contributed much to the great success of the performance:

Отражая эпоху, изобилующую театральным ценностями, пьеса Кузмина сама по себе заключает ряд значительных и занимательных сценических положений. Здесь и игорный дом, и поездка на гондолах в павильоны, где счастливые любовники назначают друг другу свидания, и убийство на мосту, и, наконец, странствующая труппа комедиантов, разыгрывающая свою пантомиму, какой простор для фантазии художника!⁹⁰

"Prival komediantov." Jubilee of Literary Debut. Outbreak of World War One and Kuzmin's Attitude to it

Sudejkin evoked the same atmosphere in 1916 when he was commissioned to decorate one of the largest rooms in a new St. Petersburg cabaret, the "Prival komediantov." This room, in which theatrical performances were given, was called the "Hall of Carlo Gozzi and Ernst Theodor Amadeus Hoffmann." The hall depicted the Venice of Gozzi and Longhi, especially the latter's favorite Ridotto scenes, and Hoffmann's "Princess Brambilla." It featured a portrait of Gozzi and figures from the Italian comedy. Sudejkin even designed a special costume — a rose satin camisole with silver buttons, a blue cloak, a three-cornered plumed hat, and a mask with a large beak — in which Doctor Dapertutto was to greet the visitors to the special hall. Next to this hall was a smaller room, also decorated by Sudejkin, on the theme of Eros. Both were subjects dear to Kuzmin and at first he was closely connected with the new cabaret.

The "Brodjačaja sobaka" had been closed by the police in March, 1915 because of the strict and puritanical wartime censorship. Pronin immediately began searching for a new location and once again assembled his old friends from the "Dom intermedij" and the early days of the "Sobaka" itself. In the second issue of *Apollon* in 1916 there was an announcement that a new cellar cabaret named "Zvezdočet" would open at the end of March with a new production of *Šarf Kolombiny* directed by Doctor Dapertutto with sets and costumes

by Sudejkin.⁹¹ The new theater was located in the cellar of the D. L. Rubinštejn house on Marsovo pole. The cellar had been completely remodelled and its rooms decorated by Boris Grigor'ev, Aleksandr Jakovlev, and Sudejkin. Meyerhold was to be the director and Pronin and his associates at first planned a "Teatr podzemnyx klassikov" with a repertory consisting of works by Tieck, Claudel, Maeterlinck, Strindberg, K. M. Miklaševskij (an authority on the *commedia dell'arte* and author of plays in its style), Kuzmin, and others.⁹² With the production of the Schnitzler pantomime in April, 1916, Meyerhold's collaboration in its activities ceased. The hope of making it a "theater of underground classics" also passed, although its official name remained the "Obščestvo intimnogo teatra."⁹³ The new directors were now Kuzmin's friends Evreinov and N. V. Petrov ("Kolja Peter"), a young director at the Aleksandrinskij Theater and a "regular" of the former "Sobaka." It reopened as the "Prival komediantov" on October 25, 1916 with a successful production of Kuzmin's "Arabian Fairy-tale" ("skazka") *Zerkalo dev*, directed by Petrov.⁹⁴

On October 29, 1916, there was a special evening at the cabaret organized by Kuzmin's friends to mark the ten-year "jubilee" of his literary activities. The organizers were, of course, one year late, Kuzmin's debut having been in 1905. They may not have known of *Zelenyj sbornik* and Kuzmin may have been just as glad to forget that debut performance; he himself, like the organizers of the "jubilee," probably considered the publication of the "Aleksandrijskie pesni" in *Vesy* in 1906 as his real entrance to Russian literature. The occasion was marked by a presentation of Kuzmin's two early plays *Skazanie o Martiniane* and *Dva pastuxa i nimfa v žižine* (or *Dorabel' i Mirabel'*) and the pantomime *Vybor nevesty*.⁹⁵ Natan Al'tman designed the successful sets and costumes for the *Skazanie*, which was directed by Petrov, and Sudejkin those for the second play (they were called "Nežnye, bleklye, prozračnye vesennie ozera" by the reviewer of *Birževye vedomosti*) which was directed by Evreinov. The ballet-pantomime was prepared by Romanov "in a style of exaggerated parody (grotesque)" which recalled Meyerhold's production of *Šarf Kolombiny* according to the newspaper account.⁹⁶ The newspaper account also singled out Sudejkina, Usačev and Smolič for special mention and reported that the public called the "jubilar" out many times for "warm applause." There were speeches in the poet's honor as well, among them a verse tribute from Bal'mont; and „Kolja Peter" directed an improvised choir in a salutatory hymn to the guest of honor:

Славься лихо,
Славься Миха-
ил Кузмин...⁹⁷

Soon the "Prival," which was really a continuation of the "Sobaĥa," followed the path of its predecessor and moved away from its initial theater plans to become merely a cabaret and night spot. Kuzmin's participation in its activities soon came to an end (Pavel Mixajlov writes in his article on the cabaret in No. 16212, 1917 of *Birževye vedomosti* that Kuzmin left the company of the place shortly after the tenth anniversary evening) and he was rarely seen in it, leaving it to the younger people of the St. Petersburg Boheme.

St. Petersburg was now Petrograd. Kuzmin, like the majority of the city's intellectuals, disliked the name intensely and avoided using it. By 1916 the mood of the city had changed considerably from the days before and shortly after the opening of World War One. The war censorship was strict and humorless. Kuzmin himself suffered directly at its hands during these years. Several scenes in his novel *Plavajušċie-putešestvujušċie* were cut by the censorship and many poems in the second edition of *Seti*, part of the Semenov edition of his collected works, were mutilated. (Several appeared only as rows of dots.)

Kuzmin's attitude to the War was similar to that of the majority of Russian intellectuals, which in turn was similar to the attitude of intellectuals in the Allied countries and in Germany as well. They not only supported the war effort but surrendered totally to what can only be called an atmosphere of war hysteria and super-patriotism. Part of this atmosphere was a rush to deny or denounce every aspect of German culture, often by men, like V. Ivanov, who had drawn on it for decades. In an issue which appeared shortly after the war, *Sinij žurnal* published a questionnaire entitled "Vse o nemcaĥ." Kuzmin replied with the following:

В настоящую минуту, говоря „немец," говоришь „пруссак." Нельзя забывать Лютера, Гете, Моцарта, но думаешь об императоре Вильгельме, Вагнере и войне. Помимо мирового исторического и политического значения, эти недели имеют, может быть, не меньшее культурное значение. Мы видим, к чему приводит и чего стоит культура, построенная на нейрастеническом стремлении к внешнему величию и „большому искусству."

Ясно, что отвратительные и дикие проявления немецкой „мощи", аллея Победы в Берлине, Вильгельм, Вагнер, и все искусство Германии за последние 50 лет — одно и то же. Дай Бог, чтоб этот черный мираж, этот гипноз исчез, и Германия снова начала растить настоящие культурные це-

нности, которые, может быть, и не окончательно растоптаны в ней балаганной манией величия.

Можно отказаться от всякой величественности, глядя на немцев.

Если этой заразе и призраку войны настоящая война кладет конец, то почти не желаешь отворачивать это горестное, кровавое исцеление.⁹⁸

The same attitude is paralleled in a poem "Tjaželovesnym grozным šoroxom" which was written at the same time:

Одумается ли Германия
Оставить пагубный маршрут,
Куда ведет смешная мания
И в каске Вагнеровский шут?!

Но все с востока „некультурного“
Культурным воинам на зло
Средь мрака кроваисто-бурного
Свободный мир придет светло!⁹⁹

The rejection of Wagner, whom Kuzmin had never much admired, unlike his friends in "Mir iskusstva" or the general Wagnerian cult among intellectuals in pre-war Russia, is not surprising since the composer was the most universally rejected figure of the early war period. At least Kuzmin manages to make some distinctions. His article is in fact very mild considering the extraordinary things men like Vjačeslav Ivanov were writing at the time. (See his essays on the war in *Rodnoe i vseľenskoe*.) Fedor Stepun, who was both part of the most "advanced" intellectual circles of the time and an officer at the front throughout the war, captured this mood well in his *Iz pisem praporščika-artillerista*, a collection of his letters written during the war:

Но все же этот ужас материального плана еще не самый страшный. Страшнее той смерти, которую сеет война в материальном мире, та жизнь, которую она порождает в сознании почти всех без исключения. Грандиознейшие миры упорнейшей лжи возвышаются ныне в головах всех и каждого. Все самое злое, грешное и смрадное, запрещаемое элементарною совестью в отношении одного человека к другому, является ныне правдою и геройством в отношении одного народа к другому. Каждая сторона беспамятно предаст проклятию и отрицанию все великое, что некогда было создано духом и гением враждующей с нею стороны.

В России неблагородное забвенье того, что сделала германская мысль в построении русской культуры.¹⁰⁰

Stepun was one of the few writers at the time to fully appreciate this and he noted many other disturbing aspects of the war climate as well, such as the almost holiday atmosphere in the cities and initially at the front. Soldiers and civilians in every country of Europe, bored or frustrated with peace, went to war "like swimmers into cleanness leaping/ Out of a world grown old and cold and weary." Long after the true face of the combat was clear to those at the front, the philosophical and literary armchair warriors at home continued to produce works glorifying the war and patently falsifying its horrors. (Stepun comments wryly on the amusement of the men at the front as they read the stories and poems and articles about the war which filled the press, much of it from Russia's finest writers;¹⁰¹ Kuzmin himself described this in some of his own war stories.) The conflict was also seen, especially in Russia, as a kind of holy war against the infidel Hun, and the majority of Russia's poets responded to the mood with a stream of poetry praising Holy Russia and her gallant warriors.¹⁰²

To call it a stream is no exaggeration. It was more accurately a flood, and poems inspired by the war were so numerous that they were treated as a special genre and reviewed as such. (See, for example, the review of Georgij Ivanov, himself a tireless practitioner of the genre, in *Apollon*, № 1, 1916.) Few poets escaped this enthusiasm and most of the works produced were less than memorable. The war poetry of Sologub, V. Ivanov, Gumilev and others—works like V. Ivanov's war sonnets—makes embarrassing reading today. Kuzmin wrote comparatively few such poems but they stand on no higher a level. He also wrote a large number of stories about the war which were collected into the volume *Voennye rasskazy* in 1915, and took part in many charity evenings to raise funds for the wounded and refugees. One of them, called the "Poets to the Warriors," held in March, 1915 with the participation of Kuzmin, Blok, Sologub, and Axmatova, was recently described in the autobiography of Nina Berberova.¹⁰³

Verse in Pre-War Period. "Čužaja poëma" and its Background

If Kuzmin did not overly exercise his talents in the war poems, he was writing much other poetry at the time. Verse for 1913 appears on his "List of Works" only as "Juročke" (the cycles "V doroge" of February to August, 1913 and "Nočnye razgovory" of 1913). There were many other poems written that year too, and these, in addition to poems of 1911—1912 and "Novyj Rolla," made up his third book of

verse, *Glinjanye golubki*, which appeared early in June, 1914. There are many fewer poems for the years 1914 and 1915, probably because of his very active work in the theater and with prose. The year 1916, however, was extremely productive. There are more than thirty poems from this year, many of them among his finest and most important lyrics; they dominate (nineteen out of thirty-four poems) his fourth book of verse, *Vožatyj*, which was published only after the Revolution.

In 1916 he also wrote the curious work entitled "Čužaja poëma" which appeared only in 1921, in the collection *Èxo*. Before this date Kuzmin had given comparatively little attention to the genre of the "poëma," preferring instead cycles of lyrics which, even if held together by a common lyric addressee and sometimes a kind of plot line, are not "long poems" in the strict sense of the word. From 1916 on, he turned more and more to the genre and to cycles of poems united by a common topic or theme. "Čužaja poëma" has long been a puzzling work because of its strange mixture of Spain and Moscow, of Mozart's Figaro and Donna Anna, and because of its mysterious dedication, a series of initials: "Posvjaščaetsja V.A.Š. i S. Ju. S." The poem is a fine example of a method Kuzmin was increasingly to use in his poetry, in which people and events are depicted in a web of artistic associations, in this case the associations coming from actual events in which the poem's "characters" were involved. It also gives an instructive warning to critics who accuse poets of the period of "incomprehensibility." It therefore merits a brief digression on the events which inform it; moreover, it is a charming story in itself and illustrates how large a role chance plays in uncovering the background for such works.

For the Donna Anna of the work is still alive and remembers well the events which the poem describes and also her association with her old friend Kuzmin, whom she vividly discussed in a memorable conversation with me in her New York apartment. She is Vera Stravinsky, widow of the composer. Before her marriage to Stravinsky she was the second wife of Sudejkin (after his separation from Glebova) and the poem itself describes their romance in the autumn of 1915. Thus the initials of the dedication are clear, standing for Vera Arturovna Šilling, neè de Bosset, and Sergej Jurievič Sudejkin. Then in her early twenties (she was born in 1892), Vera Arturovna was infatuated with the theater and was especially interested in Tairov's Kamernyj Theater which had only recently opened in Moscow. Tairov learned of this interest and of her desire to join his company and paid her a visit. He

came, as she frankly admits, because he had heard the rumors that her father was very wealthy. (He had been, but was no longer, since he gambled heavily.) When he asked her why she wanted to be an actress she replied simply that she loved the theater. To his question about her previous experience she replied honestly that she had none and thought that she had little talent. Tairov invited her anyway, probably charmed by her beauty and determination. As her husband, Šilling, had no objection, she immediately accepted the offer. She began to attend rehearsals of the company and remembers how Tairov jokingly liked to remark, punning on the title of an Ostrovskij play, “u nas ne bylo ni groša, da vdrug šilling!” The company was then rehearsing Beaumarchais’s *Le Mariage de Figaro*. Sudejkin, in Moscow to design the sets and costumes, fell in love with the beautiful young woman. He was determined that she should have a part in the production. As she had had no experience but had studied ballet, Sudejkin and Tairov created a separate number for her, a Spanish dance for which the artist designed a special costume decorated with tiny stars. (“Ved’ sam ja sozdal negrov i ispancev/Dlja vas razilil vol’šebstvo zvezdnyx sfer/Dlja vašix ognennyx i bystryx tancev.”) Thus the references in the poem to “Ispanija i Mocart — ‘Figaro’” are clear (Mozart was used for the incidental music), as are the references to the “heroine’s” “ognennye i bystrye tancy.” The references to Donna Anna, who, of course, does not appear in Mozart’s *Le Nozze di Figaro* but in *Don Giovanni*, are also explainable. Sudejkin, who had immediately begun courting her, referred to himself throughout the courtship as Figaro but felt the name Susanna did not suit Vera Arturovna’s special beauty. So he began to call her Donna Anna, but refused to allow her to address him as Don Juan, as he felt the Don unsympathetic. (“Ja — Figaro, a vy . . . vy — donna Anna/Net, don Žuana net i ne pridet Suzanna!”). The romance began in September and continued throughout the autumn and winter. (The first line of the poem is “V osennem sne to slovo prozvučalo.”) Their favorite place for rendezvous was the Kremlin, especially its great cathedrals, and this too is reflected clearly in the poem (the Uspenskij and Blagoveščenskij cathedrals are mentioned by name), as is even the black “šubka” she wore at the time (“I černyj plat tak plotno sžal te pleči”).

Sudejkin had by then separated from Glebova and in 1916 he and Vera Arturovna moved to St. Petersburg. At first they took an apartment immediately above the “Prival komedian-tov.”¹⁰⁴ Kuzmin was a frequent guest at the apartment and the three of them would sometimes stop into the cabaret to

see friends. Kuzmin was much taken by the charm and intelligence of the young woman and was delighted by the story of the circumstances of their romance. He was especially intrigued by the fact that though the courtship had been played out against the background of old Russia — the Kremlin, the oldest parts of Moscow — Vera Arturovna herself, considered by some, like Thomas Mann, to be a “specifically Russian beauty,”¹⁰⁵ had no Russian blood. Her father was of French extraction, her mother Swedish. This Kuzmin referred to in the poem’s conclusion: “V moem kraju vy vse taki čužaja/I vse-ž nel’zja Rossii byt’ rodnej.” As a surprise Easter gift to her, he wrote the poem (“čužaja” because it is the story of someone else’s love affair and is told from Sudejkin’s point of view),¹⁰⁶ and presented her with a copy, dated “1916. April. Easter,” which is still in her possession. Kuzmin continued to see them often and inscribed several other poems to her, but he lost touch with them after the October Revolution when she and Sudejkin fled to the Crimea and from there to Europe.¹⁰⁷ They never again heard from Kuzmin, and Vera Arturovna did not learn until our interview in 1970 that the “poëma” inspired by her had eventually been published.

Kuzmin made other new friends in this period immediately before the Revolution, among them the young poets Leonid Kannegiser and Sergej Esenin. He also met the young Marina Cvetaeva in January, 1916 at a literary soireé at the apartment of Kannegiser’s father. Cvetaeva later gave a vivid description of this meeting in her “Nezdešnij večer”. They were never to see each other again, but Kuzmin had made a deep impression on Cvetaeva and she remained a warm admirer of his verse. (In a letter to Pasternak in 1923 she wrote of four poets who would always remain true to themselves and their genius: Kuzmin, Mandel’shtam, Axmatova and Belyj.) He also became friends with the writer Jurij Slezkin and his young wife Tat’jana Vladimirovna (neè Stroganova). She was then virtually a child and Kuzmin decided it should be his task to “educate” her literary tastes. He was particularly anxious that she learn to love Leskov, his own favorite, and he liked to read Leskov aloud to her, especially the story “Zapečatlenyj angel,” acting out parts of it as he did so. She responded by ordering his favorite foods prepared for him, always a sure way to Kuzmin’s heart. She remembers his relative poverty at the time and how much he enjoyed visits to their apartment. He also visited the young couple several times at their estate “Ilovo” in Vitebsk province, a place he much admired. It was at the Slezkin apartment in 1915 that Kuzmin participated,

with Slezkin, A. N. Tolstoj, Gorodeckij and Sologub (whom he saw often in this period) in the founding of the publishing house "Mednyj vsadnik."

Projects like this, as well as many of his friendships, old and new, were disrupted or interrupted by the War. That disruption proved minor, however, compared to the chaos which followed the events of 1917. As was his custom, Kuzmin said farewell to the old year and saluted the New Year of 1917 in verse, in the poem "O, visokosnye goda":

Ну, слава Богу, отвалил
Шестнадцатый, еще военный,
Он ничего не приложил
Своею памятью забвенный.

Нам неизвестен смысл Таро,
Но вера неискоренима [...]

Ребенок-год закрыл плащом
Фонарь грядущего волшебный,
А мы нетерпеливо ждем,
Заплакать ли, иль петь молебны?¹⁰⁸

Whatever he and his friends hoped for from the New Year, they could hardly have expected the events which occurred in February and October of the year which had opened "so strojnoj cifroju semnadcat'."¹⁰⁹

CHAPTER FOUR

1. Sapunov. *Vospominanija. Stixi. Charakteristika*, p. 50.

2. Alpatov and Gunst, p. 37. Only if the 1875 birth date is accepted can Kuzmin have been thirty-seven when this portrait was painted in 1912.

3. *Ibid.*, p. 38.

4. Verigina, p. 351.

5. For a description of the entire venture see A. A. Mgebrov's *Žizn' v teatre*, volume II (Leningrad, 1932), pp. 189ff.

6. Blok, VIII, p. 391.

7. Volkov, II, p. 233. Volkov quotes V. N. Solov'ev's description of the banner. In her memoirs, Verigina maintains that the figure on the flag was Arlequin.

8. For a description of the first program see Volkov, II, pp. 231—235 and Blok, VIII, p. 392.

9. Blok, VII, p. 150.

10. Alpatov and Gunst, p. 45. Verigina's account (p. 353) of the accident is slightly different. In the first place she reports that Nazarbek had been in the original party which came from St. Petersburg. She also reports that it was a Finnish fisherman, not sailors from a yacht club, who heard the shouts and arrived to save the passengers. She does not mention that it was Kuzmin who accidentally overturned the boat. Pjast (p. 243) rather fancifully suggests that Sapunov may have used the accident as an opportunity to commit suicide.

11. Volkov, II, p. 237.

12. Mgebrov, II, p. 206.

13. *Sapunov. Vospominanija. Stixi. Xarakteristika*, p. 51.

14. Blok, VIII, p. 393.

15. *Nezdešnie večera*, pp. 56—57. Golovin, like Kuzmin, also writes in his reminiscences (p. 124) of the warning Sapunov received from "some kind of gypsy" that he would die in water and adds: "Govorjat, ego poslednimi slovami, kogda on vynyrynul na minutu, byli: 'Samoe užasnoe, čto ja ne umeju plavat!'"

16. See *Osenne ozera*, p. 143.

17. Blok, VII, p. 83.

18. See Blok-Belyj *Perepiska*, pp. 265—267.

19. See Blok's letters of late 1911 and early 1912 in volume VIII.

20. *Trudy i dni*, Kniga 1, p. 49.

21. *Apollon*, No. 5, 1912, p. 57. Blok must have been annoyed by the inclusion of his name. He had already written to Belyj on April 16, 1912 to express his very unfavorable reaction to the first issue of *Trudy i dni*. He had read the articles on Symbolism, especially those of Ivanov, as polemics against Gumilev. He reacted to Kuzmin's article with a resentment bordering on the petulant, accusing Ivanov of "dragging Kuzmin after him, Kuzmin who was never at *our feasts*." He called Kuzmin's comparison of Ivanov's poetry (in the last line of his article) with the "cadence of white horses which sigh with tender neighing" "merzost'." In general the letter is an important mark of Blok's disaffection with Ivanov and Ivanov's attempts to make Symbolism into a well-defined literary school. It is also a mark of Blok's estrangement from Kuzmin in the years immediately prior to the Revolution.

22. *Nežnaja tajna* (Petersburg, 1912), p. 88.

23. Blok, VII, p. 179.

24. Von Guenther, pp. 399—400.

25. See Deschartes article in Ivanov, I, pp. 138—139.

26. *Ibid.*, p. 138.

27. *Ibid.*

28. *Glinjanye golubki*, p. 76.

29. The cycle is published for the first time in this volume.

30. Knjazev, p. 71.

31. *Ibid.*, p. 79. The second line of the second stanza makes obvious the fact that the poem is addressed to a man.

32. *Ibid.*, p. 76.
33. *Ibid.*, p. 81.
34. According to the unpublished memoirs of M. V. Matjušin the initiative for it came from Pronin and Evreinov and Kul'bin (see Xlebnikov, *Neizdannnye proizvedenija*, pp. 442—443).
35. For details see Mgebrov, II. Readers of Mgebrov's account should take note of Verigina's warning to me that Mgebrov "invents" much in his account. Precisely what, Verigina did not specify. Another account of the activities of the cabaret recently appeared in the Leningrad periodical *Avrora*, No. 12, 1972, pp. 70—74.
36. Mgebrov, II, p. 186.
37. *Ibid.*, pp. 186—187.
38. Knjazev, p. 89.
39. *Ibid.*, p. 92. Italics mine.
40. *Ibid.*, p. 94.
41. Von Guenther, p. 399. Knjazev, p. 95.
42. Knjazev, p. 96.
43. *Ibid.*, p. 97.
44. *Ibid.*, p. 100.
45. *Ibid.*, p. 103.
46. *Glinjanye golubki*, p. 48.
47. The two poems, "1 janvarja 1913 g." and "Ja byl v strane, gde večno rozy," are hardly even "childishly" pornographic as von Guenther asserts, although some lines are tasteless (the first two lines of the final quatrain of the second poem).
48. *Glinjanye golubki*, p. 65.
49. The poem is published for the first time in this volume.
50. Axmatova, *Sočinenija*, two volumes (1965—1968), II, p. 124: "Kto nad mertvym so mnoj ne plačet, / Kto ne znaet, čto sovest' značit / I začem suščestvuet ona."
51. Her hostility to Kuzmin was expressed not only in the "Poëma" but also in interviews. (Her statement to Nikita Struve that no one "among us" reads Kuzmin anymore is simply untrue — see Axmatova, II, p. 340.) She often spoke sarcastically, even cruelly, about Kuzmin to her friends in Leningrad, many of whom I interviewed in 1969. They could explain her attitude only as a kind of moralizing, almost prudish view of Kuzmin's homosexuality and the "sins" of her own youth. This was compounded in the last decades of her life by an egocentricity which caused her to belittle almost all her contemporaries, even Mandel'stam at times. Nadežda Mandel'stam's second volume of memoirs (*Vtoraja kniga*) discusses this (see p. 510, for example).
52. Both poems are published in this volume.
53. *Vožatyj*, p. 18.
54. The concluding lines of the poem "Pod večer vyd' v luga poemnye," a programmatic poem from the cycle "Plod zreet" in *Vožatyj*, p. 13. The poem "Naxodit strannoje molčanie" is from the same cycle.
55. The lines are "Za nim gusarskij mal'čik / S prostrelennym viskom", p. 10 of *Forel' razbivaet led* (Leningrad, 1929).

56. See his review of *Gnev Dionisa* in *Apollon*, No. 9, 1910. Although he later quarreled with her he did not remove the dedication to her when he republished *Tixij straž* in the 1920s. The story "Kapitanskije časy" (in *Peterburgskie večera*, Book 2, 1913) is dedicated to her husband, who was an engineer.

57. G. Ivanov, p. 134.

58. From "Kak ja čital doklad v 'Brodjačej sobake'" in *Sinij žurnal*, No. 18, 1914, p. 6.

59. See letters of Brjusov to Petr V. Struve, in *Literaturnyj arxiv*, No. 5, 1960.

60. The "Biblioteca" was listed in Kuzmin's "List of Works" and announced for publication in an advertisement in his third book of verse, but it was apparently never published. The translations of the Wilde poems were published. (See the section of Kuzmin's translations in this volume.)

61. See pp. 141—142 of the Šajkevič memoir "Peterburgskaja Bogema (M. A. Kuzmin)" in *Orion*, 1947. In emigration Uspenskij became involved with a kind of small-scale Cagliostro, G. I. Gurdžiev (Gurdjieff), and wrote a series of commentaries on Gurdžiev's "teachings." Gurdžiev, who called himself "The Master," set up a "clinic" outside Paris which attracted wealthy American and English ladies in the 1920s. The English writer Katherine Mansfield, who had come to be cured of tuberculosis, died there. "The Master's" cure for her had been to order her to spend the night on a platform specially constructed over a manure pile whose fumes, he told her, would cure her of her illness.

62. Šajkevič, p. 141.

63. Kuzmin began publishing in *Galčенок*, *Sinij žurnal*, *Russkaja mysl'* and *Novoe Slovo* in 1912. In 1913 he began to publish in *Ogonek*, *Satirikon* (he is listed as a contributor from the journal's inception but signed works appear only from 1913) and *Argus*; in 1914 in *Lukomor'e*, *Svobodnyj žurnal*, *Birževye vedomosti*, *Severnye zapiski*. In 1916 he began to publish in *Solnce Rossii*.

64. These five volumes are *Babuškina škatulka* (volume II; eleven stories first published in 1916); *Pokojnica v dome* (volume IV; nine stories first published in 1912—1913 plus one in 1915); *Zelenyj solovej* (volume V; eleven stories first published in 1914—1915); *Antrakt v ovrage* (volume VIII; eighteen stories first published in 1915—1916); *Devstvennyj Viktor* (volume IX; nine stories of 1916—1917 and four of 1906—1910).

65. In Kuzmin's "List of Works" there are forty-two stories listed for this period, but the list is far from complete and is inaccurate in several details. (For example, one story published in 1912 is listed under 1913 and another story is listed twice under two different years.)

66. Kuzmin reviewed a volume of V. Ivanov's translations of Alcaeus and Sappho for *Petrogradskie večera*, Book 3, in 1914.

67. See "Češuja v nevide," p. 103.

68. The Apuleius was published by "Academia" in Leningrad. Reprinted in 1930 and 1931, Kuzmin's translation remains the stand-

ard Russian edition. It has been reissued several times since, the last time being in 1959 in the series "Literaturnye pamjatniki."

69. *The Oxford Companion to the Theatre*, Third edition, 1967, p. 100.

70. See the "Letopis'. Peterburg" section of the journal *Maski*, No. 3, 1913 where the following is said of Kuzmin's music: "Stil'naja tomnaja muzyka M. Kuzmina donositsja otkuda-to izdaleka, sozdavaja nastroenie manjaščix želanij." Sudejkin's sets are described by Mgebrov on pp. 183—184 of volume two of his memoirs. Mgebrov, an actor himself, denounces the sets, claiming they were so brilliant they stole the scenes from the actors. The Theater Rejneke had only one season. During the 1913—14 season it merged with the Nezlobin Theater.

71. *Apollon*, No. 2, 1913, pp. 66—67.

72. I. A. Bunin, *Vospominanija* (Paris, 1950), p. 46.

73. B. K. Livšic, *Polutoraglazyj strelec* (Leningrad, 1933), pp. 259—260.

74. Tamara Karsavina, *Theatre Street* (New York, 1961), pp. 254—255.

75. The miscellany *Tamare Platonovne Karsavinoj — Brodjačaja sobaka. 26 marta 1914 goda* is very rare. Kuzmin republished his poem in *Nezdešnie večera*, p. 58. Axmatova's contribution was republished by Vladimir Orlov in *Den' poëzii 1968* (Leningrad), p. 181.

76. See "Kak ja čital doklad" in *Sinij žurnal*, No. 18, 1914, p. 6.

77. For an account of the various Futurist "happenings" at the cabaret see Markov, *Russian Futurism*.

78. Livšic, p. 264.

79. *Ibid.*, p. 260.

80. See N.E. Ėfros, *Teatr "Letučaja myš" N. F. Balieva. Obzor desjatiletija [08—18] xudož. raboty pervogo russkogo teatra-kabare*. The book includes neither a list of the works performed nor the dates of performances.

81. In the fourth issue of *Russkaja kniga* (Berlin, April, 1921), p. 17, this two-volume edition is mentioned as being ready for print. It was never published.

82. Šajkevič, p. 138.

83. There is a photograph of one scene from *Vybor nevesty* in *Sinij žurnal*, No. 40, 1913 and a photograph of *Svidanie* in the same magazine, in issue No. 42, 1913.

84. From an announcement in the Moscow theater journal *Rampa i žizn'*, No. 39. (September 27), 1915.

85. Ėfros, p. 47

86. See the review in *Rampa i žizn'*, No. 13, 1915, pp. 4—5. See also the comments of Ja. Tugendxol'd in his article "Moskovskie teatry" in *Severnnye zapiski*, April, 1915, pp. 161—162.

87. See the article "Učitel' sceny" of A. Gripič in *Vstreči s Mejerxol'dom* (Moscow, 1967). Other members of the advisory group were Blok, V. Ivanov, Knjažnin, V. Parnax, Glazunov, Skrjabin and Golovin.

88. A song from this play was published in the verse collection *Ėxo* (Petersburg, 1921).

89. Šajkevič, p. 139.

90. From V. N. Solov'ev's article on Sudejkin as stage designer in *Apollon*, No. 8—10, 1917, p. 25.

91. *Apollon*, No. 2, 1916, in the section "Petrogradskie teatry" by V. N. Solov'ev.

92. *Ibid.*

93. See "Petrogradskie teatry" section in *Apollon*, No. 8, 1916.

94. The play is called "*Zerkalo div* [sic!] in the *Teatral'naja ěnciklopedija* where the dates of the "Prival komediantov" are also incorrectly given as 1915—1918. The work is called an "intermedija" in the *Birževye vedomosti* article about the opening night (No. 15887 October 27 / November 9, 1916, p. 6). The newspaper review of the work and the production was very favorable.

95. Solov'ev's account of the evening for *Apollon*, No. 8, 1916 contains several errors, chief among them his statement that only two works were performed: *Vybor nevesty* and a work he calls *Skazanie o Sil'viane, Dorabel' i Mirabel*. There is no such play as the second one. Solov'ev has carelessly combined the titles of the two early plays into one and added a further mistake: there is no "Sil'vian" in either play. The anonymous account in *Birževye vedomosti* (No. 15895, October 31 / November 13, 1916) contains a correct list of the works performed.

96. *Birževye vedomosti* (No. 15895, October 31 / November 13, 1916).

97. Quoted in Pjast, p. 200. Pjast writes that the "jubilee" took place in the "Brodjačaja sobaka," thus, like many other memoirists, making no distinction between it and its successor, the "Prival."

98. *Sinij žurnal*, No. 31, 1914, pp. 12—13.

99. First in *Petrogradskie večera*, Book Three, p. 7. The poem is republished in this volume.

100. Fedor Stepun, *Iz pisem praporščika-artillerista* (Moscow, 1918), p. 9.

101. *Ibid.*, pp. 75—78.

102. Stepun again is very good on this. See pp. 71ff of his book.

103. See pp. 67ff of Berberova's *The Italics are Mine* (New York, 1969). The description is on pp. 81ff in the Russian edition — *Kursiv moj* (Munich, 1972).

104. Robert Craft in his "Stravinsky: End of a Chronicle" in *The New York Review of Books*, July 1, 1971 wrote "Talking about the Mayakovsky vogue, I. S., who knew the poet in Paris, remembers him as 'très arrogant,' while V. [Madame Stravinsky] recalls that when she first saw him, in 'Petrograd' in 1917 the point was that he should not see her. 'I was in the cabaret in the Champs de Mars [The 'Prival'] one night when Mayakovsky came in, but Soudeikine quickly put a napkin over my head and pushed me under the table. Mayakovsky was supposedly irresistible to women.'"

105. See Robert Craft's article on Madame Stravinsky "Where's Vera? She's Painting" in *Saturday Review*, February 26, 1972, p. 46.

106. In view of the acid, almost indecent remark made about the title of the work by Sergej Bobrov (see his review of *Ėxo* in *Pečat' i revoljucija*, No. 3, 1921), Kuzmin might have considered a different title for it.

107. Madame Stravinsky has managed to preserve not only several Kuzmin autographs, but a fascinating album with poems and drawings by many Russian poets and artists. Especially interesting are the pages from the period of her stay in southern Russia where there were many refugee poets, among them V. Ivanov and Gorodeckij.

108. For the full text see poems in this volume where it is published for the first time.

109. *Ibid.*

CHAPTER FIVE

Kuzmin's first reactions went beyond enthusiastic lip service to the new revolutionary forces. His concern with the course which Russia — and especially Russian culture — was to take was both genuine and intense. He took an active part in the discussions among Petrograd cultural figures in March and April, 1917 about the future arrangements of the arts. He was elected together with Blok, Majakovskij, and Punin to one of four seats on the praesidium of the temporary committee of the new "Sojuz dejatelej iskusstv" in Petrograd which hoped to guide and shape the new government's measures on the arts.⁴ This is remarkable considering that other names nominated for the seats but not elected, included the writers Kuprin, Andreev, and Gorky. He also was an active member, along with Meyerhold, Majakovskij, and Punin, of the group which gathered under the name "Svoboda iskusstvu" and opposed itself to any attempt by conservative factions to take control of the management of the arts. Bitter struggles among the Petrograd cultural elite over who was to advise the new government continued through the spring and summer. Little is known of them, aside from one published account which concentrates on Majakovskij's activities in them.⁵ What is both interesting and significant, however, is that Kuzmin continued to work on the temporary committee right up to the October Revolution and that he was active in just those factions which were considered "leftist" or "revolutionary" by the committee's opponents. It helps explain much about his reaction to the Bolshevik *coup*.

In the meantime, he had pressing personal concerns. By the summer of 1917 his financial position was precarious. With no fixed income of any kind he had long relied solely on his publishing to provide the most minimal income. Now some of the journals he published in were closing because of the instability of the times or they were appearing so irregularly that this primary source of income was threatened. He had always counted on the generosity of his friends, but this support too was now more and more tenuous. An unstable financial situation soon became virtual penury, as a poem of June, 1917 makes clear:

Душа, я горем не терзаем,
Не плачу, ветреная странница.
Все продаем мы, всем должаем,
Скоро у нас ничего не останется.

Конечно, есть и Бог, и небо,
И воображение, которое не ленится,
Но когда сидишь почти без хлеба,
Становишься, как смешная пленница.

Муза вскочит, про любовь расскажет
(Она ведь глупенькая, дурочка),
Но взглянешь, как веревкой вяжет
Последний тюк наш милый Юрочка, —

И остановишься. Отрада
Минутная, страданье мелкое,
Но, Боже мой, кому это надо,
Чтобы вертелся, как белка я?*

The tone of despair in the final lines is not characteristic of the poet. More characteristic is the humorous, light-hearted quality of the poem. He now, as the poem states, began to sell or barter with everything of any value he possessed. First to go was his large library, full of old books, rare editions, and autographed volumes from his friends. (Many of these books reached the West and can now be found in American libraries.) He then began to sell his fine collection of icons and the works of Somov, Sapunov, Sudjekin, Gončarova, and Kandinskij which the artists had given him. When these were gone he began to sell even his own manuscripts to collectors. Fortunately these collections were large and valuable enough to enable this selling and trading to last for many months, but it barely supplied enough money for food for Jurkun and himself. Frequently they, like many others, had nothing at all. Added to the financial insecurity was the nightmarish atmosphere of the summer, a time of critical uncertainty about the future in which everything seemed on the verge of some kind of explosion.

That he managed to create in this atmosphere is remarkable, but as he noted "voobraženie ne lenitsja." His outlets for publishing were now limited, so it is not surprising that most of the work in 1917 consisted not of prose but of poetry. He wrote many lyrics, several of them showing his fascination with classical antiquity, as for example the "ode" "Vraždebnoe more" (dedicated to Majakovskij) and the "cantata" "Svjatoj Georgij." The latter work and the poem cycle "Sofija," which was begun in 1917 and finished in 1918, are prime examples of what was to become one of his central interests in the post-Revolutionary period, Gnosticism and the occult. He had previously done extensive reading in the subject and he now began to do more, as entries in his diary (partially published in *Strelec*, No. 3) make clear. This lively interest had probably been rekindled by his work on Cagliostro the year before and by his contacts with Aleksandr Belenson, a publisher and a very minor poet of Futurist pretensions. It was in the miscellany *Strelec*, edited by Belenson, that parts of the work

on Cagliostro had first been printed in 1916; the third and last issue of the miscellany, published in 1922, contained a Gnostic text and a story by Belenson on the subject.

That Kuzmin's renewed interest in Gnosticism and the occult coincided with the outbreak of World War One is not, perhaps, coincidental. Throughout Europe traditional culture had been called into question by the War, leaving a void to be filled. Many artists and writers responded by turning to "esoteric" systems of thought in an attempt to create a personal culture and an essentially private system of belief. This hermetic tendency had characterized Russian (and French) "modernism" from the beginning, but it was intensified by the War. The assumption was that culture *was* art and in the years following 1914 Kuzmin's verse showed a new "seriousness", especially by comparison with his third book of verse, and an intense preoccupation with culture itself. In Kuzmin's books of poetry published after 1917 he is very much a "poet of culture," and as cultural values increasingly came under attack in the 1920s in Soviet Russia this tendency became even more marked.

Attitude to Bolshevik Revolution. Chaos in Cultural World

The summer atmosphere of uncertainty was finally broken in the autumn by the Bolshevik *coup d'état*. Kuzmin, like Blok and others, had refused to take part in the anti-Bolshevik activities organized by many intellectuals in Petrograd that spring and summer. On the contrary, the poem "Russkaja revoljucija" mentions not the Provisional Government but the Soviets and the young soldiers and workers who made them up. This attitude, however, was shared by many intellectuals. He also participated in various "leftist" literary groupings in the spring and summer. But none of this helps lessen the surprise, especially considering his attitude to the 1905 Revolution, of his wholehearted acceptance and support for the Bolshevik takeover. The evidence available to support this is slight but it is clear. Most important are the diary entries made immediately after the Bolshevik seizure of power on October 25 and only recently published by Turkov in his monograph on Blok:

26 (четверг). Чудеса свершаются. Все занято большевиками. Едва ли они удержатся на благословенной [Руси? нрзб] Конечно, большинство людей — проклятые паники [в смысле: паникеры?], звери и сволочи. Боятся мира, трепещут

за нажитое [нрзб.; может быть, и „нажиток“ и „пожитки“] и готовы их защищать до последней капли чужой крови... На улицах тепло и весело. Дух хороший.

27 (пятница). Действительно, всё в их руках, но все от них отступились, и они одиноки ужасно. Власти им не удержать. в городе паника. Противны буржуи и интеллигенты, все припишут себе, а их даже не повесят. Идет Керенский, Корнилов, Каледин, чуть ли не Савинков... Опять не исполнится надежда простых, милых, молодых солдатских и рабочих лиц.

28 (суббота). Демократические [то есть кадетские, правозеро-вские и меньшевистские — А. Т.] газеты призывают к гражданской войне. Какая сволочь. Сплошная истерика? [All bracketed notes are Turkov's]

Parallels with poems written after the February Revolution are clear — the “milye, molodye, soldatskie i rabočie lica” with the images of the child-like masses in the poetry; the denunciations of the bourgeoisie with the picture of the workers marching forward “na zlo kapitalistam” in the poem “Majskij den’.” Most important in both the poems and the diary entries is the emphasis on peace and on concluding the hostilities at the front. This emphasis coincides with what was, until the publication of these diary fragments, Kuzmin’s only known statement of his attitude to the Bolsheviks. This is an article by Čulkov entitled “Včera i segodnja” published in 1917 in *Narodopravstvo* (No. 12, October 16) which Čulkov edited. The article contains Čulkov’s account of his visit to the “Prival komediantov” (it is never directly named in the piece) and his conversation there with Kuzmin, who is clearly identifiable by references to his poetry but not named. As the periodical is unavailable in Western libraries, Čulkov’s account, despite its heavy irony, is worth citing at length:

В Петрограде, на огромной площади, в одном из старых домов, есть подвал, и там, когда столица, утомленная буйным ветром революции, бесконечными политическими выступлениями и лихорадочною борьбою за власть, часам к одиннадцати засыпает, — там, в подвале, начинается своеобразная ночная жизнь, непохожая вовсе на жизнь советов, комитетов, союзов, улицы и Зимнего дворца.

В этом подвале живут и его навещают совсем особые люди...

Я знал этих обитателей подвала еще до войны, когда ветхий порядок доживал свои последние дни в жалком великолепии петербургской императорской России.

Кто они, эти бродяги, эти комедианты, эти мечтатели? Или вернее — кем они были и кем стали? Они были декадентами, одинокими эстетами, грустившими, как их любимец Пьеро, о какой-то дивной, но неверной Коломбине; они были скептиками, насмешниками и любителями каламбуров; они были сладострастниками без самодовольства, расточителями без богатства... Иные из них были революционерами без страсти к разрушению, другие — монархистами без привилегий.

Вот об одном из этих вчерашних романтиков ныне после долгой и мучительной болезни скончавшейся монархии я и хочу написать несколько слов на листках моего дневника.

На днях я был в Петрограде и, утомившись бесконечными разговорами о коалиционной власти, о развале армии, о свадьбе Керенского, о всероссийской забастовке и приключениях Лемна, [Lenin] решил пойти к моим подвальным друзьям, посмотреть, как они живут, послушать песенки, какие они распевают теперь в своем ночном убежище.

На первый взгляд подвал был все тот же...

Я пробрался, среди шатких столиков, в угол, куда мне дали кофе, и стал смотреть на знакомую крошечную сцену: там танцевала скромно нескромный танец хрупкая, маленькая актриса, умная и нежная, которую в первый раз я увидел в театре покойной В. Ф. Комиссаржевской, в те дни, когда шли там освященные и прославленные пьесы наших „проклятых“ поэтов. Но — Боже мой! — как изменилось лицо у этой любимицы петербургских эстетов. Она [this is obviously Glebova-Sudejkina] улыбалась, но какая это была жуткая и грустная улыбка!...

После спектакля, когда ушли гости и остались одни всегдагдаи подвала, ко мне подошел старый знакомый, небыизвестный поэт и отчасти композитор, чьи стилизованные песенки распевали на эстрадах и в салонах весьма охотно, пока их не заглушили медные звуки революционных маршей и непрерывные крики о равенстве всех и всего. Этот милый поэт был, как всегда, не один. Около него вертелся юноша с цветочком в петлице [Jurkun] и поэт поглядывал на него с нежностью, как многоопытный мэтр на неискушенного еще ученика. — О чем мы будем говорить с этим поэтом? — думал я, припоминая его стихи, в которых он воспевал то меч архангела Михаила, то маркиз во вкусе Ватто, то хорошеньких мальчиков, то александрийских куртизанок. О, как любил этот поэт бряцание оружия и пышность самодержавной монархии! Правда, он часто менял свои костюмы и вкусы, то щеголяя галлицизмами и одеваясь как парижанин, то появляясь в истиннорусской поддевке и цитируя наизусть Пролог. Но во всех этих нарядах этот жеманный поэт оставался верен своему пристрастию к прелестям старого порядка и брезгливо отвертывался от революции, загнанной тогда в

подполье. — К какой вы партии принадлежите теперь? — спросил я поэта, улыбаясь.

— Разумеется, я большевик, — ответил он тотчас же, не смущаясь и не стыдясь меня вовсе.

Заметив, что я с недоумением смотрю на него, поэт игриво засмеялся и тронул меня за руку.

— Ведь нельзя же воевать без конца, вы понимаете, — сказал он тихо, оглянувшись по сторонам...

— Как? — удивился я. — Вы, такой патриот, малодушно боитесь войны?

Он смотрел на меня своими большими круглыми глазами. грустными, пожалуй, лукавыми, и губы его все еще кривились в улыбку.

— Признаюсь, Ленин мне больше нравится, чем все эти наши либералы, которые кричат о защите отечества. В XX веке воевать и странно, и противно.

— Вот не думал, что вы станете толстовцем, — пробормотал я, не решаясь назвать этого эстета большевиком.

— Я не толстовец, — поправил меня тотчас же поэт. Я терпеть не могу англичан. Понимаете? А теперь в сущности воюет Англия с Германией. Нам надо мириться с немцами — вот и всё.

— А вы помните изречение Кузьмы Пруткова: „В сепаратном мире не ищи спасения?“ — попробовал я пошутить, чувствуя неловкость при созерцании этой метаморфозы декадента-черносотенца в революционера-большевика.

— Сепаратный мир! Нас пугают сепаратным миром! Какие пустяки! Вчера я видел инвалидов, знаете, без ног, без рук, размахивают костылями и требуют продолжения войны. По-моему, это эгоизм: „нас изуродовали, так и вас тоже пусть уродуют.“ Какая глупость.

— Но вы ведь так любили Россию. Вам, вероятно, больно, что она будет унижена, раздавлена и ограблена...

— Ах, что за беда. Отдадим Петербург: у нас так много земли...

— В качестве большевика вы теперь, пожалуй, изменили ваш взгляд на социализм, — спросил я, с любопытством вглядываясь в пустые, невинно-порочные круглые глаза поэта.

— Социализм? Я ничего не имею против. Мне все равно, — промямлил он неохотно...

Despite the general atmosphere of war-weariness, few intellectuals shared this attitude or Kuzmin's attraction to the Bolsheviks who promised an immediate end to Russia's participation in the War. One of his old friends who did was Blok, who refused early in October, 1917 to contribute to an anti-Bolshevik newspaper when Gippius asked him to do so. The reasons for his refusal were couched in terms almost identical with the opinions of Kuzmin:

— Вот война, — слышу глухой голос Блока, чуть-чуть более быстрый, немного рассерженный. — Война не может длиться. Нужен мир.

— Как... мир? Сепаратный? Теперь — с немцами мир?

— Ну да. Я очень люблю Германию. Нужно с ней заключить мир.

У меня чуть трубка не выпала из рук.

— И вы... не хотите с нами... Хотите заключить мир... Уж вы, пожалуй, не с большевиками ли?

Все-таки, в эту минуту, вопрос мне казался абсурдным. А вот что ответил на него Блок (который был очень правдив, никогда не лгал):

— Да, если хотите, я скорее с большевиками. Они требуют мира, они...

Тут уж трудно было выдержать.

— А Россия?!... Россия?!...

— Что же Россия?

— Вы с большевиками, и забыли Россию. Ведь Россия страдает!

— Ну, она не очень-то и страдает...⁸

One senses in Blok's answer, as in Kuzmin's comments on the invalids and the possibility of ceding Petrograd to the Germans (which was never seriously considered) no insensitivity or lack of concern, but rather an end of patience with the melodramatics and hysterical atmosphere surrounding the peace issue, especially from those who had not fought and would not be called upon to do so. This at least was an issue the Bolsheviks faced openly; in general their "greater awareness of the situation and greater courage in facing the revolutionary storm"⁹ as Berdjaev noted when trying to explain the sense of relief experienced by himself and other intellectuals after the October Revolution, must also have appealed to Kuzmin and Blok.

The two men had drifted apart after the events of 1912. Now, despite some critical comments by Blok about Kuzmin and his works,¹⁰ they were seeing each other frequently and by the end of Blok's life had renewed their friendship. They were brought together both by the similarity of their attitudes to the Revolution and by their mutual work in the new cultural organizations which were founded late in 1918 to offer the intelligentsia in the cities some form of relief and support. For the disorder which followed the February Revolution was mild compared to that which followed the Bolshevik seizure of power. Some journals and newspapers had closed in the spring and summer of 1917. Others managed to survive that year and even into early 1918, like *Niva*, where Kuzmin published the poem "Russkaja revoljucija" in 1917 and his long story "Knjaginja ot Pokrova" in early 1918.

When these too began to close — from a combination of bankruptcy, the instability of the political situation, the increasing paper shortage or seizure by the government — there were few journals or newspapers open to writers like Kuzmin. It is therefore hardly surprising that he wrote little in 1918. The "List of Works" includes translations of Ronsard (apparently never published) and only two prose works: "Začem pekut pirogi" (whether it was published is not known) and the short story "Papaša iz dymovoj truby," which appeared in the first issue of *Moskva*, a very distinguished new literary journal in which he as well as Xodasevič, V. Ivanov, and Mandel'stam published many of their works. He wrote almost no verse at all, finishing only the cycle of Gnostic poems "Sofija" and the erotic poems which were later printed under the title *Zanavešennye kartinki*. Another explanation for his creative inactivity was the intensity of his renewed involvement in the theater and reviewing.

His work in the theater and the publication of a few prose works did bring in some funds; the printing of two verse collections — *Dvum*, a pamphlet containing two poems written in 1917; the more substantial *Vožatyj*, brought out by "Prometej" in Petrograd in 1918 — also helped. Because of the disruptions in the literary world the latter volume, one of Kuzmin's most important, went almost unnoticed and has remained so to the present. Publishers had paid little for books of poetry before the Revolution. Now, had they wanted to pay more, they were unable to do so. Kuzmin was in no position to bargain and having found a publisher he planned to put out more volumes with "Prometej." The catalogue of the firm, appended to the edition of *Vožatyj*, listed four forthcoming works, all of them verse collections: *Čaša*, *Plen*, *Rakety*, a volume to be accompanied by drawings of Sapunov, and *Aleksandrijskie pesni*. It is a mark of the times that only one of them, the new edition of the *Aleksandrijskie pesni*, was ever printed and only in 1921. A further project which never materialized was a luxurious edition of *Podvigi Velikogo Aleksandra* with special illustrations by Pavel Kuznecov. It had been planned in 1917 by the Moscow publishing house "Venok," but all that appeared was a prospectus dated Moscow, 1918.¹¹

Founding of "Vsemirnaja literatura." Kuzmin's Translating Projects

Publishing houses were as affected by the atmosphere of financial crisis and uncertainty about the plans of the new

government as were other areas in the arts. And they faced one problem which the other arts did not: a severe paper shortage. Kuzmin's problems because of this were in no way unique. By the late summer of 1918 the position of all writers was perilous. The majority of the literary intelligentsia had been hostile to the new government and had boycotted or tried to subvert the activities of the agencies established by the government under the Commissariat of Public Education. They were no longer in a position to do so; fortunately Anatolij Lunačarskij, the Commissar in question, was not vindictive to people who had publicly ridiculed him only months before. Emergency measures were needed, as Gorky in particular was aware. He began discussions with Lunačarskij in August. The result was the agreement, signed on September 4, 1918, between the two men to found a publishing house (autonomous but a department of the Commissariat) specializing in translations of classics of world literature.¹² The new enterprise, called appropriately "Vsemirnaja literatura," moved into the Petrograd premises of Gorky's recently closed journal *Novaja žizn'* and began its activities immediately. An impressive plan was prepared under Gorky's direction. The enterprising publisher Gržebín took over the practical details of organizing the large project whose official director was Aleksandr Tixonov. The plan included a series of classics of European and American literature of the eighteenth to twentieth centuries, and series devoted to the literature of the East, to the literature of the Middle Ages and the literature of the Slavs. In April, 1919 Gorky and Lunačarskij agreed to add a series for twentieth-century Russian literature as well.¹³

One of the most appealing aspects of Gorky's character was his almost naïve respect for "culture" and his touching belief in the necessity and validity of education. Certainly these were motives behind the establishment of the new publishing house which was designed not only to make the best of world literature available to the Russian masses but also — and this was even more vital — to save the Petrograd writers, critics, and scholars who were the representatives of that culture. This the project did. Those who worked on it were entitled to ration cards and this helped save several hundred members of the literary intelligentsia from certain starvation. Despite some less than even-handed treatment for certain writers like Mandel'stam, whom Gorky disliked, Russian literature owes a debt of gratitude to Gorky for what were often heroic efforts on behalf of his fellow writers in this period.

Because volumes in the series were designed in part for the education of a mass audience, they were published with

introductions and historical and literary annotations. Since these works were to be made available in the best possible translations, there was a special adviser on techniques of translation, Professor Fedor Dmitrievič Batjuškov (former editor of *Russkoe bogatstvo*). A further sideline of the enterprise involved special classes on the techniques of translation which were supervised by Mixail Lozinskij. These classes soon developed into the famous "Literaturnaja Studija" which began its work in February 1919 under the direction of Gumilev and Lozinskij.¹⁴ Many young and beginning writers received not only their first lessons in translating there, but also lessons in literary craftsmanship, because the scope of the classes had expanded since their beginnings in 1918. When the Dom Iskusstv was founded in the autumn of 1919 it too planned a "Literaturnaja Studija" modelled on that of "Vsemirnaja literatura." The goals of the new "Studija," which opened in December, 1919, were considerably broader than those of its earlier model; since most of the teachers of the earlier "Studija" moved to the new one the two gradually merged and all the classes were held in the Dom Iskusstv. Many of the Formalists taught here and from these classes emerged the Serapion Brothers and from Gumilev's poetry seminars the "Zvučaščaja rakovina."¹⁵

Among the translators (at one time over 300 were involved) and editors were some of the finest writers and critics of the day. Blok worked in the German section, Čukovskij and Zamjatin in the Anglo-American, Gumilev in the French, Volynskij in the Italian, and the academicians S. F. Ol'denburg and I. Ju. Kračkovskij in the section devoted to Eastern literatures. Those involved met for "tea" (it was usually synthetic), taken from an elegant eighteenth-century china service, at the offices of the firm. The walls were hung with paintings from Gržebín's private collection containing works by Kuzmin's friends Sudejkin and Benois. The offices must have been rather like a club, and the good humor and friendly atmosphere are well suggested in Kuzmin's "šutočnyj èks-prompt" written about it several years later.¹⁶

Kuzmin took a keen interest in the entire enterprise and participated in the initial discussions. He was an active participant in the planning for the French literature section. He did translations for the edition of the selected works of his favorite contemporary French writer, Anatole France, and served as the editor of the editions. He also wrote the introduction for volume six, *L'île des pingouins*. He began plans for an edition of the works of Mérimée. This was, however, but one of the many plans of the enterprise which was never realized

because of numerous problems, among them the paper shortage, printing difficulties, and opposition from the State Publishing House (Gosizdat). Yet the project managed to issue around two hundred titles before it closed in 1924, even though only fifty-nine titles appeared during the first three years of its existence and only two during the first nine months (Sept. 1918 to June 1919),¹⁷ the most crucial period as far as the welfare of those who participated in it was concerned. Later, Kuzmin also took part in the lecture series which were organized by the enterprise.

Founding of Žizn' iskusstva. Kuzmin's Activity as Music and Theater Critic

By the late summer of 1918, despite hardships and shortages of every kind, the cultural life of Petrograd was assuming some measure of regularity, especially in the spheres of theater and music. The Petrograd theaters had in fact only interrupted — not discontinued — their programs after the October *coup* and had resumed normal activity by the end of November, 1917. The literary world was still plagued by problems arising from the crisis in the publishing field, but there were exciting projects and lively debates there as well, and new journals and miscellanies were beginning to replace old ones which had closed. The daily press was dominated by discussions of politics, economic policy and diplomatic affairs and the literary pages of the major Petrograd daily, *Krasnaja gazeta*, had a distinctly Proletarian bias. There was thus a clear need for some kind of daily chronicle of the cultural life of the city and for an organ of reputable criticism and high-level literary discussion which would appear on a regular basis. The government was as yet supporting no one point of view in the arts. Indeed it encouraged a multiplicity of views, preferring that to a united front of opposition. Therefore, when discussions got under way about founding such a periodical, the government was sympathetic to requests for a possible subsidy. Kuzmin was active in these discussions, especially as they concerned the state of the Petrograd theaters. He had already been active in the Department of Theaters and Public Performances. Therefore, when the new periodical began to be published in late October, 1918, it was natural that Kuzmin should be on its editorial board. The new periodical was a daily newspaper, *Žizn' iskusstva* and Kuzmin was justly proud of the central role he played in its founding.¹⁸ The editorial board consisted of Viktor Šklovskij,

Igor' Glebov (the pseudonym of B. V. Asaf'ev), Gerasim Romm, and Kuzmin. There were no absolute divisions of labor and responsibility among them, but Šklovskij concentrated on literature, Glebov on music, and Kuzmin on the theater in the broadest sense.

The history of this remarkable newspaper has yet to be written (the only complete files of it are in Soviet libraries), but it was one of the most distinguished daily periodicals in the history of Russian publishing. In the first few years of its existence its size varied considerably, from one page to four or more. It tried to appear on a daily basis but because of paper shortages and defective printing equipment it sometimes had to compress two or three days into one issue (but each issue is numbered for the days covered, e.g., No. 24, No. 25, No. 26). Each issue contained programs for all theaters and musical organizations in Petrograd and its immediate vicinity. It also contained a chronicle listing literary readings, debates and public appearances of cultural figures, a bibliography of new books and projects, even lists of addresses and telephone numbers of prominent writers and publishing houses. As such it is indispensable for scholars interested in the day-to-day "life of the arts" in Petrograd in this period.

It is equally indispensable for critics and historians of literature, music, art, and the theater because of its other features. There were book reviews, literary discussions of a theoretical nature, articles on well-known writers of the past and present, and debates on the state of the arts in Russia. Šklovskij's participation ensured that these features were both provocative and of high quality, and many articles of the young Formalists, pieces by Roman Jakobson, Tomaševskij, Ėjxenbaum, and Žirmunskij appeared here. (Unfortunately, most were never republished.) The music and art sections reviewed not only operas, concerts, and exhibitions but discussed problems of repertory, new movements and schools, preservation of historical monuments, and new architectural projects, much of it placed in a broad historical and theoretical perspective.

Kuzmin occasionally wrote reviews of musical performances and contributed several articles on the state of the opera in Russia. He concentrated on the problem he considered most important: a reform of the excessively conservative repertory which he believed had to be broadened to include on a regular basis works of Mozart, Weber, and Rossini, and modern composers such as Debussy, Richard Strauss, Ravel, Stravinsky, and Prokofiev.¹⁹ He also wrote book reviews and occasional articles on individual writers, such as his article in 1920 on

the thirtieth anniversary of Bal'mont's literary debut.²⁰ He was deeply concerned with the theater sections, which he edited. He was the principal, although not the sole, theater critic; his reviews were numerous, varied, and extremely interesting — all the more remarkable considering the haste with which they had to be written. (Here his prior experience served him well.) In contrast to the gossipy tone of most pre-Revolutionary theater criticism, which was dominated by remarks on the acting and external features of the productions, Kuzmin concentrated on the plays themselves, the overall style of the production, and the sense of ensemble. This is not to say that individual actors were not singled out for praise or criticism, but the emphasis falls on the play itself and the reviews are often really short essays. This reflects Kuzmin's conviction that the development of the Russian theater had been hampered by an excessive emphasis on individual actors, that it had become an "actor's theater" with plays chosen not so much for their contribution to a balanced repertory as for their ability to display the talents of the individual "star" performers. He did believe, however, that the theater was essentially an actor's medium and he was concerned with the increasing domination of the director in the new Russian theater. He considered both the domination of individual actors and directors to be responsible for the preponderance in the repertory of foreign works and classics from Russia's past. The Russian theater, he believed, had produced only a handful of first-rate dramatists and a mass of fourth-rate or worse playwrights. The first-rate plays were insufficient to make up a balanced and varied repertory; the other works were not worth preserving or performing by the new theater managements. What Russia needed was a solid body of sound, professionally written "second level," although not second-rate, plays, those of a "xorošij vtoroj sort," suitable for both a mass and a more sophisticated audience. In order to establish a favorable atmosphere for the creation of such plays the Russian theater needed a balance among authors, directors, and actors. He even suggested creating a special theater which would be devoted exclusively to the presentation of new works, a "Teatr novyx p'es."²¹ It was for these reasons that he was increasingly critical of his old friend Meyerhold, although the two men remained good friends. Kuzmin discussed these problems not only in his reviews, but in articles on the history and development of the theater and opera. He also contributed more general theoretical essays and pieces on the puppet theater, operetta, and even the circus. He republished what he considered the

most important of these works in *Uslovnosti* (1923) and planned at least one other volume of them, which never appeared.

Kuzmin's Activity in the Theater

His concern with the state of the Russian theater and its repertory was not confined to his reviews for the newspaper. Most of the "teatry miniatjur" had closed or collapsed after the Revolution, which created a financial problem for him. The "Prival komediantov," however, continued to function and Kuzmin's works continued to be performed there, often with the participation of Glebova-Sudejkina, who was now a close friend. He continued to write works for it and in October, 1918 a program at the cabaret contained his "Prologue," read by K. K. Tverskoj, and a "vaudeville," with his text and music, *Tancmejšter iz Xerstroma*, which was staged by Tverskoj. Two of his other good friends of this period, the artist Jurij Annenkov and the composer Artur Lur'e also frequently contributed to productions at the cabaret. Both men were taking an active role in the new Bolshevik cultural organizations, Lur'e being the head of the Music Department of the Commissariat of Public Education, Annenkov doing portraits of the leading members of the Party. Kuzmin was no less involved. The Petrograd Theater Section, whose deputy head was Meyerhold, had been established to create new theaters and a new repertory. Meyerhold managed to attract several old friends to this project, among them Blok (who was chairman of the repertory committee) and Kuzmin. Because of hostility to the new regime from the majority of actors and theaters in Petrograd and also a good deal of disorganization in the Commissariat of Public Education itself, most of these projects did not get under way until late 1918. One of the first had been the newspaper *Žizn' iskusstva*. Shortly afterwards, in mid-November, one of the plans of the Department of Theaters and Public Performances, a "Teatr-Studija," began to reach fruition. This had long been discussed and on November 14, the artistic board, which consisted, besides Kuzmin, of the directors Sergej Radlov, K. Ju. Landau and Tverskoj, the artists L. V. Jakovleva and Ju. M. Bondi, and the composer Šaporin, met to make final plans for the establishment of the theater and to discuss its repertory. On November 16, they published in *Žizn' iskusstva* a detailed report on the meeting, summarizing the aims of the theater. The new theater was to consist of several sections or com-

panies and each section was to have a special function. The first was to be a wandering troupe presenting plays suitable for mass audiences in public squares and streets; this was a particular interest of Radlov's. The second was to concentrate on a reform of the repertory of children's theaters and to present performances in children's institutions in Petrograd and its environs. The third was to specialize in puppet theater. All were to devote themselves to creating a "people's" ("narodnyj") theater.

Kuzmin's special interest and area of responsibility on the board were to be the children's and puppet theaters. His ballet *Vybor nevesty*, in Romanov's production with the participation of Glebova-Sudejkina, Soboleva, Monaxov, and Romanov, had been performed with great success before an audience of several thousand children at Carskoe Selo (now Puškin) in early November, 1918.²² This work remained in the repertory of Petrograd children's theaters for several years; Kuzmin worked actively in the children's theater well into the 1920s. His only play of 1918, a "Chinese drama," *Sčastlivyj den'* or *Dva brata* was written especially for children and was presented by the "Masterskaja" of the *Peredvižnoj Obščedostupnyj* Theater in January, 1919.²³ The production was directed by A. A. Brjancev, with costumes and sets by Oskar Klever; it was a success and remained in the repertory of the theater for several seasons, despite the reservations of some observers, like Blok. In an unpublished review, he questioned whether the play was ideally suited for "children up to the age of seven" as the announcement claimed.²⁴ Kuzmin was also asked to contribute works for the special Christmas programs for children commissioned by Lunačarskij in December, 1918 and his earlier "Vertep kukoľnyj" (*Roždestvo Xristovo*) was accepted for these programs and performed.

This work, performed by puppets, was also part of the first program of the "Teatr-Studija" which opened on January 8, 1919 in the quarters of the former Litejnyj Theater. It remained in its repertory throughout the spring. Kuzmin had presented a report to the board of the "Teatr-Studija" on November 22, 1918 on the state of the puppet theater in Russia; in it he suggested a repertory made up of Russian and foreign works, numerous among them children's stories suitable for adaptation.²⁵ His report was accepted by the other members. Many of the works he recommended were performed, under the supervision of another member of the board, Jakovleva, in the "Teatr-Studija" and at the Petrograd Marionette Theater which was founded in 1918 and directed by Jakovleva. Prominent on Kuzmin's list were stories of

Hans Christian Andersen, an author who was very popular in Russia, not only among children, but in cultural circles before and after the Revolution. Blok, for example, had read Andersen avidly during the composition of his "Snežnaja maska" cycle and Stravinsky used an Andersen story as the basis for the libretto of his opera *Le Rossignol*. These were good examples of the close ties among all the arts in this period. Stravinsky's opera is in fact an indirect musical parallel to Kuzmin's "Chinese" children's play of 1918 and a direct one to another play Kuzmin wrote for children in the 1920s, *Solovej*, which was based on the same Andersen tale. In 1918 Kuzmin also wrote a Prologue and Epilogue for a puppet presentation of Andersen's story "The Shepherdess and the Chimney Sweep" ("Pastuška i Trubočist"). And in April, 1919 he advised in the production of an evening of Andersen tales at the "Prival komediantov," which was staged by Tverskoj with sets and costumes designed by Dobužinskij.²⁶

His interest in this kind of theater antedates his work done after the Revolution. In 1916 artists associated with "Mir iskusstva" had created a Puppet Theater, under the direction of Ju. L. Slonimskaja and P. P. Sazonov. They put on their first production in February of that year. Kuzmin was very much interested in their work and knew most of the people connected with it. He may have collaborated on productions for it and he possibly wrote plays for it as well. The section "Kukol'naja estrada" in his verse collection *Èxo* contains songs from four of his plays written in 1917: *Vse dovol'ny*; *Volšebnaja gruša*; *Muz, vor i ljubovnik, kakix ne byvalo*; and *Samoe vetrennoe mesto v Anglii*. Since the play *Vse dovol'ny* was produced by Baliev using live actors and since this section of *Èxo* also includes three "little Chinese songs" from the play *Sčastlivyj den'*, which was performed by live actors, it is likely (none of the plays was published) that all the works in the section, with the exception of those written for the Andersen adaptation, were considered by Kuzmin suitable for presentation either by puppets or actors. Or they might have been written in a style Kuzmin associated with the puppet theater. The former interpretation is supported by another work written in 1917, the charming *Vtornik Mèri*, subtitled "Predstavlenie v trex častjax dlja kukol živyx ili derevjannyx," which was published in 1921.

Kuzmin continued his active involvement as a theater reviewer throughout 1919. His own works for the theater were also widely performed in the city. The ballet *Vybor nevesty* was particularly popular. It was performed by the Malyj Theater for a special "maslenničnyj večer" in February

and at a special fund-raising evening for Petrograd actors at the Mixajlovskij Theater in May (in a new production of A. V. Širjaev). It also was part of the repertory of the Teatr Xudožestvennogo Divertismenta and the Troickij Theater. His play *Duxov den' v Toledo* also remained part of the repertory of the Moscow Kamernyj Theater which gave the first performance in Petrograd of the work in April, 1919, at a special "Raut-Arlekinada" at the Malyj Theater.

At the same time, he went on composing for the theater. When Hardt's drama *Tantris der Narr* was revived in 1919 and 1920 it was with Kuzmin's music for the original production. More important was his appointment as the chief composer for the new Bol'shoj Dramatičeskij Theater. This was the most prestigious (and longest lasting; the theater is now the Gorky Theater in Leningrad) of the projects sponsored by the Petrograd Theatrical Section in 1918. It had been organized by Gorky and his second wife, the actress Marija Fedorovna Andreeva, in the autumn of 1918, with the assistance of Blok who was the chairman of the board of directors and in charge of planning repertory. The theater attracted some of the finest actors in Petrograd, among them the great Jur'ev and Monaxov, and was dedicated to producing the best plays of the European and Russian repertory. It was meant to be a theater of "geroičeskie tragedii i vysokie komedii" as Kuzmin put it in his review of their first production.²⁷ It opened on February 15, 1919 with a production in the large hall of the Conservatory of Schiller's *Don Carlos*. In 1920 it moved into the building of the former Suvorin Theater on the Fontanka where it remains to the present.

Kuzmin took a lively interest in this theater from its beginning. His first work for it was music for a production of a play (*Rvanyj plašč*) by the Italian dramatist Sem Benelli (1875—1949), the only contemporary foreign playwright represented in the first season. Kuzmin objected to this fact in his review of the production and wrote that such a play (he called it "splošnoj pošlovatyj vzdor") had no place in the repertory of a theater which produced Shakespeare and Schiller.²⁸ Despite these serious reservations he had taken part in the production, no doubt because he needed the commission and because he believed in the theater itself. He participated also in the publication of a special illustrated little magazine called *Dela i dni Bol'shogo Dramatičeskogo Teatra*. The magazine, which appeared irregularly (obviously when there was enough material for an issue) contained articles relating to aspects of productions of the theater; it was sold in the foyer of the

theater itself. Kuzmin contributed an essay on the plays of the young Schiller for the first issue (September, 1919) which also contained articles by Blok and Gorky. His ties with the theater remained close. He continued to write music for its productions and after Blok's death briefly served as the supervisor of its repertory. His impact on the repertory was to be particularly strong in the early 1920s when it presented a series of German expressionist plays, among them works of Kaiser and Toller in which Kuzmin was interested and about which he wrote many articles for his various theater columns.

*Literary Work in 1919. Continuing Crisis in Cultural World.
Kuzmin's Activity in Dom Iskusstv*

Despite his heavy involvement in 1919 in the theater and *Žizn' iskusstva* and the continuing difficulty of publishing, he began several important literary works that year. He continued his edition of Anatole France for "Vsemirnaja literatura." The first volume of his "Novyj Plutarx" (the novel about Cagliostro) was published that year and he began work on the second. This was the life of Virgil (*Vergilij*) and it was completed the same year. Kuzmin dedicated the novel to his old friend Golovin who planned to do a series of illustrations for the text which was to be published by "Petropolis."²⁹ This edition never reached print, however. Two chapters of the work were published, under the title "Zlatoe nebo," in 1923 (in *Abraksas*, No. 3) but it never appeared in its entirety. The novel's full title (given as the subtitle to "Zlatoe nebo") was *Žizn' Publija Vergilija Marona, Mantuanskogo Kudesnika*. This suggests that Kuzmin fused the biography of the Roman poet with the legendary form which the historical Virgil assumed in the Middle Ages when a fictional biography made him a great magician.³⁰ Kuzmin thus continued to cultivate interests which had earlier been expressed in the novel about Cagliostro and the poem cycle "Sofija."

He also began another work connected with classical antiquity in the same year. This was the novel *Rimskie čudesa* which is set in the Rome of the Emperor Hadrian at the time of the persecution of the Christians.³¹ Again only two chapters of the work were published (in the final issue of the miscellany *Strelec* with the subtitle "chapters from a novel") in 1922 but they give some idea of what the novel, completed that same year, was to be like. The first chapter involves a quasi-Christian sect of a Gnostic cast among which appears a strange woman who seems possessed and who speaks in

a combination of Christian, pagan, and Gnostic imagery. She is accompanied by a man named Simon who is revered by the sect. (Historically there was such a sect in the 2nd-3rd centuries A.D. which was supposed to have taken its origin from the famous Simon Magus, who had lived in the time of Saint Peter and who is mentioned in Acts 8 : 9—24; it is now believed that the founder of the sect, although a genuinely historical personage named Simon of Gitta, was confused with the Simon Magus of Acts.) The chapter concludes with the announcement that a new persecution has begun. The second chapter concerns a group of young Roman aristocrats; they gossip about Hadrian's favorite, Antinous and other imperial scandals but primarily of magic and magical transformations. (One of them tells a tale which could easily have been written by Apuleius for *The Golden Ass*.) The novel, which Kuzmin regarded as his major prose work, thus manages to combine many of his interests: classical antiquity, Italy, early Christianity (which was so intertwined with magic that the lines between the new faith and magic were often totally blurred), Gnosticism, and the occult. It is unfortunate that it was never published in its entirety; the two chapters are of great interest. The final major project of 1919 gave expression to the same themes and was Kuzmin's only important work in verse that year. This was the cycle "Stixi ob Italii," published in *Nezdešnie večera* (the title poem of the collection was also written in 1919); it evokes the history and culture of classical, medieval, and Renaissance Italy in terms of the myths, historical figures, and places associated with it, all in a framework of the poet's own reminiscence of his travels there. It is a work imbued with the poet's love of that country which must have seemed very distant in the harsh autumn and winter of 1919—1920 when it was written.

By the late autumn of 1919 the cities of Russia were feeling for the first time the full effects of the terrible disruption caused by the Civil War. Theater performances and concerts were often cancelled because of the severe fuel shortage (a fact reflected in the absence of theater reviews in the press for many weeks) or were presented with both actors and audiences bundled into the warmest clothing they owned, trying to hear the lines of the performance above the sound of shuffling feet and teeth chattering from the cold. Factories closed down, both imports and food production dropped sharply and quickly. Supply systems were severely disrupted and it was soon difficult if not impossible to obtain essentials for even a subsistence level of existence. It was clear that measures more thoroughgoing than those of 1918 had to be

taken to rescue the old intelligentsia which was trapped in the cities. Gorky once again stepped in and supervised the founding of centers of refuge in Petrograd. He had earlier helped to found the Dom literatorov (one of its first jobs was to open a communal dining-room) and now he helped found the Dom učenyx and the Dom Iskusstv in the autumn of 1919. Leading Petrograd writers, critics, and scholars made up the advisory boards of the institutions which provided lodgings for some and rations of the available food, fuel, and clothing for all their members.³² Kuzmin had somewhat more means of support because of his work for "Vsemirnaja literatura" and *Žizn' iskusstva*, and he retained his pre-Revolutionary apartment. Therefore he never moved into the Dom Iskusstv, which has been so often described in the fiction and memoirs of this period. He did visit it often, however, as it was a center for many activities like lectures, classes, and readings, and many of his friends lived there. And he took his meals, often nothing more than two portions of kasha daily, at the Dom literatorov, one of the few well lighted and warmly heated places in the city. He also took part in administering and planning activities at the Dom Iskusstv.

Public readings had always been popular with the literary elite of Petrograd and they were now especially frequent at the Dom Iskusstv and the Dom literatorov. Aside from providing a comparatively warm place in which to escape from the cold and meet friends, they were now virtually the only means writers had of communicating with one another and with the public, which was varied in the extreme. For by the winter of 1919—1920 the publishing crisis had become a disaster. Paper production was down to one-eighth of its pre-War levels and a black market in paper flourished. Printing presses were often immobilized for want of spare parts and repairs; book costs were soaring and the private publishers, on whom the majority of the old intelligentsia relied, were collapsing or simply unable to accept new manuscripts. Journals were closing or appearing so irregularly that writers could not rely on them. The statistics on publishing summarize the grim picture: book production down from 26,000 titles in 1913 to 4,500 between 1920—1921; an eighty-five per cent reduction in the publication of journals from 1918 to 1921.³³ Russia was becoming an oral culture and *samizdat* was born of necessity, not censorship. There were, of course, exceptions and the period was not altogether black, but Kuzmin's experience was similar to the majority of writers: between 1919 and early 1921 he published in no literary miscellany or almanac. Only three of his poems and

one story were printed in the same period, all in the journal *Moskva* which itself managed to appear only twice a year and not at all in 1921.

Even before the publishing crisis, evenings of verse had attracted notable groups of poets. Early in March, 1919 Kuzmin had read at the *twenty-third* such evening organized at the "Prival komediantov." On the same program were Blok, Majakovskij, Axmatova, Gumilev, Esenin, Kljuev, Georgij Ivanov, Adamovič, Ocup, and Anna Radlova. Kuzmin himself wrote a short article on the evening for *Žizn' iskusstva* in which he concentrated on Majakovskij's rude conduct during the reading. Similar evenings continued throughout 1919 and on December 29, 1919 Kuzmin opened the first such evening (usually held on Mondays) at the Dom Iskusstv with great success. He gave there the first public reading of his cycles "Sofija" and the Italian poems.⁵⁴ Such poetry readings now became almost weekly events in Petrograd. The title of one series of special evenings organized by the Dom literatorov was "Živoj al'manax." The name explains their function perfectly and Kuzmin regularly read his verse at them, such as the "al'manax" of August 3, 1920 at which he read "to the noisy applause of the audience" "Assisi," "Ravenna," "Ozero," and "Adam."⁵⁵ Frequently an evening concentrated exclusively on the works of one writer, such as the evening in May, 1920 at the Dom literatorov which was devoted to Kuzmin. (Others were given over to Remizov and Sologub.) Žirmunskij opened the program with a report on Kuzmin's art. Kuzmin then read fragments from *Rimskie čudesas*, his play *Vtornik Mèri*, and a series of poems: "Svjatoj Georgij," the Italian poems, "Smert'", "Belaja noč'", "Gete," and "Xodoveckij."⁵⁶ The evening concluded with a performance by Irina Miklaševskaja of Kuzmin's poems to the accompaniment of his own music and that of I. Špil'berg. There were also special lectures and commemorative occasions sponsored by both the Dom Iskusstv and the Dom literatorov.

Work in "Sojuz poètov." Kuzmin's Fifteenth Literary Jubilee. Quarrel of Blok and Gumilev

After July, 1920, many of the evenings were sponsored by the newly organized Petrograd branch of the "Vserossijskij sojuz poètov." The leading Petrograd poets, among them Kuzmin, were invited to become members of the Union; Blok was chosen as the chairman of its Praesidium, with Vsevolod Roždestvenskij and Nadežda Aleksandrovna Pavlovič as the

secretaries. Young poets who wished to become members of the organization were required to submit either a book of verse or ten poems in manuscript to a special "priemnaia komissija" made up of Blok, Gumilev, Lozinskij, and Kuzmin.³⁷ In her reminiscences of Blok, Nadežda Pavlovič quotes the comments made by the commission members on Marija M. Škapskaja's request to join the organization. It is a revealing example of their work:

Заявление.

Прошу принять меня в число членов Союзов поэтов. Первая книга моих стихов „Mater Dolorosa" находится в наборе. Прилагаю несколько стихотворений для ознакомления.

М. Шкапская

Петроград 20 VII 1920 г.

На обороте

Стихи живые и своеобразные. Нахожу, что автора можно принять в действительные члены С. П.

Ал. Блок

Автор, по-моему, может быть принят в члены, хотя стихи при однообразии своей чисто физиологической темы, часто неприятно натуралистически грубы и от неточности выражений местами непристойны, но поэтическое чувство и движение в них безусловно есть.

М. Кузмин

Полагаю, что автора следует принять в члены Союза.

М. Лозинский

Думаю, что надо принять: стихи хорошие и за пять лет видно развитие таланта.

Гумилев³⁸

This kind of work was typical of the beginning of the Union, when many young poets were petitioning for admission. More urgent at first, however, were problems of a prosaic nature, namely, organizing food supplies for the members, especially for those in special need. Kuzmin was one such member and Pavlovič recalls Blok's special efforts on Kuzmin's behalf and his frequent attempts to arrange extra rations for him.³⁹ Odoevceva also recalls Blok saying to Kuzmin: "Ja bojus' za vas. Mne xočetsja ogradit', zaščiščat' vas ot ètogo strašnogo mira, Mixail Aleksevič."⁴⁰ Blok, of course, had a special affection for Kuzmin but also realized, as he said in his speech at Kuzmin's jubilee, that "to lose a poet is very easy, but to acquire one is very difficult." He

also knew that Kuzmin had to support not only himself on his rations, but Jurkun and Jurkun's mother as well, both of whom lived in his apartment. He was also probably aware of Kuzmin's charming but maddening habit of sharing his rations with everyone, even people on the street. Odoevceva ascribes it to his superstitious fear of stockpiling supplies because any preparation for the future could only lead to catastrophe.⁴¹ Other people, friends of the poet interviewed by me, recall the poet's general thoughtlessness about his own needs and his extreme generosity with others. They remember how in the late 1920s and early 1930s they sometimes even feared to visit him because he would, to the visible discomfort of Jurkun's mother, offer them everything he had in the apartment, even if it meant there would be no dinner that night, which caused them often to time their visits after the Kuzmin household had eaten. Whatever the motives behind his conduct, it did nothing to ease the difficulties he experienced then or later.

The first event organized by the new Union was a very special one for Kuzmin. This was the Jubilee celebration on September 29, 1920, in the Dom Iskusstv, of the fifteenth anniversary of his debut as a writer. Every major, minor, or beginning writer in Petrograd was there or wanted to be, and tickets were at a premium.⁴² Blok, as the Union's chairman (an "unyloe kazennoe nazvanie," he observed) opened the program with a statement in which his warm praise for Kuzmin was set in the larger context of the need to preserve the old culture and to provide proper conditions for its future development.⁴³ There were then congratulatory greetings from Gumilev (for "Vsemirnaja literatura"), V. R. Xovin (for the publishing house "Očarovannyj strannik"), A. Aljanskij (for his publishing house "Alkonost"), Ėjxenbaum (for the Dom literatorov), Šklovskij (for OPOJAZ), and V. A. Čudovskij (for the Dom Iskusstv). Remizov ended this first part of the program by presenting a "žalovannaja gramota" to Kuzmin, the "kavaler i muzykant ordena Obez"jan'ego Znaka."

A musical program, organized by the distinguished music critic V. G. Karatygin, followed. It consisted of performances of Kuzmin's musical compositions: the "Aleksandrijskie pesni" performed by A. M. Primo, the "Duxovnye stixi" by V. Ja Xortik, and the songs "S Volgi," "Pugačevščina", and "Tureckaja zastol'naja pesnja" by A. I. Mozžuxin. Glebova-Sudejkina then read the verse cycle "Bisernye košel'ki" and Kuzmin closed the program by reading a new story and the Italian poems. A special exhibit of books, manuscripts, music, portraits, and sketches was also on display.

The chronicle of the first issue of the miscellany *Dom Iskusstv*, which appeared many months after the event (in 1921), called it the most successful of all the projects organized by the Union, adding that it had been given with "exceptional enterprise and success."⁴⁴ And it remained in the memories of those who attended as the most festive and brilliant occasion of the year. *Žizn' iskusstva* marked the occasion by publishing a special issue (No. 569) devoted to Kuzmin, with articles on his prose and journalistic work; later issues contained several essays on other aspects of Kuzmin's art.⁴⁵ The mood of conviviality and comradeship of an elite celebrating one of its own was soon destroyed by an event in early October involving the same people.

The Union of Poets was from the beginning a group of writers extremely varied both in their political and literary views. It soon began to form into small factions within the larger organization. In the opinion of Nadežda Pavlovič (a view upheld by others) she, Roždestvenskij, Ėrberg, and Škapskaja supported Blok, while a large group of young people organized around Gumilev.⁴⁶ She notes that Lozinskij, Axmatova, and Kuzmin maintained a strictly neutral position between the two groups when, in October 1920, the conflict came out into the open and Blok was replaced as the chairman by Gumilev. It was the literary "scandal" of the year and the memoirs (often written forty to fifty years afterward) of those involved in the incident or of those who knew the participants offer very contradictory accounts of it because of their partisanship.⁴⁷

Despite the unpleasantness of the incident, a surface cordiality was preserved and Blok and his friends did not boycott the activities of the Union. These included its charitable functions, lectures, classes, and Monday poetry readings. At the third of these Mondays Kuzmin read his works along with Mandel'stam, Anna Radlova, D. Cenzor, Vera Arens, D. Krjučkov, and others.⁴⁸ The earliest meetings and evenings of the Union had been held either in the *Dom literatorov* or *Dom Iskusstv* but after October 5, 1920 they were usually held at the Union's Club in the former *Dom Muruzi* on *Litejnyj Prospekt*. When a large hall was needed for a special occasion or the public reading of a popular poet, the event was moved to the large halls of the *Dom Iskusstv*; such were the evenings sponsored by the Union in the spring of 1921 which were devoted to Kuzmin and Xodasevič. Friday evenings were set aside for meetings of the Club; these Friday activities varied from simple gatherings of friends to formal meetings, such as the evening of October 21, at which

Mandel'stam read to an audience which included Blok, Gumilev, Kuzmin, Lozinskij, Anna Radlova, G. Ivanov, and others.⁴⁹ With Mandel'stam now back in Petrograd the old members of the former "Cex poëtov" — Gumilev, the "two Georgijs," i.e., Ivanov and Adamovič, and Lozinskij — were reunited. Gumilev therefore renewed the meetings. As before, Kuzmin took no part in these activities. He disliked literary quarrels and debates as much as before. Like Mandel'stam and Blok, he was also more than sceptical about attempts to teach the writing of poetry. Furthermore, despite his friendship with Gumilev he had no use for the famous "discipline" Gumilev demanded from the members of the "Cex."

Continuing Work as Critic and in the Theater in 1920—1921. Literary Activity

With all this activity Kuzmin's journalistic work did not decrease. Early in February, 1920 (with issue No. 370, February 13), both Kuzmin and Šklovskij left the editorial board of *Žizn' iskusstva*. They were replaced by Evgenij Kuznecov and Gorky's wife, Andreeva, both members of the Party. The reasons for the change are unknown (it was not officially announced; there was merely a change in the names on the masthead), but it was probably connected with the transfer of the periodical to the direct control of the Petrograd Theater Department of the Commissariat of Public Education in which Andreeva played a very active role. Apparently the change was not motivated by any ideological reasons, inasmuch as Kuzmin's participation in the newspaper was as active throughout 1920 and 1921 as it had been before the editorial change. Most of his contributions continued to be theater reviews.

He also carried on with his work in the theater. In March he wrote incidental music for a program of plays by Molière, including *Sganarelle*, *Le Malade imaginaire*, and two "interludes." The program was given at the Petrogradskij Dramatičeskij Theater and was directed by Tverskoj. In August, 1920, he began work on music for a play entitled *Šut* (or *Tragedija šuta*) by Rudolf Rittner which opened in October, also at the Petrogradskij Dramatičeskij Theater. In December he completed music for the same theater's production of Lope de Vega's *El perro del hortelano* which was directed by Tverskoj.⁵⁰ He also composed an "interlude" ("Molčalivaja novobračnaja ili opasnosti dlja starikov") which was performed between acts three and four of the play. In the same

month he completed music for a pantomime *Ital'janskije kome-dianty*, with a scenario by Lev Nikulin, which was directed by N. V. Petrov for the Teatr Vol'noj Komedii. Shortly after (in 1921) he collaborated with the same men on a production at the same theater of Nikulin's pantomime *Istočnik smelyx*, for which he again wrote the music.⁵¹ His final work for the theater in 1920 was music, completed in December, for the Bol'shoj Dramatičeskij Theater's production of Goldoni's comedy *Il servitore di due padroni*; when it was introduced in March, 1921, however, the incidental music was not by Kuzmin but was a pastiche of Scarlatti and Rameau arranged by Asaf'ev.⁵² Why Kuzmin's score was not used is unknown. In addition to his own work in the theater in 1920, his early play *Aleksej čelovek Božij* was made into a musical "dramatic oratorio" by Anatolij Kankarovič and the work was given its first performance by the "Masterskaja" of the Peredvižnoj Theater in early November, 1920.⁵³ It was also performed for a special evening at the Dom Iskusstv.

With all these activities Kuzmin still found time for writing, mostly prose fiction. He continued work on the novel *Rimskie čudesa* and completed another novel *Propavšaja Veronika* (never published). He also wrote three short prose pieces, only one of which, "Nevesta. Rimskij rasskaz," appeared that year (in *Moskva*, No. 4). The other two were "Iz zapisok Tivur'tija Penclja," dated May, 1920 when printed in 1921 in the first miscellany of *Dom Iskusstv*, and the story "Ruka na pluge" which apparently was not published.

Very few poems were published; there are only three lyrics with the date 1920, aside from the cycle of Italian poems which was completed in 1920 and the "Žitie" in verse of Saint Nicholas. This last work had been begun in 1919, and is a further example of his interest in early Christianity and its legendary figures. (It starts with the lines: "V razdroblennoj našej dole, /V zamerzajuščem konce/Vspomnim, brat'ja o Nيكole,/ Ustroitel'nom otce.")⁵⁴ There is also the important long poem "Roždenie Ėrosa" (published in *Nezdešnie večera*) which he dedicated to a woman who would play an important role in his life, O. N. Arbenina.

His involvement as a translator was active and varied. He continued work on the edition of Anatole France, finishing work on the novel *Le Lys rouge*. He was commissioned to translate the libretto (not performed until 1925) of Mozart's opera *Die Entführung aus dem Serail*. He also translated Henri de Régnier, an author he had once liked but who now, perhaps because of the close scrutiny involved in translating, appealed to him less and less: "Ja očen' oxladel k Ren'e. V nem položi-

tel'no est' Auslender, slabost' ruki i očen' obyknovenno. Zamysel, podrobnosti zanjatny, razvitie i psixologija vjaly i ordinarno, napisano inogda prelestno, často suxo i plosko, vseгда vjalo. Ėstetičeskij Čexov. Smešno sravnivat' s Fransom."⁵⁵ The chronicle of *Žizn' iskusstva* (No. 516) also noted that Kuzmin was finishing a translation of Venetian songs of the eighteenth century; and in Number 502 there was a note that he was completing (for Gržebín) monographs on the composers Gretry, Rossini, and Delibes. The notices imply that the works were more than just proposed projects, but if so apparently none of them was published.

The Régnier translations were commissioned by Kuzmin's friend, the publisher Jakov Noevič Blox, whom he had met during the days of Meyerhold's "Studija." In August, 1920 Blox began plans for the publishing house "Petropolis," which was announced in the August third issue of *Žizn' iskusstva*: "In the near future the book cooperative "Petropolis" will resume its activities. Besides the sale of books to its members, on the same basis as before its closing, the cooperative is setting to work on publishing activities. In the first place editions of the poetry of Kuzmin, Axmatova, and others will be published."⁵⁶ Blox's plans were ambitious. He hoped to have books of Russia's finest contemporary writers illustrated or designed by leading Russian artists of the day. For this reason Kuzmin introduced Blox to Golovin during a visit to the artist's house in Carskoe Selo (probably when the arrangement was made for Golovin to illustrate *Vergilij*).⁵⁷ However, the plans were too ambitious for the autumn of 1920, because the crisis in book production continued. Therefore the publishing aspect of the enterprise did not begin until the spring of the following year.

Kuzmin did use the cooperative as a market for selling books, just as he used the "Knižnyj punkt" of the Dom Iskusstv. The Union of Poets tried to open a "Lavka pisatelej" for its members so that they could sell books from their libraries directly through it rather than through the booksellers, thus eliminating the commission which the used-book sellers demanded. The plans also included the publishing of very small editions of selected poems of the more prominent members as a means of helping them increase their income. The plans, however, were not approved by Moscow although Petrograd writers were allowed to organize a "knižnyj punkt" for the exchange or sale of books.⁵⁸ Fortunately, the Moscow „Knižnaja lavka pisatelej" did have the right to print books and in 1920—1921 they issued a series of small verse collections, most of them consisting of a cycle of poems or several indi-

vidual poems. For these "autograph manuscript booklets" the author wrote out the poems by hand and the sheets were then reproduced (on paper of very low quality) by means of photolithography. In this way, verse by Sologub, Cvetaeva, Čulkov, and Belyj was published in Moscow; in 1920 the "lavka" printed Kuzmin's "Stixi ob Italii," one of two small booklets of his verse to appear that year.

Zanavešennye kartinki. Controversy About the Work

The other publication was considerably more controversial and was intended to be absolutely private. This was a collection of erotic poems which Kuzmin had written in 1918. In 1919 he was forced to sell the manuscript of the poems for five hundred rubles because of his great need for money. ("Očen' spešno nužny den'gi" he wrote to a friend to whom he sent one of the three manuscripts of the work.) At that time the work was known as "Zapretnyj sad." In 1920 Kuzmin, again — or rather, as usual — badly in need of money, decided to print the work. He asked a friend, the young artist and stage designer Vladimir Milaševskij to do a series of drawings for it; in late 1920 (or the spring of 1921)⁵⁹ the collection of seven poems, six written in 1918 and one in 1914, appeared in an edition of three hundred and seven numbered copies under the title *Zanavešennye kartinki*. No publisher was listed and the place of publication was given as "Amsterdam"⁶⁰ The book was, of course, printed in Petrograd (relaxation in the censorship allowed many erotic or "pornographic" works to appear in Russia at this time, e.g., Brjusov's *Ėrotopegnija*); it is a mark of how desperate Kuzmin's financial position was that he had it printed at all. The poems, which treat both heterosexual and homosexual love in several styles and manners, seem positively innocent when viewed in the perspective of the 1960s or 1970s. Their treatment of sex as an object of laughter clearly follows the Greek and Roman tradition Kuzmin knew so well. Milaševskij's very explicit drawings must have seemed a good deal more shocking to prudish readers than the poems themselves. But then the book was intended only for Kuzmin's closest friends and, more particularly, for collectors who had sufficient money to buy the elegant volume which was printed in a large format on remarkably good paper stock considering the year. As was to be expected, the poems became well-known among the literati of Petrograd. Milaševskij, for example, recalls a gathering in 1921 at the "Sljuplandskij" apartment.⁶¹ (Milaševskij uses invented names for several

people in his memoir, while others appear under their own names.) The evening, "in almost the same style as those of 1915—1916," was attended by Kuzmin, Jurkun, Pjast, the poet Paparigopulo, the playwright and *commedia dell'arte* authority Konstantin Miklaševskij (who is called "Kuklaševskij"), the art critic Sergej Ėrnst (called "Rostislav Sergeev"), and Milaševskij himself. While waiting for the arrival of Axmatova and "Olečka" Glebova-Sudejkina, the men talked about Kuzmin's novel *Talyj sled* and its relation to Russian life and culture. In the context of those remarks one of the poems from *Zanavešennye kartinki* was quoted from memory:

— Да! — сказал Папаригопуло. — Прекрасные, необычные для русской поэзии Александрийские песни как бы заслонили, отодвинули на второй план чисто русскую стихию вашего творчества, Михаил Алексеевич. И обидно, что именно ее-то и не замечают.

Он стал декламировать:

Я не знаю, сват иль сваха
Там насупротив живет...
Каждый вечер ходит хахаль:
В пять придет, а в семь уйдет.

Ночью в городе так скучно
И не спится до зари...
Смотришь в окна равнодушно,
Как ползут золотари...

Тетка раньше посылала
Мне и Мить, и Вань, и Вась...

Как это великолепно!

Но вдовство я соблюдала,
Ни с которым не зналась!...

Это прочесть можно — дам сейчас нет!

— Какая Россия — Кустодиев! Так и видишь и этого хахалю с тросточкой, и домик „насупротив“ с резными наличниками окошек.

Михаил Алексеевич хихикнул:

— Да, вот видите, и Саратов, и вообще волжские городишки не прошли даром для меня! Помню я и „золотарей.“⁶²

After a supper, the likes of which the guests had not seen for years, Pjast saluted Kuzmin by citing the opening lines of the poem "Atenais," which itself begins *Zanavešennye kartinki*:

— „За звучную, неожиданную, неповторимую рифму в русском стихе!...“

И тут же, как прирожденный декламатор, стал читать, обращаясь к Кузмину, автору строчек:

Зовут красотку Атенаис
И так залом бровей
Высок
Над глазом, что посажен
Наис-
Косок...⁶³

Kuzmin must have been pleased by his friends' admiration for these poems, but he was assuredly not pleased to find them mentioned in the press. He may not have seen the article of N. Berežanskij (the political editor of the Riga Russian newspaper *Segodnja*) entitled "Nenužnye ljudi nenužnogo dela"; it appeared in the Berlin periodical *Russkaja kniga* and noted "with surprise" that pornography was now being legally printed in the Soviet state.⁶⁴ Berežanskij singled out Kuzmin's work with its "cynical" [!] Milaševskij drawings and its price of 10,000 rubles, several works of Remizov, and an edition of Régnier's verse (*Sem' portretov*) which Kuzmin had translated for "Petropolis." Even if Kuzmin did not read that article, he certainly saw one entitled "Amsterdamskaja pornografija" published in *Žizn' iskusstva* (No. 5, 1924) by Akim Volynskij under the pseudonym S. Ё, i.e., "Staryj ėntuziast." He was also angered by it. For Volynskij used it as the pretext for a crude attack on Kuzmin in general. That it was a pretext is obvious from the date of the review's publication — January, 1924 — years after the "Kartinki" themselves had appeared. Kuzmin did not ignore the review, as he usually did, but wrote directly to Volynskij in February, 1924:

... Мне не безызвестно, что заметка в „Ж. И.“ принадлежит Вам. Если бы Вы подписались не Старый Этузиаст, а „Юный скептик“ или как угодно, все равно ход мыслей, слог и темперамент Вас бы выдали. Да, Вы, кажется, и не скрываете, что Вы — автор этой статьи.

„Занавешенные картинки,“ разумеется, предлог и весьма неудачный. Книга, изданная пять лет тому назад на правах рукописи, официально в продажу не поступавшая, ни юридически, ни этически не может быть объектом печатного обсуждения, как дневник, частные письма, случайно найденные у антиквара или собирателя автографов.

Не в этом дело. Характеристика моей деятельности вообще может быть различна. Но я думаю, что мои писания лежат

настолько вне плана интересов Ваших, что Вам просто на просто не важно, какого Вы обо мне мнения.

Боюсь, что Вы и не читали всего, о чем пишете в данной заметке...

Kuzmin concluded by emphasizing his work as a critic in the periodicals of the time, pointing out that his articles and reviews touched on a large variety of subjects, not simply the operetta, as Volynskij had derisively written. Kuzmin does not mention in the letter the financial situation which had necessitated selling the manuscript in the first place. He had even sent a manuscript copy abroad in 1919 or 1920, hoping to have it sold to a collector in the West. The manuscript — marked “Stixi ne podležašćie pečati. 1919 g.” — somehow reached Gorky; he, aware of the difficulty of Kuzmin's situation, did try to sell it. Considering his prudishness in such matters, this was a generous gesture. He did not succeed and so sent it to Paris to Salomé Halpern, who also tried without success to sell it and then returned it, after making a copy which is still in her possession, to Gorky.⁶⁵

Winter of 1920—1921. Crisis with Jurkun

The winter of 1920—1921 was even worse than the previous one. Petrograd became virtually unrecognizable, as snow piled higher and higher around the buildings, obscuring their severe lines. Food and fuel were in even shorter supply than before. Because of inflation money meant little (the price of *Zanavešennye kartinki* was 10,000 rubles) and bartering replaced currency. Kuzmin's articles show no sign of fatigue or disillusionment, but how bitter it must have been for people like himself who had welcomed the new regime and had so naïvely believed all its promises. Kuzmin was too practical and non-ideological to have shared the messianic fervor of men like Blok or Belyj about the Revolution, and so his reaction was less bitter than theirs, but still there must have been disillusionment. It must have been at such a moment (or possibly even earlier) that Šajkevič met the poet on the street:

...Я ...был поражен его видом. Он потускнел, увял, сгорбился. Обычно блестящие глаза его были мутны, щеки — землисты, кутался он в потертое пальто.

„Что с вами, где вы, отчего вас нигде не видно, почему никогда не зайдете ко мне?“ И голосом, уже не звонким и не грассирующим, он пробормотал что-то сбивчивое и тусклое:

„Долго рассказывать, да не стоит. Помните песенку мою: „Если завтра будет дождик, то останемся мы дома?“ Вот дождик и полил, как в библейском потопе, дождик бесконечный, без перерыва. Ковчега у меня не оказалось. Сижу я дома.“ Он протянул мне руку на прощанье. „Михаил Алексеевич, я вас так не отпущу... Поедемте ко мне. Вспомним прошлое, закусим, чокнемся!“ Услышав последние мои слова, он нервно мотнул головой. О, не могло быть сомнений, он голоден!

И мы поднялись ко мне, и я велел в неурочный час накрыть на стол и старательно не замечал, как жадно, как стыдясь меня, он ел, как постепенно оживал и приободрялся...

Од долго сидел, но мало говорил. Насытившись, он пожелал пройти в библиотеку, в кабинет, в гостиную, к роялю. — „Теперь не до менуэтов,“ — промолвил он, — „да и Моцарт сейчас как-то далек от меня. Все меняется. Помните, как я вам говорил: „Подлинный страх не извне, а изнутри?“ Ошибался я, жестоко ошибался, конечно, извне, как извне обыски, аресты, болезни, смерть...“

„Слушайте, Михаил Алексеевич: я обеспечен, я скоро покидаю Петербург... Возьмите на память обо мне эти деньги.“...

Руки его дрожали, когда он их брал... Мы поцеловались. — „Прощайте.“ — „Вы хотите сказать: „до-свидания?“ — „Нет, я сказал: „прощайте.“ Но вы еще услышите обо мне.“⁶⁶

Such acts of generosity sustained Kuzmin throughout this period. The meager rations provided by the various organizations to which he belonged, the fees which he received for his work on *Žizn' iskusstva* and “Vsemirnaja literatura,” but especially the help of friends like Anna Radlova and the ballerina Lopuxova, who took on the task of seeing the poet through this period, ensured that he and Jurkun survived. Nevertheless, his health, always frail, was injured irreparably by deprivation and over-work. But, like most of his other friends, he managed to live through this second grim winter and was also one of the few poets, along with Mandel'stam and Vološin, who expressed the terrible spirit of the time in verse. Written in December, 1920, his poem was never published in the Soviet Union:

Декабрь морозит в небе розовом,
Нетопленный чернеет дом,
И мы, как Меньшиков в Березове,
Читаем Библию и ждем.

И ждем чего? Самим известно ли?
Какой спасительной руки?
Уж вспухнувшие пальцы треснули
И развалились башмаки...⁶⁷

Milaševskij, for whom Kuzmin wrote down a copy, wrote: "Da! Èto — ne zaum'. Točnyj ètjud s natury. Kak ja pomnju èti nojuščie pal'cy ruk i nog! Sidja v gostjax, ja počesyval kablučkom sapoga pravoj nogi zudjaščie pal'cy levoj."⁶⁸ Characteristically for Kuzmin, there are notes of optimism in the poem because of the poet's confidence that love, even in "exile" ("Net, tol'ko v ssylke, tol'ko v ssylke my") will not fail him. This confidence was to be tested very soon, shortly after the poem's composition.

Ol'ga Nikolaevna Arbenina, an extremely beautiful young actress at the "Aleksandrinka" had begun to appear in Petrograd literary circles sometime after the Revolution. She was a friend of Gumilev's second wife, Anna Engel'gardt, and was seen frequently with Gumilev. Indeed there were rumors that she was his mistress. When Mandel'stam arrived in Petrograd in the autumn of 1920 he too fell under her spell and in December wrote the poem "Za to, čto ja ruki tvoji ne sumel uderžat'" to her.⁶⁹ This infatuation led to a quarrel, by no means serious, between the two men. The outcome must have been surprising for both, as Georgij Ivanov's "fable" about the incident illustrates:

Басня

В Испании два друга меж собой
 Поспорили, кому владеть Арбой.
 До кулаков дошло. Приятелю приятель
 Кричит: мошенник, вор, предатель,
 А все им не решить вопрос...
 Тут, под шумок, во время перепétий

Юрк и арбу увез
 Испанец третий.
 Друзьям урок: как об арбе ни ной,
 На ней катается другой.⁷⁰

For while Gumilev and Mandel'stam quarreled over "possession" of the young beauty, Jurkun appeared and claimed her for himself. This occurred around the New Year of 1920—1921, and at a costume ball on January 11, 1921 (the "gvozd' Peterburgskogo zimnego sezona" as it was jokingly called) "Olečka" and "Juročka" appeared costumed as a shepherdess and shepherd. They, like many other guests, had obtained their costumes from the Mariinskij Theater which had been persuaded to lend them to the poets and artists who had organized the evening.⁷¹ Others wore what clothes they had, which must in-

deed have created the effect of a costume party, given the conditions of most people's wardrobes.

This was no mere infatuation and the two were married soon after. (Fortunately, the marriage was never registered — an accident which may have saved Arbenina's life during the Stalinist terror of the late 1930s.) Kuzmin's outward attitude at least was calm; where previously he had rarely been seen without Jurkun, now Jurkun and Arbenina were his constant companions, the "troica edinosuščnaja" as they were jokingly called, according to Odoevceva.⁷² Odoevceva writes that she never understood why they were given the name, but the reasons are clear. For after a period which for Kuzmin was terrible but fortunately brief, when Jurkun moved out of Kuzmin's apartment and Kuzmin went from one close friend to another complaining that he had been abandoned, that he feared the story of Knjazev was being repeated, and that he would never survive the loss of his friend, Jurkun moved back into Kuzmin's apartment. His mother had never left and now they were joined by Arbenina herself. She did not live in the apartment permanently but until Kuzmin's death she was a regular visitor and sometimes stayed there. Certainly this was one of the more bizarre *ménage à trois* in Russian literature. One friend of the poet told me that he and others always found the whole situation somehow insulting and belittling to Kuzmin, for while Jurkun did love the poet "in his own way" and cared for him, it was somehow less than it might have been. Moreover, according to these friends, Kuzmin did not really like Arbenina and thought her a fool ("dura") but said nothing for fear of losing Jurkun. It must be added that other friends of the poet, while also criticizing the behavior of Jurkun, denied that Kuzmin was anything but fond of Arbenina. There is certainly no sign of hostility in the poem Kuzmin wrote about the affair in January, 1921 in which Arbenina is called "snežnaja Psixeja," her nickname in the Kuzmin household (note however the one qualification in the poem — the two young people's love is called "počti mila"):

Любовь чужая зацвела
Под новогоднюю звездою, —
И все ж она почти мила,
Так тесно жизнь ее сплела
С моей чудесною судьбою.

Достатка нет — и ты скупец,
Избыток — щедр и простодушен.
С юницей любитя юнец,
Но невещественный дворец
Любовью этой не разрушен.

Пришелица, войди в наш дом!
Не бойся, снежная Психея!
Обитель и тебе найдем,
И станет полный водоем
Еще полней, еще нежнее.⁷³

So the incident ended "happily" enough, unlike the earlier affair with Knjazev; taken together the two incidents would serve as the "real life" background of the cycle "Forel' razbivaet led," written in 1927, that poem of recapitulation in which the poet seemed almost to exorcise the experiences by turning them into a personal myth.

Pushkin Jubilee. New Publishing Opportunities in Spring 1921. Renewed Literary Activity. "Petropolis"

A considerably more serious gathering of Petrograd notables than that which had assembled for the costume ball welcoming the New Year of 1921 attended the series of festivities organized in February, 1921 to mark the eighty-fourth anniversary of Pushkin's death. The "Pushkin Days" opened with a "Toržestvennoe sobranie" on February 11 at the Dom literatorov. A. F. Koni was the honorary chairman of the event and the Praesidium was made up of scholars like Modzalevskij and critics and poets, among them Axmatova, Gumilev, Sologub, Blok, and Kuzmin. Tickets were a premium for the event and elaborate stratagems were devised to obtain them from the committee, which was equally devious in fending off the ticketseekers.⁷⁴ "All literary Petersburg" attended the evening, as the introduction to the book published to mark the event noted.⁷⁵ They heard Blok's famous address "O naznačenii poëta" and Kuzmin's poem "Puškin" written for the occasion. (Cvetaeva admired it very much when she read it in *Nezdešnie večera*: "Puškin — moj Puškin, to čto vseгда govorju o nem — ja . . . Pročla tol'ko èti tri stixa ["Puškin," "Gete," "Svjatoj Georgij" — J. M.] Ušla, unosja bol', radost', vostorg, . . . — Raz est' ešče takie stixi . . .")⁷⁶ The occasion was a triumph for Blok and on February 13 the evening was repeated as the "First Pushkin Evening."⁷⁷ Blok and Kuzmin were joined by Xodasevič, who delivered his famous speech "Koleblemyj trenožnik," and Èjxenbaum, who lectured on the "Problemy poëtiki Puškina." This program was then repeated twice, once at the University on February 16 and a final time on February 26.

Despite the gloomy and pessimistic tone of the conclusion of Xodasevič's address and the disillusionment and shock

which followed the violent suppression of the Kronstadt rebellion in March, there was an atmosphere of hope in the air when the beautiful spring of 1921 arrived. For some, such as Milaševskij, the new atmosphere was symbolized by the gala new production of Aleksandr Serov's opera *Vraž'ja sila* at the Mariinskij Theater with Chaliapin in the leading role; it was attended by an exclusive audience of the city's leading cultural figures, Kuzmin among them, who were there by special invitation.⁷⁸ More concrete were the changes brought about by the implementation of the New Economic Policy (NEP) that spring which certainly contributed to the atmosphere of hope. Shops and cafes opened, clothing and food began to appear in the city. It was now once again possible to invite friends to one's apartment and give them something more than synthetic coffee or tea. Such was a dinner party organized by Kuzmin in May at the Dom Iskusstv. It was one of the last times Blok, who was already seriously ill, was able to leave his apartment, probably the last time Kuzmin saw the poet. Despite the absence of details, Milaševskij's evocative reminiscence of the evening is worth citing:

Кузмин устроил небольшой ужин в ознаменование какой-то своей биографической или творческой даты. Дом искусств пошел ему навстречу в смысле „яств,“ что-то выкроил из своих ресурсов.

Было человек десять, может быть, двенадцать, не больше. И среди них — Александр Блок.

Кузмин как-то даже юлил, сладко щурился, улыбался и даже семенил перед этой стойкой, спокойной глыбой духовного „самоутверждения.“

Сервировка была „елисеевская.“ Подавал бывший лакей короля гастрономии Ефим Иванович, в своей серой куртке с золотыми пуговицами. Со своей рыжеватой бородкой он очень походил на Николая Второго и этим сходством даже гордился.

Окно было открыто. Видны были тополя со свежей, недавно распустившейся зеленью, за ними виден был фронтон со злыми лисицами, поддерживающими герб Строгановых, они горели в отблесках желтеющего на западе неба...

Помню все:... а о чем говорили, хоть убей, — не помню!...

Может быть, мое легкомыслие... Возможно, мне казалось, что всегда будут тихо беседовать Блок и Кузмин... Пушкин и Жуковский... Но я не запомнил ни одного слова...⁷⁹

Milaševskij does not remember, as he notes, why the dinner was held but it may have been related to one of the evenings organized by the Union of Poets at the Dom Iskusstv in May at which Kuzmin read his poetry.⁸⁰ The programs must have

been made up of a large number of new works. For in 1921 Kuzmin wrote more lyrics than he had written in the entire period of 1918—1920. (In the "List of Works" for 1921 there is simply "mnogo stixov.")⁸¹ A substantial number of these poems, including the long poem "Plamen' Fedry," were written in April and May, 1921. And in this intensely creative period the poet once again returned to Italy, if only in his imagination, in the cycle "Putešestvie po Italii" (dedicated to Jurkun), a joyous affirmation of life and a testimony, perhaps, to the air of cautious optimism of that spring. (Nevertheless, the cycle is also tinged with a feeling of escape, a motif which intensified in Kuzmin's verse of the 1920s.)

Part of the general air of optimism in the spring of 1921 may be reflected too in the founding of new organizations, many of them essentially private ones, at this time. Thus in June, 1921, Kuzmin joined others in founding the "Kol'co poëtov imeni K. M. Fofanova."⁸² Part of its purpose, as reported in an announcement in the chronicle of *Vestnik literatury* (No. 12/36, 1921, p. 19), was to print Fofanov's works, but equally important for the members was its plan to publish works written by the circle's members themselves. For Kuzmin, like most other writers, now had a sizable number of unpublished manuscripts, as notes in the miscellany *Dom Iskusstv* (No. 1, 1921) and *Russkaja kniga* (No. 4, 1921) indicate:

М. Кузмин: книги стихов: „Гонцы,“ „Нездешние вечера,“ „Плен.“ Романы: „Римские чудеса,“ „Пропавшая Вероника.“ Сборник рассказов „Шелковый дождь.“ Рассказы: „Вторник Мэри,“ „Две Ревекки.“ „Театр“ — 2 тома.

Fortunately he could now do something more than put them in a desk drawer or sell them to collectors of manuscripts. If the publishing plans of the "Fofanov circle" came to nothing, other possibilities were now opening up.

One of the most immediate results of NEP was an easing of the publishing crisis; new enterprises began and old ones showed signs of new life. Blox was finally able to implement his plans for "Petropolis." Two of the first books to appear were Kuzmin's verse collection *Nezdešnie večera* and the play *Vtornik Mèri*, both of which were published in June, 1921 in editions of one thousand copies each. "Petropolis" also reissued *Kryl'ja* and *Plavajuščie putešestvujuščie* in 1923 and the novel *Tixij straž* in 1924. Blox, as he had earlier planned, commissioned special covers and designs for the books, a procedure which provoked a lively debate among the poets involved: should books of verse appear absolutely plain or in a more

“aesthetic” guise? As had happened before, the debate gave birth to a comic “Poëma ob izdatel’stve” in which Blox, tired of the painters available to him on earth, murders “his” poets in order to open a publishing house in paradise:

Теперь я исполнил мечту мою —
Книгоиздательство открюю в раю:
Там Врубель, Серов, Рембрандт и Бердслей, —
Никто не посмеет соперничать с фирмой моей!⁸³

Gumilev insisted on having his verse published without special designs for the covers. The two volumes of Kuzmin, however, had covers by his friend Dobužinskij, and the collection of Régnier’s erotic verse, published shortly after as *Sem’ portretov*, had illustrations by Mitroxin. These volumes had been preceded by the republication in March of the *Aleksandrijskie pesni* by “Prometej” in Petrograd.⁸⁴ They were followed by the publication of another book of Kuzmin’s verse, *Èxo*, in November. The volume had a cover designed by Golovin and was printed by Ignatij Bernštejn’s firm “Kartonnij domik.”

New journals like *Pečat’ i revoljucija* and *Krasnaja nov’* were inaugurated and new miscellanies began to appear as well. As a result the manuscript editions of the *Novyj Gip-perborej* were ended and the “Cex poëtov” was able to issue its first collections since the Revolution. (A poem by Kuzmin appeared in one of them, *Drakon*.) Kuzmin published a story and a poem in the first miscellany put together by the Dom Isuksstv. Even if the publishing world did not fully recover until 1922 and poets sometimes had to look rather far afield for places to print their works — Kuzmin’s poems appeared in the journal *Iskusstvo* which Gorodeckij edited in Baku — conditions were improving.

Kuzmin’s activities continued as before with what little money he had coming from his work for *Žizn’ iskusstva*, which became a weekly in mid-July, and from Petrograd theaters. He completed *Rimskie čudesa* in late May or early June;⁸⁵ he also wrote a story entitled “Snežnoe ozero.” In July he participated, with Miklaševskij, Evreinov, Sergej Radlov, Annenkov, and Belenson in the founding of a “Klub rabotnikov iskusstva”⁸⁶ and also publicly debated Mardžanov (the director of the Comic Opera in Petrograd), Evreinov, A. N. Feona and N. M. Strel’nikov on the theme “Operetta pered sudom.”⁸⁷ Poetry evenings were now more rare than before but on July 21 he read his verse at Dom Iskusstv.⁸⁸ In August he contributed an article (“Licom k licu”) to a special page one section of *Žizn’ iskusstva* (No. 798—803) devoted to organizing famine relief

for the devastated countryside, which appeared under an enormous headline reading "Artisty, pisateli, xudožniki na bratskuju pomošč', golodajuščemu krest'janstvu!" The same month "Petropolis" issued his edition of two farces of Henry Fielding, "Tumble-Down Dick or Phaeton in the Suds" ("Dik ili Faèton v zatrudnitel'nom položenii") and "The Old man taught wisdom; or The Virgin Unmasked" ("Urok starikam") in its series "Monuments of the World Repertory."⁸⁹ The volume also included his music for the plays.

Death of Blok and Gumilev. Meetings with Young Poets. Quarrel About Radlova's Verse

These activities were overshadowed by the death of Blok and the execution of Gumilev for his participation in the Tagancev conspiracy in August. Kuzmin attended Blok's funeral and the requiem in the Kazan Cathedral for the sixty-two persons shot in the Tagancev conspiracy. That the events affected Kuzmin is obvious from the tone of the brief article on Blok he wrote for the commemorative section of *Žizn' iskusstva* (No. 804 of August 16—21). There was, naturally, no such commemoration of Gumilev's death in the same newspaper, but Kuzmin wrote nothing for the newspaper for seven weeks after the announcement of his execution, the first time since the founding of the periodical that he did not write for it at least once a week, usually more often. But more private thoughts — did he sense that these events marked the beginning of the end of his generation and of a whole epoch in Russian literary history? — we shall learn only when his diary is published.

Soon there were new people and meetings with young and beginning poets, many of whom had been pupils of Gumilev and members of his "Zvučšačaja Rakovina." Now they met on Mondays at the apartment of Ida Napel'baum and were joined by the established poets of the city for readings and discussions of poetry. Kuzmin, who enjoyed the company of young people, attended frequently. It was at one of these gatherings that he met the young poet Konstantin Vaginov, whom he singled out as the most interesting and promising of these young Petrograd poets. They were soon good friends and Kuzmin championed the younger man's verse all his life.

He was writing much verse himself and late in 1921 completed *Lesok*, a "lyric long poem for music, with explanatory prose, in three parts." The work, dedicated to Jurkun, was Kuzmin's first publication of the New Year 1922.

Five hundred copies were issued in January by the firm "Neopalimaja kupina." The elegantly printed work, with illustrations (including a silhouette of the author) by his old friend Aleksandr Božerjanov, who had also done his portrait earlier, consists of three parts — each is called a "lesok" — devoted to one of Kuzmin's favorite authors: Apuleius, Shakespeare, and Hoffmann. As such it is a kind of tribute to his favorite cultural periods of the past, as is clear from an unpublished autobiographical statement written in the twenties:

Я не знаю, кто имел на меня влияние, судить об этом представлю критикам, но могу перечислить отстоявшиеся свои симпатии. Две эпохи в литературе производят на меня передаваемое впечатление: „Елизаветинцы,“ „Буря и натиск“ в Германии... Затем отдельные поэты: Шекспир, Гете, Гофман, Бальзак и Диккенс, из более современных — Ан. Франс. Русские — Пушкин, Достоевский и Лесков. Из современников всецело заинтересован экспрессионистами.

Similar statements can be found in the diary excerpts he published under the title "Češuja v nevide" in the third book of the miscellany *Strelec* in 1922. There were other demonstrations of these interests. In 1922 three of his translations of Anatole France appeared: a volume of stories with "Gosizdat" and two volumes of France's autobiographical work *Le Petit Pierre*.

He was able to implement his interest in German expressionism through his work as repertory consultant with the Bol'soj Dramatičeskij Theater; from 1922 on it produced a series of expressionist plays, among them Georg Kaiser's "Gas" and works of Ernst Toller. Kuzmin had probably been introduced to the German expressionist drama by his friend Sergej Radlov, who directed a series of expressionist plays and productions influenced by expressionism at the Gosudarstvennyj Akademičeskij Theater, the former Aleksandrinskij, in 1922—1923. Kuzmin collaborated on at least one of these productions, that of Toller's classic *Hinkemann* (*Eugen nesčastnyj* in Russian) in 1923.

His own work in the theater was as intense and varied as before, ranging from music for the Bol'soj Dramatičeskij Theater production of Brjusov's *Zemlja* to the children's play *Solovej* with his own words and music which was produced at the Teatr junyx zritelej and remained in their repertory for many years. In July, 1922 his *Komedija o Martiniane* was performed by the workshop of the Obrjadovyj Theater at an exhibition organized by the "Ob"edinenie novyx tečenij

iskusstv.”⁹⁰ His theater reviewing also continued. As before, he participated in poetry readings, among them one on July 26, 1922, with Axmatova at the Dom učenyx, and in several of the Saturday evenings of music and verse at the “atelier” of Viktorija Čekan (the wife of Mgebrov).⁹¹

In an autobiographical statement written in the 1920s Kuzmin singled out those contemporary Russian authors of whom he had a high opinion (“vysoko cenju”): Xlebnikov, Anna Radlova, Vaginov, Remizov, Jurkun, and Pasternak. He also added the note “ot pristrastij, razumeetsja, ja ne garantirovan.” He made a point of consistently mentioning these authors in his reviews and articles of the time. In the summer of 1922, his “partiality” for one of them, Anna Radlova, involved him in a bitter literary quarrel, which was a rare occurrence in his career. Kuzmin had known the Radlovs since the days of Meyerhold’s “Studija” and its journal *Ljubov’ k trem apel’sinam*. Radlova was another of the series of women who took a special — almost motherly — interest in Kuzmin. She was one of the people who exerted special efforts on his behalf during the difficult years of the Civil War and War Communism. Perhaps in fact she was the most helpful of his friends, and the poet was a very frequent guest at the Radlov apartment. After Kuzmin’s financial and material situation eased, the friendship remained very close for many years. Kuzmin, as was his way, was fiercely loyal to both her and her husband. He took it upon himself to champion Radlova’s poetry. In his 1921 review of her collection *Korabli* he placed her in the “family of major contemporary lyricists, such as Axmatova, Blok, V. Ivanov, Mandel’stam, and Sologub.”⁹² This was “partiality” of a large order and most poets in Petrograd hardly shared Kuzmin’s enthusiasm for his friend’s verse. Adamovič, in a conversation with me in 1970, recalled that he, Axmatova, and others simply thought her “bezdarina.” This was too harsh a view, since she had talent. Nevertheless, Kuzmin’s acquaintances understood the reasons why he was her partisan and most kept their opinions of Radlova’s verse to themselves. In 1922 Radlova printed her third book of verse, *Krylatyj gost’*; before Kuzmin could publish his own review, Marietta Šaginjan, whom Kuzmin considered devoid of any talent, reviewed the book very negatively in her “Literaturnyj dnevnik” (in issue no. 151 of *Petrogradskaja pravda*). Therefore Kuzmin’s review of Radlova’s book in *Žizn’ iskusstva* became also a reply to Šaginjan, as well as an attack on the Formalist approach to art and a statement on poetry itself. (The review was republished in *Uslovnosti*.)⁹³ Šaginjan replied,

as expected, two weeks later, in *Žizn' iskusstva*; the same issue also contained a rejoinder to Kuzmin by Adamovič,⁹⁴ which was prompted by Kuzmin's sarcastic comments on the "quadrilles and polkas of the Gumilev school" and his passing attack on the poetry of Gumilev whom he called "anti-muzykal'nejšij principial'no poët."⁹⁵ With that the public debate ended, but Kuzmin did not forget Adamovič's attack, nor did Adamovič forget Kuzmin's. Shortly before Adamovič's departure for Paris, at an evening gathering, he again criticized Radlova to Kuzmin. Kuzmin's reply, according to Adamovič, was simply "Ty, Žoržik, durak." He then walked away. They never saw each other again.⁹⁶

Kuzmin's partiality for his other favorites was less controversial. All the Petrograd writers and critics understood the reasons for Kuzmin's defense of Jurkun. Moreover, Jurkun published little after 1918 and that only in small circulation miscellanies. Nevertheless, Jurkun had partisans outside Kuzmin's immediate circle, among them Pasternak, who admired his prose. Vaginov was only beginning his career, but was being singled out for favorable mention whenever the miscellanies he published in were reviewed. Kuzmin's praise for Pasternak was unusual only in that it extended to both his poetry and prose; Kuzmin was one of the first important critics to recognize the significance of Pasternak's early prose works.⁹⁷ Because of these favorable reviews and also because of Pasternak's admiration for Kuzmin's poetry (reported to me by several friends of Pasternak) the two men began a warm correspondence which continued for many years and in 1924 Pasternak dedicated "Vozdušnye puti" to him.

New Literary Groupings. Forming of the "Emotionalists." Publication of Parabolj. Emigration of Many Friends

Because of the recovery of the publishing world, numerous miscellanies and almanacs appeared in 1922 and 1923; many of them were issued simultaneously in Petrograd and Berlin. Kuzmin contributed to many of them. Most of his works in them had been written years before. Yet some were new. As in 1921 the phrase "mnogo stixov" appears under the year 1922 in the "List of Works." (There are eighteen lyrics dated 1922 in *Parabolj*, plus the three "Anglijskie kartinki" and the long poem "Lesenka.") He also wrote two prose works: the story "Podzemnye ruč'i" which was published in Isaj Ležnev's new journal *Novaja Rossiya*, where Kuzmin found an editor

sympathetic to his work, and "Goluboe ničto" which appeared in the almanac *Petrograd* in 1923.

Many of the miscellanies which sprang up (usually with "Number One" on the cover, although very few ever ran to more than one issue) were simply collections of works of those writers attached to a particular publishing house, such as the miscellanies of Gržebin or "Petropolis." Others were put together by large literary organizations like the Dom Iskusstv and Dom literatorov. Many others were specifically connected with the numerous literary groupings or "schools" or "movements" so common in this period, which was still marked by a multiplicity of opinion. As noted before, one of Kuzmin's most frequently stated literary views was a disdain for literary schools and a belief in their harmfulness if authors surrendered their most precious quality — their individuality — to them. He was opposed to certain tendencies in contemporary Russian literature, such as Formalism or those groups he associated with Gumilev, which in his opinion were trying to reduce art to a series of rules. Several of Kuzmin's close friends in Petrograd shared these opinions. In 1922, they formed a very loose group under the name "Èmocionalisty." According to Kuzmin, the group (it was certainly not a "school" or "movement") consisted of himself, Jurkun, Vaginov, V. Dmitriev, B. Paparigopulo, Adrian Piotrovskij, and Anna Radlova and her husband, Sergej. Their first publication (again according to Kuzmin; the miscellany contains no reference to the group and lists no editors) was the collection *Časy* in which Kuzmin, Jurkun, Radlova, and Paparigopulo appeared. It also included works of Xlebnikov, I. Èvert, and Šklovskij. Their next publication was the almanac *Abraksas* (the title is a further demonstration of Kuzmin's interest in Gnosticism) which was issued three times in late 1922 and early 1923. The first number, of October, 1922, was edited by Orest Tizengauzen "with the close collaboration" of Kuzmin and Radlova. It contained works by the group's members as well as by Axmatova, Pasternak, Ol'ga Ziv (wife of Tizengauzen), Kublanov, Xlebnikov, and Bolotin. The second issue appeared in November, 1922 and the third in February, 1923 with works of the "Emotionalists" and Mandel'stam, Nel'dixen, and others. Both were edited by Kuzmin and Radlova themselves.

The "Emotionalists" probably took their name from statements by Kuzmin. In his polemic with Šaginjan he had written "iskusstvo — èmocional'no i veščè."⁹⁸ Kuzmin returned to this theme in several articles of 1922, for example, the "Pis'mo v Pekin" and "Èmocional'nost' i faktura," which were both

reprinted in *Uslovnosti*. It is a mark of the looseness of the group and its "ideology" that a "Declaration of Emotionalism" was not written up and published until the *third* issue of *Abraksas*. It was obviously Kuzmin's own work and was signed by the Radlovs and Jurkun. The views expressed in the "Declaration" had already been frequently stated by Kuzmin in his articles of 1922, especially in the reply to Šaginjan. The "Declaration" consists of eleven points and insists on Kuzmin's familiar ideas about art: the artistic experience is and must be absolutely unique; the impulse to art and creation arises from love; art, like love and life itself is movement; form is only the condition of art not its function or goal. Like most literary manifestoes, the "Declaration" is clearly drawn from and based on Kuzmin's own practice as a poet. It is a justification of work done, not a theoretical basis for future creation. It is impossible to derive from it a real aesthetic theory beyond some vague general statements on art and its "mission." But the views are clearly related to his interest in "Sturm und Drang" and its aesthetic theories and in part derive from them, just as do the ideas of the Expressionists; and this helps explain Kuzmin's avid interest in the modern German group at the time. The "Declaration" serves primarily to set its author and his sympathizers apart from more dogmatic views on art current at the time, such as those of the Formalist and Marxist critics; there is also a naïve intransigence — a defiance of prevailing opinion — in the tone of the declarations on "emotionalism." More importantly, the statements are useful as a commentary on all the major poetry Kuzmin wrote at the time.

This verse of 1921 and 1922 was collected by Kuzmin in late 1922 and published by "Petropolis" under the title *Paraboly* in December. (The date on the cover is 1923.) It was his only book of verse to be brought out exclusively abroad (in Berlin); while many copies were sent to Soviet Russia, it is the rarest of all Kuzmin's verse collections there. (During a visit to Leningrad in 1969, I was surprised to meet several well-known critics and scholars who, although admirers of Kuzmin's verse, had never seen this collection.) The "Academia" publishing house planned to reprint it, but never did so. Kuzmin regarded *Paraboly* and his first and final verse collections (*Seti* and *Forel' razbivaet led*) as his masterpieces. He was therefore disappointed that its publication was virtually ignored by the press. This was probably because the volume was rare and critics, even those who had been sympathetic to his art before, were simply baffled by this new work and by the "new Kuzmin," as people began calling him.

Whatever the reasons, such an attitude to his verse began with this work and continued, both in Russia and the West, for those published after it.

Paraboly is a complex collection; detailed discussion of it must be reserved for a special study of Kuzmin's poetry. The theme of memory, especially of the West and of friends who are now departed is frequent in the collection and became more and more prominent in the poet's works of the 1920s. For Kuzmin, who had chosen the title *Tristia* for a collection of Mandel'stam's verse, now had to learn the lesson of the first line of that volume's title poem: "Ja izučil nauku rasstavan'ja." By now the emigration of the intellectuals had begun on a very large scale, and was capped by the mass exile of late 1922. Emigration had, of course, begun soon after the October Revolution but now among those leaving were some of Kuzmin's best friends in Petrograd, people like Sudejkina, Lur'e, Annenkov, G. Ivanov, and many other acquaintances of the days of the Dom literatorov and the Dom Iskusstv. They are addressed in poems like "A èto — xuliganskaja skazala," dedicated to Sudejkina,⁹⁹ and "Poručenie." written in May, 1922, the month Xodasevič left for Berlin (certainly only a coincidence with the poem's first line; many of the emigres were in Berlin):

Если будешь, странник, в Берлине...
Кланяйся домам и прохожим...
Расскажи..., что мы живы, здоровы,
Часто ее вспоминаем,
Не умерли, а даже закалились,
Скоро совсем попадем в святые,
Что не пили, не ели, не обувались,
Духовными словами питались,
Что бедны мы, (но это не новость:
Какое же у воробьев именье?),
Занялись замечательной торговлей:
Все продаем и ничего не покупаем,
Смотрим на весеннее небо
И думаем о друзьях далеких.
Устало ли наше сердце,
Ослабели ли наши руки,
Пусть судят по новым книгам,
Которые когда-нибудь выйдут...¹⁰⁰

Did he consider emigration himself? Probably not, although there were ominous signs in early 1923 which might have led him to consider it: "Abraksas zapretili za literaturnuju neponjatnost' i krajnosti. Xlopotali. Navernoje, zrja," he noted in a letter to a friend. The efforts to publish more issues of

the journal were, as he feared, in vain. But emigration was unthinkable for the simple reason that he would not have left without Jurkun and Jurkun would not have emigrated without his mother and Arbenina. It might have been possible to arrange one visa, on the pretext of poor health, but four were out of the question. Moreover, he considered St. Petersburg (as he persisted in calling it) his only home, as he remarked to Odoevceva and Georgij Ivanov on the eve of their departure for the West:

Возвращайтесь скорее, — советует Кузмин. — Помните, — в гостях хорошо — а дома лучше. В Петербурге — дома. Ведь по-настоящему дома можно чувствовать себя только в Петербурге.¹⁰¹

Despite the suppression of *Abraksas* the "Emotionalists" continued to issue public statements, such as their "Greeting to the Artists of Young Germany" in March, 1923, which makes clear Kuzmin's continuing interest in German expressionism.¹⁰² This was followed by the publication of Kuzmin's poem "Germanija" in *Žizn' iskusstva* in May.¹⁰³ Here Kuzmin praises the expressionists, in particular the expressionist film (*The Cabinet of Dr. Caligari*) which Kuzmin admired enormously and which had an impact on his art which has yet to be studied. These public activities lessened throughout 1923, but Kuzmin was still championing the idea of "Emotionalism" in 1924, in the "manifesto" "Emocional'nost' kak osnovnoj èlement iskusstva" which he published in the Petrograd almanac *Arena*. As late as 1925 the Union of Poets sponsored an "Evening of the Poets-Emotionalists" in which Kuzmin, Vaginov, Piotrovskij, and others took part.¹⁰⁴

Continuing Work as Critic and in Theater. Writings on Art. Novyj Gul' and Other New Verse

In 1923 *Žizn' iskusstva* had ended publication as a newspaper and began appearing instead as a weekly journal. Until August of that year Kuzmin continued to write theater reviews for it and also published several poems there. By September he had stopped contributing, except for one occasion when he printed an article on Brjusov after that author's death in 1924.¹⁰⁵ The reasons for this are unknown, but the staff had changed and the periodical gradually evolved into an extremely conservative, antimodern organ which often

attacked Kuzmin after 1925. This in no way affected his work as a theater reviewer, for he was now writing reviews and articles for the periodical *Teatr*, which he also helped edit. The contributions were extremely varied and numerous. When he replied to Volynskij's criticism of *Zanavešennye kartinki* in February, 1924 he defended his reputation as a critic, pointing out that for the two notices on operetta he had written (Volynskij had accused him of being interested only in this "unworthy" genre) there were "one hundred and fifteen short articles on other subjects in *Teatr*." In several of these pieces Kuzmin again returned to expressionism, as in the article "Pafos Ėkspressionizma" (ostensibly a review of Toller's *Hinkemann*), in which he outlined a position he took frequently in the period 1923—1926: expressionism was the most alive and promising of all new currents in art. Many statements in the article recall Kuzmin's earlier comments on "Emotionalism": "Expressionism is a protest... against the blind alley of the exact sciences, against rationalist fetishism, against the mechanization of life, a protest in the name of MAN." And it is interesting that Kuzmin increasingly discussed expressionism as the best expression of socialism and as the most truly revolutionary art. That is the viewpoint of what proved to be one of his final published statements about it. In the 1925 article "Stružki" he compared the rise of Christianity with the rise of socialism.¹⁰⁶ This was a common view in the twenties, except that it was usually accompanied by a kind of naïve „scientism" which was foreign to Kuzmin.¹⁰⁷ As Christianity arose from a dying pagan culture so socialism arose from a dying capitalism, and expressionism from a collapsing European culture: "Capitalism is being destroyed by its own offspring — socialism. Therefore the expressionists and the Communists are as one, but one must not forget that the expressionists are opposed to the positivism of the nineteenth century in general."¹⁰⁸ Given that Kuzmin's praise for expressionism is phrased in terms similar to those he had previously used to define "Emotionalism," the effort to interpret expressionism as the socialist art of the present and future may have been an attempt by Kuzmin to defend his own art and to define a place for it and himself in the Soviet literary scene. Because of his opposition to the Left Front (LEF), partisans of Proletarian literature, and Marxist critics, such attempts were of obvious importance to him. If this interpretation of his positions is correct, the attempt was ultimately unsuccessful. But for the moment he continued his activities as before. Plurality of opinion remained the rule, not the exception.

In addition to his work on *Teatr*, he also became an active contributor to the evening edition of the Petrograd daily *Krasnaja gazeta* for which he wrote articles and reviews of theater, opera, concerts, and operettas. In many European countries there is a considerable difference between morning and evening editions of the same newspaper. This was true of *Krasnaja gazeta*: the morning edition emphasized political and economic reporting and its cultural sections remained oriented to a "Proletarian" point of view; the evening edition's cultural sections were much more tolerant and open to other opinions. Evgenij Kuznecov, who later became a prominent figure in the Soviet theater, admired Kuzmin's talents and invited him to contribute to the paper as often as he wished. (Kuznecov later managed to "forget" Kuzmin completely and purged his name from all his writings about this early period of his life.) Kuzmin responded with many articles and reviews in the period 1924 to 1926. He even contributed articles on the Petrograd theatrical seasons to *Izvestija* itself.

He was still active in the theater during this period (1923—1926). His *Solovej* remained popular at the *Teatr junyx zritelej* and in 1923 he wrote a play with music entitled *Kot v šapogax*, for its puppet theater; this stayed in the repertory for many years. He was still associated with the Bol'shoj Dramatičeskij Theater and wrote the incidental music for the opening work of its fall 1923 season, a production of Plautus' *Menaechmi* (*Bliznecy*). He also finished in 1923 an adaptation for the stage of *Don Quixote* which had been commissioned by the Aleksandrinskij Theater as a vehicle for Jur'ev.¹⁰⁹ His major theater project in 1924 was work on the production by the Malyj Opernyj Theater of Mozart's *Entführung aus dem Serail*. He not only translated the libretto (he had begun work on it in 1920) but served as a consultant for the project which was conceived of by Lunačarskij as a "naučno-pokazatel'nyj istoričeskij spektakl'."¹¹⁰ A miscellany with articles on the production by Kuzmin, Asaf'ev, Evreinov, M. P. Bobyšev and an introduction by Lunačarskij was planned to coincide with the premiere of the opera; it was scheduled for late 1924 but postponed again and again. It did not open until March, 1925. That same year Kuzmin wrote the music for a production of *Obščestvo početnyx zvonarej*, an adaptation of Zamjatin's *Ostrovitjane*. The play was directed by Radlov and opened in Leningrad's Mixajlovskij Theater in November. His old play *Tancmejster iz Xerstroma* was part of the program of the "Studija" of L. S. Viv'en (an actor of the Aleksandrinskij) in the same year.¹¹¹ There were also occasional evenings of poetry readings, such as the one organized in

1924 by the singer Èl'ga Kaminskaja for the society "Staryj Peterburg." It was devoted to Kuzmin's poetry and to the music based on his poems. (The evening featured the first performance of yet another musical setting of the "Aleksandrijskie pesni," this time to music by Tomson written to accompany a recitation of the poems.)¹¹²

Kuzmin had been friends with many of the leading Russian artists of his time since the beginning of his association with "Mir iskusstva." He now demonstrated his considerable knowledge of painting in several works devoted to individual artists. He had already written an introduction for a volume on Somov and in 1922 he wrote an article ("Kolebanija žiznennyx tokov") for a collection of drawings by his friend Annenkov entitled *Portrety*. Published by "Petropolis," it was one of that firm's most beautifully produced books. Zamjatin also wrote an essay for the book. This began a collaboration between the two men which included editing, together with Lozinskij, the miscellany *Zavtra*, published in Berlin in 1923 by "Petropolis," and Kuzmin's music for Zamjatin's play in 1925. In March, 1922, he also wrote an article for a book on the works of D. I. Mitroxin, who had illustrated Kuzmin's 1921 edition of Régnier's verse. He also edited the volume together with Vsevolod Voinov.¹¹³

In 1923 the critic Èrix Fedorovič Gollerbax, the friend and editor of Rozanov, wrote to Kuzmin and invited him to send in articles on Golovin and Serov for a new art journal which he had founded with the collaboration of Mitroxin and Lanceray. The new periodical was entitled *Argonavty*; Gollerbax edited the sections on painting and applied art, Mitroxin the sections on graphics, and Lanceray the architectural sections. Kuzmin had known Gollerbax since 1920 when the critic began a correspondence with him as preparation for an essay he planned to write in commemoration of Kuzmin's fifteenth anniversary as a writer. The article — "Radostnyj putnik" — was published in *Kniga i revoljucija* (No. 3, 1922) and was both complimentary and sympathetic to Kuzmin. The two men soon became friends. Kuzmin agreed to do the two articles, but Gollerbax succeeded in publishing only one issue of the journal and so the articles, if ever written, did not appear. Nevertheless the two men remained friends and Gollerbax often visited the poet in the twenties. In 1934 he made a fine silhouette portrait of him.

Instead of the articles for *Argonavty* Kuzmin contributed a review of a posthumous exhibit of the works of G. I. Narbut to the first issue of *Russkoe iskusstvo* in 1923. (There were only two issues; Mandel'stam also published in the journal.)

He also wrote a brochure on N. K. Rerix in the same year. In 1924 he was invited by the Petrograd section of Gosizdat to write an article for a volume being prepared to mark the twenty-fifth anniversary of the founding of "Mir iskusstva." This was to be the first volume of a series entitled "Sovremennaja russkaja živopis'" and Kuzmin was asked to write about Sapunov.¹¹⁴ Other contributors were to be Benois, Voinov, Golovin, Gollerbax, and Dobužinskij but the volume was never printed.

After the burst of creative energy in 1921 and 1922, Kuzmin wrote very little prose or poetry in 1923. There are no stories or novels (at least none were ever published with that date) and very few poems.¹¹⁵ The only lengthy work in verse was a series of twenty short poems entitled "Poezdka." They were written in September, 1923 and were intended to accompany photographs of the suburbs of Petrograd for a proposed album, but the album was never published.¹¹⁶ Nor were the poems, although they, like the other poems written in 1923, show no signs of any decline in quality or interest from the masterpieces of *Paraboly*. 1924 was more productive; Kuzmin "came alive," as he noted in a letter of March 17, 1924 to the publisher Blox:

Вы думаете, наверное, что меня уже нет в живых. Я живу, дышу, начал писать (недавно) и вообще воспрял духом. Аппетит к жизни каким-то чудом (положим, мне известно, каким) возродившийся во мне, наполнил меня мечтами, в сущности, довольно суетными, о славе и известности. Конечно, первое условие: писать как можно лучше и как можно больше, но одного этого не достаточно, нужна и печать, и издания, и распространение, и успех. Притом у меня аппетит на европейство и главным образом на немецкую Германию.

As in several previous cases of renewed creative vigor, the major works written that year are connected with the poet's meeting with a young man. Lev L'vovič Rakov was about twenty when Kuzmin met him late in 1923. According to people who knew him he was handsome, intelligent, and extremely witty. At that time he worked in the Public Library and was a student of ancient, especially Roman, history — an interest he shared with Kuzmin. He later taught the subject in the University. Kuzmin was infatuated with him (a purely Platonic infatuation according to friends) and took him up as a kind of protégé. He gave him books and introduced him into Petrograd literary circles, where the young man was, according to Kuzmin's friends, a great success because of his clever conversation and what was considered his remarkable

resemblance to the popular film actor Paul Richter.¹¹⁷ It was this resemblance — in addition to Kuzmin's admiration for Fritz Lang's expressionist film classic *Dr. Mabuse der Spieler*, in which Richter starred as Edgar Hull, the young American victim of the sinister Doctor Mabuse — which inspired the writing, in February and March, 1924, of the poem cycle *Novyj Gul'*, a fact referred to in the cycle's "introduction":

Американец юный Гуль
Убит был доктором Мабузо:
Он так похож... Не потому ль
О нем заговорила муза?
Ведь я совсем и позабыл,
Каким он на экране был!¹¹⁸

The cycle in some ways looks back to Kuzmin's earlier works: the references to actual events in the poet's life, such as the mention of his playing *Dorine und der Zufall*, an operetta whose libretto Kuzmin translated in 1923. In more important ways it points to future writings, especially in its use of a special kind of double (a resemblance between a fictional and real personage) and the complex play of associations. It was issued in June, 1924 by "Academia" in an elegant edition of only one thousand copies. The cover design was done by Mitroxin and the work was dedicated to L. R., i.e., Rakov.

In addition to the poems included in the cycle, Kuzmin wrote two other poems which are connected with it. One was a short lyric ("Ne rybu na bereg zovu"), published in 1927; the other was a longer poem which incorporates references to other expressionist films (*The Cabinet of Doctor Caligari*) and the actors who played in them. This longer poem was never published.¹¹⁹ Nor was the other long work which Kuzmin wrote on the same subject, a play entitled *Progulka Gulja* which was completed, like the poem cycle, in March, 1924. Kuzmin was very excited about the work, as can be seen by his frequent references to it in his correspondence. Kuzmin characterized it as a "polu-lirika, polu-drama" and he alternately called it a "play," "drama," "associative long poem" ("associativnaja poema"), and "theatrical-musical suite in fifteen episodes." It is a puzzling work but extremely important for an understanding of his evolution as a writer in the twenties. The theme, as stated by Kuzmin in the preface to a synopsis of it, is a familiar one in all Kuzmin's writings, perhaps the central theme of all his poetry and prose: "poiski človekom organizujuščego èlementa v žizni, pri ktorom vse javlenija žizni i postupki našli by sootvetstvennoe im mesto i perspektivu." (How this recalls statements from Kuzmin's

letters of the 1890s!) Here is the motif of the journey again, the "progulka" of a young man. But the method and organizing principle underlying the work are not so familiar. Kuzmin had previously written poems, some of them from as early as his second book of verse, in which an association of a person in the present with someone in the past triggered a series of reminiscences in which past and present were confused. He had also fused different cultures, myths, and times in some of his previous long poems. Never before, however, had he gone so far in structuring a work along purely associative principles. To quote his own preface again: "Vnešnee oformlenie predstavljajet soboj rjad scen i liričeskix otryvkov, ne ob"edinennyx uslovijami vremeni i prostranstva, a svjazannyx liš' asociaciej položenij i slov." Whether he developed this new method out of his earlier works or was given an impetus to experiment with it because of his reading — he had been reading the French surrealists with great interest — we will not know until more of his diary is available to us. But he now began to use this method, or a kind of cultural syncretism more and more (in part the influence of his study of Gnosticism?) and the majority of his future works employ it in one way or another.

When he began the work *Progulka Gul'ja*, or so at least he maintained in a letter to Meyerhold, he had thought "neither of music or even of whether it was suitable for the theater". in a letter written to a friend at the end of April, 1924, however he already mentioned plans for reading the play, to the accompaniment of his own music. He must have been dissatisfied with his score because he then asked Anatolij Kankarovič, who had previously set *Aleksej čelovek Bož'ij* to music, to compose the music. Kankarovič did and in this form the work was read on several evenings to gatherings of the poet's friends. They encouraged him to try to have it performed in public. Because of Kankarovič's connections in the musical world, the work was performed at the Leningrad Philharmonic, but when it was played it appeared, without Kuzmin's permission, under the title "Če-Pu-Xa." Why it was performed at all in this way is unclear, unless it was meant as open ridicule. Whatever the reason, Kuzmin was furious and considered himself publicly insulted. Nevertheless he persisted in trying to arrange for a more sympathetic performance. As late as 1927 he tried to persuade Meyerhold, now in Moscow, to produce it, but all his efforts failed. His failure is not surprising. Yet his persistent efforts may suggest how little he understood the new state of the arts in Soviet Russia and his own place in Soviet literature at the time.

CHAPTER FIVE

1. *Russkaja volja*, No. 117 (May 17), 1917, p. 2.
2. *Niva*, No. 5, 1917, p. 215.
3. Berdjaev, *Dream and Reality* (New York, 1962), p. 217.
4. See the article of E.A. Dinerštejn "Majakovskij v fevrale — oktjabre 1917 g." in volume 65 (*Novoe o Majakovskom*) of *Literaturnoe nasledstvo* (Moscow, 1958).
5. *Ibid.*
6. *Vožatyj*, p. 46.
7. Turkov, pp. 267—268.
8. Gippius, *Živye lica*, vypusk pervyj (Prague, 1925), pp. 60—61.
9. Berdjaev, *Dream and Reality*, pp. 219—220.
10. See Šmakov, pp. 358—359.
11. It was described by S. Muxin in the booklet prepared for the twentieth anniversary of Kuzmin's literary debut in 1925. One of the illustrations prepared for the volume by Kuznecov has been published in *Russkaja grafika načala XX veka* by A. A. Sidorov (Moscow, 1969), p. 216.
12. "Cel' ee — izdat' na russkom jazyke vse vydajuščiesja xudožestvennyje proizvedenija zapadno-evropejskix i vostočnyx literatur." From the announcement in *Dom Iskusstv*, No. 1, 1920, p. 71.
13. See *Katalog izd. "Vsemirnaja literatura"*, with an introduction by Gorky (Petrograd, 1919) and *Katalog izd. "Vsemirnaja literatura."* *Literatura vostoka* (Petrograd, 1919).
14. See the chronicle in *Dom Iskusstv*, No. 1, 1920, p. 70 and A. D. Zajdman's article "Literaturnye studii 'Vsemirnoj literatury' i 'Doma Iskusstv' (1919—1921 gody)" in *Russkaja literatura*, No. 1, 1973.
15. *Ibid* and Berberova, p. 585.
16. Published for the first time in this volume.
17. *Kratkaja Literaturnaja enciklopedija*, Volume One, p. 1059.
18. The full title of the publisher was Izdatel'stvo otdel teatrov i zrelišč Kommissariata narodnogo prosvješčenija Sojuza kommun Severnoj oblasti.
19. See *Uslownosti*, p. 22.
20. *Žizn' iskusstva*, No. 399 (March 16), 1920, pp. 1—2.
21. *Ibid.*, No. 178 (July 2), 1919, p. 1. Republished in *Uslownosti*, pp. 35—37.
22. *Ibid.*, No. 13, 1918.
23. See the announcement of the play in *Zapiski Peredvižnogo Obščedostupnogo Teatra*, No. 16, December, 1918. See also a review by Konstantin Petrov in *Žizn' iskusstva*, No. 54, 1919.
24. Blok's review, published in volume VI of his collected works and dated August 13, 1918, gives page numbers for the play, although the play was never published. It is probably a review of the script itself, perhaps submitted to Blok in his function as repertory consultant for the Petrograd Theatrical Department.
25. See *Žizn' iskusstva*, No. 24, 1918. See also Kuzmin's article "Mirok ironii, fantastiki i satiry" (first published in *Žizn' iskusstva* and then republished in *Uslownosti*, pp. 38—39).

26. See his review "Andersenovskij Dobužinskij" in *Žizn' iskusstva*, No. 123, 1919.

27. *Ibid.*, No. 80, 1919, p. 2. Republished in *Uslovnosti*, p. 79.

28. See the review in *Žizn' iskusstva*, No. 249, 1919.

29. Golovin, p. 139.

30. See C.G. Leland's *The Unpublished Legends of Virgil* (1899) and J.W. Spargo's *Vergil the Necromancer* (1934).

31. An announcement in *Novaja Russkaja kniga*, No. 7, 1922 that Kuzmin was working on the second volume of the "Novyj Plutarx" mistakenly fuses *Vergilij* and *Rimskie čudesa* into one volume *Vergilij — Rimskie čudesa*. The two works had nothing in common but their setting in ancient Rome.

32. See the chronicle section of the first issue of the miscellany *Dom Iskusstv*, 1920 for information on the stated aims, board members of both Dom literatorov and Dom Iskusstv. The literary section of the Dom Iskusstv was made up of Blok, Gumilev, Zamjatin, and Čukovskij, among others. The art section had as members Benois, Dobužinskij, Petrov-Vodkin, Natan Al'tman and Jurij Annenkov.

33. The figures are taken from Robert A. Maguire's *Red Virgin Soil* (Princeton, 1968), pp. 6—7.

34. See M. Slonimskij's account of the evening in *Žizn' iskusstva*, No. 334—336, 1920. Blok, Gumilev, Pjast, Ocu, and Roždestvenskij also read on the same program.

35. *Ibid.*, No. 524—525, 1920. All the poems were subsequently published in *Nezdešnie večera*.

36. See the review "Večer M.A. Kuzmina (Dom literatorov)" by "Džikill" in *Žizn' iskusstva*, No. 462, 1920. The poems were published in *Nezdešnie večera*.

37. See the announcement of the founding of the "Sojuz" in *Žizn' iskusstva*, No. 517 (July 30), 1920. See also the chronicle of *Dom Iskusstv*, No. 1, 1920, p. 74.

38. "Vospominanija ob Al. Bloke" by N. A. Pavlovič in *Blokovskij sbornik* [I] (Tartu, 1964), p. 469.

39. *Ibid.*, p. 470.

40. Odoevceva, p. 150. Odoevceva's "remembered conversations," recalled in great detail, often coincide almost word for word with published statements of the writers she quotes. In this case the remark is very similar to phrases in Blok's greeting to Kuzmin at the fifteenth anniversary of Kuzmin's literary debut.

41. In general, superstitiousness was part of the "tone" of the period. Gumilev, for example, was extremely superstitious and Diaghilev was "pathologically superstitious" according to Stravinsky, who described Diaghilev with characteristic wit: "He carried amulets, he pronounced talismanic formulas;... Vassili, his domestic... was made to perform what Diaghilev regarded as the more orthodox superstition of prayer, for while he was not a believer, he did not want to exclude the Christian possibility altogether. Vassili once told me that when they were *en route* to America in 1916, Diaghilev was so frightened by rough seas that he made him go down on his knees and pray, while he, Diaghilev, lay on his

bed worrying for both — a real division of labour.” (*Stravinsky in Conversation with Robert Craft*, p. 178).

42. It is odd that Odoevceva does not describe the evening in her memoirs, as Gumilev took a prominent part in it. She may have been unable to get a ticket.

43. The speech, the only one of the statements made at the evening to be subsequently published, is mistakenly identified in the notes to volume VI (p. 544) of Blok's works as having been given on the occasion of the fiftieth anniversary of Kuzmin's birth, a mistake repeated by the editors of Gumilev's collected works (see volume IV, p. 534).

44. *Dom iskusstv*, No. 1, 1921, p. 74. This gives the full account of the evening in Kuzmin's honor.

45. *Žizn' iskusstva*, No. 569, 1920 contains “O proze M. Kuzmina” by Ėjxenbaum and “Neobxodimyj paradoks (M.A. Kuzmin i Žizn' iskusstva)” by Jakov Puščin. Issue No. 574 contained an article on the evening itself; No. 576 an article by Žirmunskij on “Poèzija Kuzmina”, and issue No. 580 an article “Muzyka v tvorčestve M.A. Kuzmina” by Igor' Glebov.

46. Pavlovič, p. 470.

47. About all that is clear is that a special election was held early in October at which Blok was replaced, which was followed by the resignation of the majority of the members of the Union's Petrograd Praesidium. This in turn was followed by a visit to Blok on October 13 of a delegation of fifteen poets headed by Gumilev himself, which requested that Blok resume the chairmanship. Blok refused to do so. The memoirs of Pavlovič, who played a central role in the Union, are very useful for information on the day-to-day activities of the Union. Her obvious distaste for Gumilev, which borders on hatred, makes them a very questionable source for an unbiased account of the incident. She makes Gumilev the central “villain” of the whole episode. Odoevceva, on the other hand, worships Gumilev as much as Pavlovič worships Blok. Her account of the episode is equally colored by her prejudices. She, for example, writes only that Gumilev and the new board of the Union paid a visit to Blok and mentions nothing of their request that Blok resume his chairmanship. In Odoevceva's account the “villain” is not Blok but Pavlovič herself. The “explanations” of the motives behind the incident differ widely. The story is important only because it is useful in defining the personal relations between Blok and Gumilev which have been so variously pictured by memoirists and literary historians. Obviously the memoirs of Odoevceva and Pavlovič are of little help except for defining the two poles of the quarrel. See also the account of it in Xodasevič's *Nekropol'* (Brussels, 1939).

48. See the chronicle section of *Dom Iskusstv*, No. 1, 1921. Odoevceva, who frequently boasts of her “fantastic memory,” is mistaken when she writes that Kuzmin was a participant in the second evening organized by the Union of Poets (see pages 142ff of her book). He may indeed have been in attendance at the evening, where Odoevceva claims she met him for the first time, but he did not

take part in it as she maintains. His name is mentioned neither in the advertisements for the evening nor in the account of it, both of which are in *Žizn' iskusstva*. Nor is he mentioned as having taken part in it in the account in the chronicle of *Dom Iskusstv*, No. 1, 1920, p. 74. Nor was Belyj at the evening as Odoevceva claims (p. 148). He was not even in Petrograd at the time, according to his diary, and there is no mention of him in the accounts of the event. Odoevceva is probably confusing the second evening sponsored by the *Union of Poets* (held in the autumn of 1920) with the second evening sponsored by the *Dom Iskusstv* itself which was held on March 15, 1920 in the *Dom Iskusstv* with Blok, Belyj, Gumilev, and Kuzmin taking part. (A poster advertising the evening is in Belyj's archive in CGALI in Moscow and the account of the evening in *Dom Iskusstv*, No. 1, 1920, p. 69 mentions Belyj's participation.) Belyj — this is confirmed by his diary — was indeed in Petrograd in early 1920; the *Dom Iskusstv* sponsored two special evenings devoted to him alone. Other poets mentioned by Odoevceva as having appeared at the second evening of the *Union of Poets*, such as Cenzor, in fact appeared at the *third* evening organized by it.

49. See Blok's diary entry for October 22, 1920 (VI, p. 371). Odoevceva's account of the evening (pp. 279ff.) is colorful and includes a rather obvious caricature of Pavlovič. Pavlovič is not identified by name but only as a "young poetess from Moscow who had come to organize the *Union of Poets*." As Odoevceva had previously described Pavlovič's arrival in Petrograd to organize the *Union* (p. 142) and there identified her by name, her identity in the later section is clear. This discrepancy is probably not due to any coyness on Odoevceva's part but simply to the fact that her book appeared in separate sections in the press and was not rewritten or edited before its publication in book form.

50. See Evgenij Kuznecov's review in *Žizn' iskusstva*, No. 640—642, 1920.

51. *Ibid.*, No. 694—696, 1921.

52. See an advertisement for the production in *Žizn' iskusstva*, No. 702—705, 1921. Kuzmin's review of it (*Žizn' iskusstva*, No. 707—708, 1921; republished in *Uslovnosti*, p. 87) was critical of the music, complaining that it was older chronologically than the play and slowed its tempo.

53. See also Kankarovič's article about his work on the oratorio in *Žizn' iskusstva*, No. 605, 1920.

54. The work was never published in Kuzmin's lifetime. It appears for the first time in this volume.

55. "Češuja v nevode," p. 104.

56. *Žizn' iskusstva*, No. 521, 1920.

57. Golovin, p. 134.

58. Pavlovič, p. 476.

59. One review, published in the July—August, 1921 issue of *Russkaja kniga* mentions that the work appeared in March (presumably 1921). While the date on the cover is 1920 it may, in fact, have been published in the early days of NEP, i.e., in the spring of 1921, when the publishing crisis eased.

60. "Amsterdam" was probably chosen because of the expression "xuj gollandskij." It is surely only coincidental that many English pornographic books, such as *My Secret Life*, bore "Amsterdam" as their place of publication.

61. Milaševskij (Volga, No. 11, 1970) says only that the evening took place during the winter of 1920—1921. The miscellany *Časy* is mentioned in Milaševskij's account of the evening, yet *Časy*, in which *Talyj sled* appeared, is dated 1922, not 1921. Milaševskij may give the wrong date for the gathering, which seems likely as that winter was particularly hard and the dinner party he describes would have been difficult to organize. As he designed the cover of the miscellany he should know its date. But then he may be confusing several evenings, or confusing having seen the manuscript of the work with its actual publication.

62. *Ibid.*, p. 187. Milaševskij "softens" several expressions for the benefit of the Soviet censorship.

63. *Ibid.*, p. 188.

64. *Russkaja kniga*, No. 7—8, 1921. The journal's editors added a note to the article expressing some doubt that the works were "pornographic" and suggesting that, given the reputations of their authors, they were merely erotic and thus the targets of Berežanskij's "puritanism."

65. Gorky's adopted son, Zinovij Alekseevič Peškov, brought the manuscript to Madame Halpern. She does not know how or when Gorky received it. The Baroness Marija Budberg believes that Gorky never succeeded in selling it and that it was returned to the Soviet Union as part of the Gorky archive.

66. Šajkevič, pp. 142—143. Šajkevič does not mention when this meeting took place. The money he gave Kuzmin was "Kerenki" but this currency was in use long after Kerenskij's fall. Šajkevič later received from Kuzmin a poem written in December, 1920 whose mood is similar to that of the poet's when he met Šajkevič. It is so similar that it is possible that the meeting described took place not long before Kuzmin wrote the poem which he wanted sent to Šajkevič as a mark of gratitude for his help.

67. The poem is published in Kuzmin's own final text for the first time in this volume. Šajkevič also published the poem, but in a slightly different text, in his memoir, pp. 143—144.

68. *Zvezda*, No. 12, 1970, p. 193. Milaševskij is incorrect when he writes that the text of the poem he received from the poet was the only copy. He was understandably not aware of the publication of one text of the poem abroad, in Šajkevič's memoir. The poet also made copies for other friends.

69. See Axmatova's reminiscences of Mandel'stam in *Sočinenija*, II, p. 170. Odoevceva adds to the list of poems Mandel'stam wrote to Arbenina "Mne žalko, čto teper' zima" and "Ja naravne s drugimi."

70. Quoted from a private letter dated June 22, 1956 of G. Ivanov to Vladimir Markov. The accent of "perepétij," as Ivanov explains

in the letter, was an imitation of Evgenij Braudo's pronunciation of the word.

71. Odoevceva, p. 230. According to Odoevceva the ball took place at the Dom Iskusstv. Pavlovič (p. 493) places it at Auers's "school of rhythm" on the Millionaja.

72. *Ibid.*, p. 450.

73. *Paraboly*, p. 71. See also the poem "Skol'ko let tebe, skaži, Psixēja?" which is dedicated to Arbenina and published for the first time in this volume.

74. See Odoevceva, pp. 311ff.

75. *Dom literatorov: Puškin—Dostoevskij* (Petrograd, 1921), p. 3.

76. Cvetaeva, p. 284.

77. This explains Odoevceva's mistake in writing that the "Toržestvennoe sobranie" was on February 13. The notes to the speech in volume VI (p. 515) of Blok's collected works are also confusing, since they do not mention the "Toržestvennoe sobranie" at all, but merely that the speech was read on February 13 at an evening in honor of the eighty-fourth anniversary of Pushkin's death. The chronicle of Blok's life included in volume VII of the same edition (p. 541), however, correctly notes that the speech was first read on February 11 at the "Toržestvennoe sobranie" and repeated at the special evening of February 13. The "Letopis' Doma literatorov" in *Vestnik literatury* (No. 3, 1921) correctly gives the dates February 11 and February 13. The chronicle of issue No. 2 of *Dom Iskusstv*, 1921, p. 121 gives the first date correctly, February 11, but then mistakenly gives the date of the Pushkin evening as February 14. The miscellany published by Dom literatorov to mark the event (see footnote 75) also confuses the issue by incorrectly dating the Pushkin evening as February 14.

78. Milaševskij in *Zvezda*, No. 12, 1970, pp. 198ff.

79. *Ibid.*, p. 201.

80. *Žizn' iskusstva*, No. 727—729, 1921 contained an announcement of a Kuzmin evening at the Dom Iskusstv for that day, May 11. Issue No. 736—738 announced that an evening of Kuzmin's poetry would take place that day, May 21.

81. There are two lyrics in *Nezdešnie večera* from 1921 and twenty-two dated 1921 in *Paraboly*, in addition to the eight poems of the Italian cycle ("Putešestvie po Italii") and the long poem "Plamen' Fedry."

82. See *Novaja Russkaja kniga*, No. 1, 1922, p. 42.

83. For the complete text see volume II, pp. 261—262 of Gumilev's collected works. Odoevceva gives a different version of the poem in her book (pp. 410—411) and also maintains that it was written only by G. Ivanov, not collectively by him, Mandel'stam, and Gumilev as the notes to the poem in the Gumilev edition (pp. 344—345) maintain. Odoevceva also writes that the title was "Bal-lada" not "Poëma."

84. The cover of the reprint of the *Aleksandrijskie pesni* has no date, but a note to the edition in a list of Kuzmin's works (included in the end papers of *Èxo*) states that it appeared for sale in March, 1921.

85. *Žizn' iskusstva*, No. 742—745, 1921. When fragments of it were published, however, the date was given as 1919—1922.
86. *Ibid.*, No. 773—775, 1921.
87. *Ibid.*, No. 776—779, 1921 and No. 798—803, 1921.
88. *Žizn' iskusstva*, No 780—785 contained a note announcing the evening of July 21 and stated that Radlova and Xodasevič would also read their verse. The issue of the following week (No. 786—791) contained an article by Kuzmin himself on an evening at the Dom Iskusstv in which Axmatova, Gumilev, G. Ivanov, Lozinskij, and he read their poetry. Because there is no date for this second evening, it is not clear whether these were two separate evenings or whether there was only one in which Radlova and Xodasevič (who by June 22 was in Berlin) did not participate as announced.
89. Genri Fil'ding. *Farsy*. Pervod pod red. Ja. N. Bloxa, M.A. Kuzmina i M.L. Lozinskogo. Muzyka M.A. Kuzmina.
90. See *Žizn' iskusstva*, No. 29 (852), 1922.
91. *Ibid.*, No. 43 (866), 1922.
92. See *Uslovnosti*, pp. 169ff. It first appeared in *Žizn' iskusstva*, No. 702—705, 1921.
93. "Krylatyj gost', gerbarij i èkzameny," *Uslovnosti*, pp. 172—176. First in *Žizn' iskusstva*, No. 28 (851), 1922, p. 2.
94. See *Žizn' iskusstva*, No. 30 (853), 1922: "V mjaqkom meške šilo" of Šaginjan, and "Nedoumenija M. Kuzmina" of Adamovič.
95. *Uslovnosti*, p. 176.
96. In emigration Adamovič became a frequent critic of Kuzmin's late verse. Cvetaeva replied to one such attack on Kuzmin's poetry (Adamovič called the late verse "rasterjannye, blednye, pustye") in her article "Cvetnik" in *Blagonamerennyj*, No. 2, 1926.
97. See *Uslovnosti*, p. 165.
98. *Uslovnosti*, p. 173.
99. *Paraboly*, pp. 17—22.
100. *Ibid.*, pp. 73—74.
101. *Odoevceva*, p. 461
102. *Žizn' iskusstva*, No. 10 (885), 1923.
103. *Ibid.*, No. 18 (893), 1923, p. 6. The poem is republished in this volume.
104. See *Žizn' iskusstva*, No. 19, 1925.
105. *Ibid.*, No. 43 (1016), 1924, pp. 2—3.
106. *Novaja Rossija*, No. 5 (14), 1925.
107. See Nadezhda Mandelstam, *Hope Against Hope*, p. 164.
108. *Novaja Rossija*, No. 5 (14), 1925, p. 168. Italics Kuzmin's.
109. See *Teatr i muzyka* (Moscow), No. 8 (21), 1923.
110. *Žizn' iskusstva*, No. 47, 1924, p. 21.
111. *Ibid.*, No. 20, 1925, p. 23.
112. *Ibid.*, No. 2 (926), 1924, p. 29
113. *Tvorčestvo D.I. Mitrošina* (Moscow, 1922). Kuzmin's article is dated March 1922.
114. *Žizn' iskusstva*, No. 31 (1005), 1924, p. 19.
115. There is one poem with that date in the almanac *Petrograd*. One poem with the date 1923 is in *Rossija* and there are two in *Žizn' iskusstva* which were probably written in 1923.

116. "Poezdka" is published for the first time in this volume.

117. Vladimir Markov was Rakov's student in his first history course at Leningrad University and wrote about him at my request in a letter: "On byl vysok, stroen, sderžan, prezritelen, čto-to sobač'e v lice (porodistaja sobaka),... Mne rasskazyvali, čto ego naučnaja kar'era ne zadalas', t.k. on gotovil knigu o drevnem Rime i ona uže byla v pečati, kak vdrug Stalin obronil v reči frazu, čto 'raby s gromom oprokinuli Rim,' a u bednogo Rakova dokazyvalos' kak raz obratnoe. On brosiljsja v tipografiju i uprosil rassypat' nabor." Rakov was later arrested and imprisoned. He was well-known in Leningrad literary circles as a clever parodist and was one of the authors of the play *Opasnee vraga* (its title taken from the expression "uslužlivyj durak opasnee vraga" in Krylov's fable "Pustynnik i medved'") which was a notable success in the Leningrad Teatr Komedii in the 1960s. He died in 1970.

118. *Novyj Gul'* (Leningrad, 1924), p. 9.

119. See the poem "Ko mne skoree, Teodor i Konrad" in this volume.

CHAPTER SIX

They will come no more,
The old men with beautiful manners.

Ezra Pound, "Moeurs contemporaines, VII"

INCREASING ATTACKS IN PRESS. TWENTIETH ANNIVERSARY OF LITERARY DEBUT

Kuzmin's journal *Abraksas* was closed by the authorities in 1923 because of its "unintelligibility" and "extremeness," as Kuzmin himself noted. Nevertheless, he refused to "adapt" himself to the new conformist literary climate. If anything, his new poetry and prose were *more* experimental, more obscure and more difficult than previously. Earlier they had been largely ignored. Now on the rare occasions when a new work was reviewed or mentioned in the press it was discussed in terms which should have alerted Kuzmin to danger. Once some critics had complained that the "old Kuzmin" was changing and that his new works were incomprehensible to them. Others had suggested that he had never been an important writer and remained trivial. But now he was being dismissed as a writer with nothing to say and without any place in the "new" society.

Such was the attitude of V. Percov, who used the occasion of the publication of *Novyj Gul'* and the article "Stružki" for a malicious, almost slanderous attack on Kuzmin in *Žizn' iskusstva* in 1925.¹ The old issue of *Zanavešennye kartinki* was raised again. It was called "unbelievable," its publication on "luxurious paper" was made to seem almost criminal, and it was said to testify to the "complete spiritual bankruptcy" of its author. From there Percov passed to *Novyj Gul'* which he dismissed as fit only for the tiny group of "gourmands of the old poetry" (a conclusion Percov reached because of the small number of copies printed!). Percov advised no one to "dip into" such material because "one feels in the verse the calm joy of living of personal life." According to Percov, the same feeling permeates Kuzmin's views on art in "Stružki" which are condemned for their rejection of positivism:

Это самое, но с гораздо большей остротой, мог бы сказать какой-нибудь филистер в журнале „Аполлон“ за 1907 год. [Аполлон began to appear only in 1909] Кузмин так думает в 1925 году. Это хуже, но пора, казалось бы, провозгласить эстетизм (как это уже сделано с религией) частным делом

гражданина и, уж во всяком случае, не втягивать силком его адептов в революционную борьбу рабочих. На Кузмина нет никаких надежд.

There is no hope for Kuzmin, "no possible current could galvanize a writer like Kuzmin for our contemporary time." Percov even expresses his surprise that a man like Kuzmin is alive at all:

После Октябрьской революции М. Кузмин остался жить в России, продолжал ходить по улицам, продолжал есть, пить и, вообще, совершать все жизненные отправления, свойственные живому существу.

The hardly subtle implication of Percov's article is clear: there is no place for such a man in "our" society or "our" literature and it is time he ceased taking part in either. Fedor Sologub is the other target of Percov's article. Both Sologub and Kuzmin are described as men who have "left the literary arena without anything further to say." This same pairing of Kuzmin and Sologub had been made a year earlier by Trotsky in his *Literature and Revolution*. Trotsky is, of course, a much more intelligent critic than Percov and also much fairer. The crude sarcasm of Percov is muted and the reader feels in Trotsky some sensitivity to literary values. He may dislike the works of Kuzmin and Sologub, but he concedes that their poetry does exhibit "quite a little art, and even an echo of once-existent feeling."² Any such sensitivity is utterly lacking in the Percov article. Yet Trotsky's conclusion about men such as Sologub and Kuzmin (the other writers he mentions were those who had published in the miscellany *Strelec*) was much the same as Percov's: they are authors of "literature of discarded thoughts and feelings;" their books are "completely and entirely superfluous to modern post-October man, like a glass bead to a soldier on the battlefield;"³ and they are personally "internal émigrés of the Revolution... only a survival, struck with impotence."⁴

There were still critics publishing who were sympathetic in their reviews. Vsevolod Roždestvenskij's review of *Novyj Gul'* in *Russkij sovremennik* (No. 2, 1924) complained that the work was "too slight" for a writer of Kuzmin's talents and left the reader "with a feeling of disappointment." Roždestvenskij's characterization of Kuzmin's poetry was also very narrow (he writes as if he knew nothing of *Paraboly* and in fact he may not have), but it was objective enough in its description of the little volume. And when the twentieth anniversary of Kuzmin's literary debut arrived in 1924, there were still

those who wished to commemorate the occasion. It was not the gala affair the fifteenth anniversary celebration had been and many of the speakers on that occasion were dead (Blok and Gumilev) or were now in exile (Remizov), but it was serious and well-planned. It was held on October 26, 1925 and was organized by the Leningrad Society of Bibliophiles of which Kuzmin was a member. Because of its special interest, the Society prepared a small exhibition of rare editions and manuscripts of the writer. It also published a small booklet containing a lithograph of the writer by Voinov, two poems (one entitled "Mel'nica. Pejzaž iz Kuzmina" by Roždestvenskij, the other "Mixail Kuzmin. Portret" by Gollerbax), a description of the books on display, and the program of the special evening.⁵ The program opened with an introduction by A. N. Tolstoj and was followed by the reading of short papers. The first was by P. N. Medvedev, the distinguished critic of Blok ("O tvorčestve Kuzmina"); the second was by Roždestvenskij, who spoke about Kuzmin's verse. S. A. Muxin, the organizer of the book exhibit, read the third paper on "Oblik izdanij M. Kuzmina," and this first section of the program was closed by A. N. Boldyrev who presented a bibliography of the writer's works. The second part of the program opened with a reading of poems by Èl'ga Kaminskaja. The program concluded with a musical section. As he had for the fifteenth anniversary five years before, Karatygin, the well-known music critic and old collaborator with Kuzmin on *Apollon*, prepared this final part. He gave a short paper on Kuzmin's musical works and then accompanied a performance of some of the poet's *romansy* which were sung by A. A. Somova-Mixajlova and M. Ja. and V. Ja. Xortik.

Contacts with Fellow Poets. New Verse. Publishing Difficulties. Further Attacks in Press

Occasions like this were rare exceptions. More common was criticism like that of Percov and Trotsky. If such criticism was intended to drive Kuzmin into silence or force him to adopt different attitudes to art it failed. There was no changing of his values and he carried on his life much as before. He continued to sponsor the debut of young poets, a practice he had started in 1912 with Axmatova. In 1924 he wrote the introduction for a collection of the verse of Anatolij Nal'.⁶ In 1925 he prepared a preface for a collection of poems of O. Čeremšanova and in 1926 an introduction for the verse of Evgenij Gerken.⁷ In both of the latter cases friendship won

out over the more severe requirements of the poet's taste and judgment. Čeremšanova was yet another of those women who "adopted" Kuzmin and she took special pleasure in cooking for him and entertaining him. Kuzmin must also have been interested in her because of his sympathy for Russian dissident religious sects, as Čeremšanova (who died in Leningrad in 1970) was rumored to have been an adherent of the "Xlysty." His introduction to the collection of her mediocre verse (entitled *Sklep*) was the unfortunate result.⁸

Kuzmin carried on his association with those friends who had banded together under the name "Emotionalists." And he continued, as he did all his life, his interest in other younger poets. As before, his highest hopes rested on Vaginov and Livšic. It was also in these years that he became especially close to the group of beginning poets — the "Obèriuty" (from "Obèriu," an acronym of "Ob"edinenie real'nogo iskusstva"). He had always admired Vaginov and he was now very interested in the works of Vvedenskij. They in turn were great admirers of Kuzmin, visited him often, and were impressed with his new verse. (A question which has yet to be investigated is Kuzmin's influence on them and their possible influence on his poetry.) For he was writing poetry regularly. There are individual lyrics, but the majority of poems are grouped into cycles. These cycles are often organized around some fixed scheme, such as the two written in 1925: "Pal'cy dnejj" (the days of the week), a cycle dedicated to Čeremšanova, and "Severnyj veer" (the seven sections of a fan), dedicated to Jurkun. All the poems demonstrate Kuzmin's movement, after the comparative simplicity of *Novyj Gul'*, to ever more difficult, obscure, and elliptical poetry. Some of this verse continues his interest in the occult and in magic; much of it develops the associative principles used so effectively in *Progulka Gulja*. The term "avant-garde" means very little, but if it can be understood as a preference for an extremely personal creation written for a small audience in sympathy with the poet's work or experiments because it was sophisticated enough to understand them (and Kuzmin's friends such as Pasternak, Vaginov, and Livšic admired this verse very much), his new verse is avant-garde poetry. Despite critical condemnation, Kuzmin continued by an act of will dictated by necessity — the necessity of survival as a creative artist — to reject (if he thought in such conscious terms) the increasing artistic conformity of the day.

Such a totally independent attitude, the steadfast refusal to change his values while remaining open to new currents in art, and his refusal to align himself with any of the major

literary groupings of right or left except the "Emotionalists" (itself an act of defiance to those who demanded a definite ideological commitment) ensured his increasing isolation from the official organs and agencies of Soviet literary life. None of his works appeared in any miscellany in 1924 or 1925. In 1926 he managed to publish only three poems. Of these one was the old poem "Puškin" which was reprinted in a commemorative miscellany marking the one hundredth anniversary of the first collection of Puškin's poems, issued in St. Petersburg in 1826. Kuzmin himself did not take part in the evening which was organized to coincide with the publication of the miscellany. Sponsored by the Russian Society of the Friends of Books, it was held on April 12, 1926 at the Beethoven Hall in Moscow and the famous actor V. I. Kačalov read the poem. The other two poems both came out in a collection (*Sobranie stixotvorenij*) assembled by the Leningrad section of the Union of Poets, to which Kuzmin still belonged. (It remained a grouping which included poets of every ideological and literary variety.) In 1927 the Union of Poets also sponsored the only two other miscellanies (*Koster* and *Novye stixi*, No. 2) which included his poetry. After that date he published no original verse in any miscellany or periodical in Soviet Russia and none abroad.

The last journal sympathetic to him had been *Rossija* (known for part of its existence as *Novaja Rossija*) and after the appearance of the article "Stružki," which drew such hostile comments in the press, it printed nothing else of his. Apparently no other journal was willing to risk having Kuzmin participate as a critic. The only periodical which seemed willing to publish his reviews was the evening edition of the newspaper *Krasnaja gazeta*. Throughout 1923—1925 he had contributed to it his usual large number of articles and reviews. Some of them provoked debates and discussions, often quite sharp, often bitter, but Kuzmin continued to write for the newspaper. Then, in 1926 Kuzmin's primary critical adversary, the staff of *Žizn' iskusstva*, which had changed completely since its early days, returned to the offensive. The criticism of him published in its pages in 1925 had been unfair, but the article by Mixail Padvo in the July 8, 1926 issue of the journal can only be described as a savage personal attack.⁹ It was ostensibly provoked by a review Kuzmin had written for *Krasnaja gazeta* about a performance at the Sad Otdyxa, but it went far beyond the limits of a polemical reply:

Есть на Руси поэт „божьей милостью“ М. Кузмин. Как и все поэты, он пишет и печатает стихи. Но столь почетное звание

и профессия (поэт!) не удовлетворяют маститого. Кроме поэтических выступлений видим мы Кузмина и на ампула музыкального критика, театрального рецензента и пр. Приятно — универсальный человек.

Kuzmin was accused of being an apologist for such “bourgeois” remnants of NEP as the Musical Comedy Theater and the Sad Otdyha, of which Padvo strongly disapproved. He maintained that the theaters and their repertoires were not sufficiently “narodnyj” or proletarian:

Кстати, загляните туда [в „Сад отдыха], там не только ресторан, там даже и фокстрот, говорят, есть, — вот разделсь поэту! И перестаньте пожалуйста, *убедительная просьба*, на страницах советской печати бескорыстно рекламировать и рекомендовать рабочим „Сад отдыха“ нашей буржуазии. Не надо! Сфальшивили, поэт!

Kuzmin's comments on an opening night at the musical Comedy Theater were criticized in a similar tone:

Да, о премьере: нарядно-то оно нарядно. А нарядность-то буржуазная. И вкус-то какой! Да ведь танцы в публике, „джаз-банд“, дети на сцене — так и пахнут третьестепенным западно-европейским кабаком. А новое направление в искусстве — негритянское? От негритянской оперетты заимствованы шантанное дрыганье ногами и эротические жесты и позы. Свежесть-то какова! Острота какая! Вот это жизнь! Диво!

The paragraph inadvertently reveals that Kuzmin was sympathetic to new movements and interests in Western art. The fascination with jazz and other “Negro” manifestations in art was, of course, at its zenith in the most sophisticated musical circles of the West. But Padvo and likeminded critics would have none of it. Padvo's conclusion was blunt and pointed: such performances, such “bourgeois nonsense” were not to be tolerated; reviewers sympathetic to them must be removed from the pages of the Soviet press:

...рецензии, подобные кузминским, совершенно неприемлемы и вредны в советской печати — это рецензентам, чтобы знали. А о рецензентах (подобных Кузмину) — дабы для своих излиятий выбрали иной укромный уголок. Так „делать“ театральную политику советская общественность им не позволит... Написанное о Кузмине относится, к сожалению, и ко многим другим. К тому, что нужно вытравить.

*Defense from Fellow Writers. Driven Out of Daily Press
Work in Poetry and Drama in Late 1920s*

Such an attack was not unprecedented in the Soviet press, but never had it been directed at Kuzmin with such vehemence. Kuzmin still had friends and for the moment there were still those who dared to speak out against such tactics. They responded to Padvo's attack publicly with a letter to the editor of *Krasnaja gazeta* published under the title "V zaščitu dostoinstva sovsedkoj kritiki" (in issue No. 137, June 14, 1926, p. 4). The letter was signed by some of the leading literary and theatrical figures of Leningrad and Moscow, among them Sergej Radlov, Adrian Piotrovskij, Fedin, Nikolaj Tixonov, Nikolaj Nikitin, Belyj, Lavrenev, Mixail Slonimskij, Monaxov and Igor' Glebov. For a time Kuzmin carried on as a critic for *Krasnaja gazeta* and continued to champion new works in the arts. (One of his most interesting pieces in 1926 was a very favorable review of a performance of Alban Berg's *Wozzeck*.) He also continued to work with the Bol'shoj Dramatičeskij Theater and wrote three articles for the special 1926 commemorative issue of *Dela i dni Bol'shogo Dramatičeskogo Teatra* honoring Monaxov's thirty years in the theater. But attacks persisted; by the end of 1926 the editors of *Krasnaja gazeta* must have been faced with a decision about Kuzmin's future with the paper. Since Kuzmin was an experienced, often brilliant, critic, they may have wanted his reviews (and Kuzmin must certainly have wanted to continue his reviewing since he needed the money badly), but they feared to publish them with his name as the atmosphere of literary partisanship grew more intense and bitter. There are reviews of opera and operetta in the newspaper in 1927 and 1928 which sound very much like Kuzmin, but if they are his they were published anonymously. After late 1926 nothing appeared in *Krasnaja gazeta* under Kuzmin's name. Nor did anything appear in any other major journal of the time, such as *Krasnaja nov'* or *Zvezda*, which remained outposts of literary quality in a spreading desert of mediocrity.¹⁰ Kuzmin's long career as a theater critic and reviewer, which had begun in 1907, was over. Indeed, after 1926 his name and work virtually ceased to be a topic of discussion in the press. He was entering the list of "non-persons."

Despite ill health, attacks in the press, difficulty in publishing, and increasing silence, the years after 1926 were ones of intense creativity in poetry, drama, and translation. Leningrad, despite increasing conformity, was still the liveliest city

artistically in the Soviet Union, a kind of bastion of "modernism" in the broadest sense of the word, and Kuzmin was still active in it. The years 1926 and 1927 were largely devoted to poetry, to individual lyrics, and three long and difficult cycles of verse: "Panorama s vynoskami" of 1926 and "Dlja Avgusta" and "Forel' razbivaet led" of 1927. Kuzmin had not lost his interest in the theater either. In 1927 Leonid Grossman published the absorbing book *Prestuplenie Suxovo-Kobylina*; according to a close Leningrad friend of Kuzmin, the poet was intrigued by it. He wanted to write a play based on the events recounted in the book and talked about his ideas for the play with friends. The play was to be constructed on the principle of a reverse-time sequence with a constant interplay between time levels. According to the same friend, this was something Kuzmin admired in surrealist plays written both by foreign writers and some young Leningrad friends, which he had read.¹¹ It was also something he especially liked in Gustav Meyrink's prose, particularly his *Der Engel vom Westlichen Fenster*, a work whose action takes place on two separate time levels but with the same hero. The play was to hinge on the ambiguity of Suxovo-Kobylin's guilt or innocence in the death of his French mistress and Kuzmin wanted to project a gigantic dagger on the curtain before the play began. While apparently Kuzmin never wrote the play, the idea of composing a work based on a sharp juxtaposition of different time levels continued to appeal to him — it is felt in several of the verse cycles written at this time — and was given expression two years later in another play.

In 1928 he completed "Lazar'," a long verse cycle set in contemporary Germany. This was a complex work which once more revealed his interest in expressionism and expressionist films. He also wrote a charming and risqué short prose piece, "Pečka v bane", subtitled "Kafel'nye pejzaži." It was a collection of fourteen short anecdotes, bagatelles in prose. It possibly had something in common with certain "Obèriuty" prose works. According to Kuzmin's friends, the anecdotes were typical, if polished, examples of the improvisations with which he entertained his guests on many occasions. They were meant strictly for the amusement of friends and Kuzmin never tried to have them published.¹² Certainly no Soviet journal would have taken them.

He continued to write individual lyrics, but from late 1928 to mid-1929 most of his creative energy was expended on a play entitled *Smert' Nerona*. It was finished on July 8, 1929 and was dedicated to the poet's old friend Sergej

Radlov. Unlike the earlier *Progulka Gulja*, the work is a full length play in three acts and twenty-eight scenes. In it Kuzmin applies the earlier plan of mixing temporal and spatial elements that he had considered for the play on Suxovo-Kobylin. The result is one of the most curious Russian plays of the century. It switches back and forth between Rome in 1919, the poet's childhood home of Saratov in 1914, Switzerland, and finally Rome at the time of Nero. The play is loosely connected by its central hero, Pavel, who has written a work on Nero, but the sections involving the Roman emperor are not from Pavel's work. Instead, as in so many works of Kuzmin of the mid-and-late 1920s, it is organized around parallel motifs and associations. If Kuzmin hoped to have it published or produced he failed, despite Radlov's great admiration for the work.

But he did not fail in his attempts to print a new volume of verse. He had read this verse to many friends and was pleased by their enthusiastic reactions. He was especially gratified by the praise from his poet friends, Zabolockij, Vaginov, Vvedenskij, Livšic, and others. He had been equally delighted by the reaction to it at a public reading. The amusing story of this public reading -- Kuzmin's final one -- was related to me by the man, now a distinguished critic, who had arranged it in 1928. The students of one of Leningrad's literary institutes had been holding evenings of public readings by leading writers from Leningrad and elsewhere. To them Kuzmin was a legendary name, virtually the last major writer of his generation still alive and living in the city. The organizers of these events had heard that Kuzmin was still writing verse and decided to invite him to give a reading. They first had to receive the permission of the director of the institute, who was extremely apprehensive that such a reading might give the institute a bad name if it drew a large crowd of "undesirables," i.e., representatives of the old intelligentsia and especially the Leningrad homosexual population. He reluctantly gave permission for the evening only if the students promised not to advertise it in any way and admit only students and special invited guests to the hall itself. This was agreed to; Kuzmin was asked and readily consented.

On the night of the reading the student in charge rented one of the horse-drawn sleighs still in service in the city, assuming, correctly, that this form of transportation would please the honored guest, and drove to pick up the poet. He still recalls how shocked he was to see Kuzmin dressed

in clothes little better than rags and how the poet shivered on the long drive because his only coat was a summer-weight one, more patches than whole cloth. During the ride Kuzmin predicted that the evening would probably be poorly attended, since he supposed that he was by now a forgotten poet or that the students would know him only as a sometime theater critic. The student organizer, who had been completely charmed by the poet's unassuming manner, himself began to wonder if this might not have been a mistake; he feared a small crowd would hurt the older man's feelings. He and the poet were thus much relieved to find not only a large audience in the hall, but a virtual mob, with every available chair taken, people seated on the floor and lining the walls, and more people trying to press in. Kuzmin was delighted and after a flattering introduction he began to read his poems, among them the cycle "Forel' razbivaet led." With every poem the audience reaction to the strange little man, dressed in an "ancient" pre-Revolutionary manner (he had no other clothes) and reading his poems through old-fashioned glasses which he occasionally held like a monocle, became more and more enthusiastic. Kuzmin himself, touched and pleased by the reactions of the young people, warmed to the occasion. It was obvious to the organizers that the evening was a rare success — my Leningrad informant said that never before or after was there such a response to an evening of readings at the institute — but they were growing increasingly alarmed. Because of the press of people at the doors, the ticket system had completely broken down and more and more people were crowding into the hall. Among them were just those people the director feared would appear. Somehow the Leningrad homosexual world, not yet so "underground" as it would soon become, had heard of the meeting. Now that the selection system at the door had broken down, they were pouring into the hall. Primarily men of middle or old age, they began to press closer to the stage, many of them with little bouquets of flowers. During the ovation which followed Kuzmin's conclusion of the reading, they rushed to the front of the hall, showering their bouquets on the poet who stood beaming at the podium. It was, as the organizer remarked, the "poslednjaja demonstracija Peterburgskix pederastov" and for Kuzmin undoubtedly the perfect conclusion to a great personal and artistic triumph. The "scandal" which followed almost ended the evenings altogether and almost cut short the careers of its organizers, but they were finally able to persuade the director that they had been helpless to stop it.

Pleased by the favorable response to his new verse, Kuzmin, who realized that journals were closed to him, energetically sought a publisher for the new poems. Finally, after discussions with the Moscow publishing group "Uzel," among whose members was an old acquaintance, the poet Sofija Parnok, the enterprising Leningrad "Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade" accepted a volume of poetry.¹³ Kuzmin chose the six cycles written between 1925 and 1928 but excluded the many individual lyrics written during those years. The result was a small and extraordinarily difficult collection, *Forel' razbivaet led*, which some connoisseurs of modern Russian poetry have called with good reason the most difficult single book of verse by any major Russian poet. It appeared in March, 1929 in an edition of only two thousand copies. The unattractive cover design by V. M. Xodasevič (niece of the poet),¹⁴ a routine exercise in a constructivist manner, was, fortunately, offset by the chaste and elegant simplicity of the type in which the poems were set. Kuzmin himself loved the book as he did only two others, *Paraboly* and *Seti*. He regarded it as his masterpiece.

There were only two reviews in the Soviet press,¹⁵ really only one of any seriousness. The first appeared in *Zvezda* (No. 5, 1929), a journal which had no particular bias against Kuzmin and which numbered among its regular critics several men sympathetic to modern literature, such as Cesar' Vol'pe and Naum Berkovskij. (Berkovskij's long and perceptive review of Oleša's *Zavist'* appeared in the same issue of the journal as the review of Kuzmin's book.) But Valerij Druzin's review of Kuzmin's book (combined with a review of Livšič's *Krotonskij polden'*) must be considered one of the major critical misjudgments ever applied to Kuzmin — and there are many. Druzin, one of the leading critics of *Zvezda*, had every right to dislike the volume, but might have tried to describe it with some accuracy. Instead he writes in his first sentence that the books of Livšič and Kuzmin ("interesting if not major poets") have been published at "the very climax of the arguments on the 'heritage of Acmeism'." He then notes that the publication of Kuzmin's book had been preceded by rumors in "literary circles" about the "complete regeneration of the poet, about his approach to our own times (ego podxod k sovremenosti)." Druzin can see nothing of this. Blinded by his determination to make Kuzmin the poet of "beautiful clarity" Druzin writes a review which might have been written of *Seti*. He finds a line or two,

chosen at random, which resemble lines in Kuzmin's earliest verse and from this concludes that the poet had changed neither his themes, imagery or methods. It is as though Druzin knew nothing of Kuzmin but the earliest books of verse. (There is nothing in the review which could possibly apply to any of Kuzmin's verse of the 1920s.) Everywhere the reviewer finds "jasnost'," "predmetnost'," and "milaja šutlivost'," and the reader can only lament that Druzin never lets others in on the secret of the strange book he finds so clear. Only in "Lazar'" does Druzin find "some principles of revolutionary [?] poetry," but they are not enough to save the book from his conclusion that it has "almost no real significance" for contemporary poetry and is, like the verse of Livšic and other living Acmeist poets (he must have Axmatova and Mandel'stam in mind) merely a "monument of a dying culture." As a final warning to any potential readers. Druzin adds that the book is a profoundly reactionary one as well.

The second "review" was quite different in tone but similar in its conclusion. If Druzin's review was myopic, there was at least nothing personally offensive about it. The comments of B. Ol'xovyj in *Pečat' i revoljucija* (No. 6, 1929) entitled "O poputničestve i popučikax" were nothing more than ridicule:

Вообще об этом сборнике можно сказать то же, что говорит у Гете Фауст о заклинаниях ведьмы:

Что там она твердит за вздор?
Ну, право, череп лопнуть хочет.
Мне кажется, что целый хор
В сто тысяч дураков бормочет.

The notice — it can not be called a review — concluded with a quotation from the poem "Uedinenie pitaet strasti," from the cycle "Panorama s vynoskami," which Ol'xovyj characterized as something which might be found "na stranicaх kakogo-libo sektantskogo žurnala," an observation punctuated with "?!?" to show the writer's attitude to such heresy. In the same tone Ol'xovyj denounced and ridiculed other writers including Belyj and Mandel'stam; together with Kuzmin they were called examples of "neo-bourgeois literature," writers who played "no small role in the formation of the ideology of the NEP bourgeoisie." Here was one reviewer at least who obviously found no "clarity," beautiful or otherwise, in the volume. But Kuzmin could take small comfort from that.

Kuzmin had received bad reviews before, and given the climate of literary partisanship of the late 1920s he might have expected ridicule or misunderstanding from the critics. But perhaps because of the excellent reception the verse had won before its publication, he was shocked, and felt himself personally insulted by Ol'xovjy's comments. For a time his friends were even concerned that the depression he experienced might damage his frail health. Such depression alternated with periods of anger, rare to those who knew him, when he announced that he would write no more. This mood passed but the incident confirmed his intention never to publish his verse again. This resolution he never broke; probably he would never have had to put it to the test, as it is doubtful that he could ever have published his verse again in Soviet Russia. With this in mind, Čulkov's comments in his memoirs (published in 1930) about Kuzmin "do six por pišuščego stixi i prozu, no počemu-to [!] ne publikujuščego svoi tvorenija" can only be read as a piece of unintentional humor.¹⁶

Opinion varies among Kuzmin's friends as to how much verse he wrote after 1929. Some — and these are people who did not know him well — assert that he simply stopped writing verse altogether. This makes little sense psychologically and is contrary to the facts: poems written after 1929 do exist. The divergence of opinion is explained by the fact that the verse he wrote was intended for his best friends and was read to them alone. Some of them claim that he wrote much verse after the "Forel' incident," others that he wrote comparatively little because of ill health and overwork from other projects. Among the works mentioned by friends are "Tristan" and "Prostoj mir," apparently two extensive cycles of poems. (The memory of friends is not totally clear as to whether the works were written before or after the verse in *Forel'*.) Some recall a long poem in the form of a mass as well as an unfinished narrative poem entitled "Ubijstvom usynovlennyj" about the homosexual relationship between two young men which results in the murder of one by the other. Even if the Kuzmin archive is opened in the future the answer to this question may not be solved because of Kuzmin's attitude to this work. Because he considered them poems written exclusively for his pleasure and that of his friends, he made no effort to keep the manuscripts. If someone admired a poem, Kuzmin simply gave him the manuscript. Since he had many friends and visitors to his apartment, the verse was scattered widely throughout Leningrad but circulated only among his acquaintances. After his death there was apparently no effort to gather together all these papers, because of the fear

inspired by the purges. Since many of his closest friends were victims of the purges of the late 1930s, many of the papers must simply have disappeared or been destroyed by people who feared to keep any manuscripts. Typical of the fate of these papers is a story told to Vladimir Markov. During the Second World War very close friends of the poet (the Radlovs) found themselves in Germany. With them were manuscripts of the poet. When forced to flee their place of refuge they left their trunks with acquaintances near Berlin for safe-keeping. Soon the line of the Russian front passed through the area. The garage in which the trunks had been stored was looted and local residents later recalled seeing Russian soldiers rolling cigarettes from fine paper which was scattered over the garage. Were they using the works of Kuzmin which were most certainly among the things looted at the time? Very likely, but before we mourn this ironic turn of fate — yet another of the many ironies in the history of modern Russian literature — imagine the author himself of the works being so “practically” used: one can almost see the small smile or shrug, one of his characteristic gestures, which the tale would have elicited.

Continuing Work in Theater. Translating Activity

Despite his failure to publish or produce *Smert' Nerona*, Kuzmin's interest in the theater did not slacken. He continued although much less intensely, to participate in Leningrad theatrical life. Radlov and others were able to get him small jobs as a consultant for special productions and he continued to write music for various theaters. Since most of this was done anonymously it is impossible to say how much he actually did; he himself could probably have not told a biographer. It was forgotten as quickly as the project had been completed. As late as March, 1934, Meyerhold mentioned in a letter to V. Ja. Šebalin that he had commissioned Kuzmin to write words for a song for a new production of Dumas fils *La Dame aux camelias*. (“Pesenka Prjudans — frivol'naja. lučše prosto skabreznaja pesenka. Očen' koroten'kaja. Slova zakazyvajutsja M. A. Kuzminu.”)¹⁷ Kuzmin wrote the words for the song, but if it was used in the production his name did not appear in the program. This kind of anonymous work was no doubt characteristic of all his work for the theater after 1926. His other involvement with the theater was with translations of every kind, including plays, operettas and operas. Thus, for example, in 1932 he translated, together

with his old friend Rjurik Ivnev, the libretti of Verdi's *Don Carlos* and *Falstaff*.

Such work was his primary means of support after 1926. Available letters of the period talk of little but translating projects and his friends recall how harried his life was as a result. Because these commissions paid comparatively little, Kuzmin always agreed to do more work than he could possibly have completed on time; he was thus constantly besieged by demands from editors whom he did his best to placate. There was never enough money but somehow he and his "family" managed. Had it not been for gifts from friends, invitations to dinner etc., he probably would not have survived at all. Despite this, his friends recall that he was as recklessly generous as before. Fortunately, his knowledge of French, German, and Italian was excellent and for undemanding projects like operettas he could simply dictate a translation as he read the original. (Not surprisingly, such work, considered "xaltura" by the poet, rarely if ever bore his name.) But other works were done with much more care and attention.

Many of these projects were undertaken for the "Academia" publishing house, where Kuzmin had several friends. Founded in 1922 in Leningrad as the "Izdateľ'stvo Gosudarstvennogo instituta istorii iskusstv," its first publications were on the history and theory of art and literature. It soon expanded its publishing plans to include original Russian works (Kuzmin's *Novyj Gul'*, for example) and increasingly devoted itself to translations of classics of world literature. After 1926, it became an independent publishing house, i.e., it broke its ties with the Institute. One of its first translation ventures was announced in 1923. This was a nine-volume edition of the complete prose of Régnier edited by Kuzmin, Sologub, and A. A. Smirnov, the man responsible for most of Kuzmin's commissions from "Academia." In 1925 it published *Le Passé Vivant (Živoe prošloe)* and a novel entitled in Russian *Po prixoti Korolja* in Kuzmin's translations and with his introductions to both volumes. His next large project for "Academia" also involved French literature, in which he was certainly one of Leningrad's leading specialists. This was the collected works of Prosper Mérimée which appeared in the late 1920s. (Kuzmin's contributions, primarily stories, are still the accepted translations.) Other works from French literature which he translated included Romain Rolland's life of Beethoven and his Michelangelo (Kuzmin translated only the quotations from Michelangelo's sonnets), and Stendhal's life of Rossini, which he worked on with Innokentij Oksenov

in the 1930s. (It is Volume Ten of Stendhal's collected works published in 1936.)

He was equally involved with German literature. In the late twenties V. A. Zorgenfrej commissioned several translations of Heine's poetry (see three poems in the 1931 "Academia" edition) and also translations of Kuzmin's favorite, Goethe. He carried out this task with special pleasure and translated, with S. Šervinskij, the *Westöstlicher Divan*, a work he particularly admired, and many individual lyrics from all periods of Goethe's life. In the late 1920s he also returned to another writer he admired, Apuleius, and "Academia" printed his version of the Roman writer's *The Golden Ass*. He had not forgotten his Greek either, and at Maršak's urging tried his hand at sections of the *Iliad*. He described the job as having given him "na dolgoe vremja samye čistye i plodotvornye radosti" when he published Hector's farewell to Andromache ("Proščanie Gektora") in 1933 (in *Zvezda*, No. 6) with a brief note entitled "Neskol'ko slov o perevode." The brief passage is rendered, as might be expected, in the Russian hexameter, and Kuzmin's treatment of it is masterful. His comment on the translation itself is an interesting discussion of the problems encountered in trying to render Homer for a modern audience, in particular the difficulties in giving the hexameter in Russian without slavishly imitating past examples, which he found unsatisfactory. Whether he worked on more of the work is not known. He was perfectly aware of the canonization of Gnedič's translation; yet he defended his own attempt because of the "necessity from time to time of re-examining the world store of literature and establishing from a new point of view the efficacy [of the work] for our own epoch." For, as Kuzmin noted, "there are times when a part of literature is *temporarily* eclipsed. only to appear again later." An example he used was the works of Shakespeare in the eighteenth century.

Shakespeare had, of course, been one of the most popular writers in Russia since the time of Pushkin. In the 1920s the need for new translations of his plays was widely recognized. In 1929 "Lengiz" (the Leningrad branch of the State Publishing House) decided to issue a complete edition of his plays. Opinion on the editorial board, however, was divided: should the edition consist of existing, primarily nineteenth-century translations, re-edited where necessary, or should it be made up of entirely new ones? The editorial board, unable to reach any decision, decided to commission only four new versions, and then, on a basis of comparison with the older ones, reach

its decision. Anna Radlova (whose article "Kak ja rabotaju nad perevodom Šekspira" in *Literaturnyj sovremennik*, No. 3, 1934, is the source of the above information) was commissioned to do *Othello*, Sergej Solov'ev *Macbeth*, Lozinskij *Hamlet*, and Kuzmin *King Lear*. The work took much longer than the editorial committee had expected but when completed the board was convinced that new translations were both feasible and preferable to the older ones. In 1936 "Academia" (which had moved to Moscow) published a special bilingual edition of Kuzmin's translation of *The Tragedy of King Lear* under the editorship of Kuzmin, S. Dinamov, and Smirnov. The same year it was reprinted with Radlova's translation of *Othello* and *Macbeth* (Solov'ev had been arrested in 1933 and had thus been replaced) and Lozinskij's *Hamlet* as Volume Five of a complete edition of Shakespeare's works. This was only the first of many Kuzmin projects with Shakespeare. He knew English well, although, his friends agree, not so well as Greek, Latin, Italian, French, and German; these translations therefore engaged more of his time than previous commissions had. But he managed between the late 1920s and the time of his death to translate eight further plays: *The Taming of the Shrew*, *Two Gentlemen from Verona*, *Much Ado About Nothing*, *The Merry Wives of Windsor*, *Love's Labour's Lost*, *The Tempest* and *King Henry IV*, Parts One and Two, the latter two with Vladimir Moric. They were published posthumously, between 1937 and 1950, in an eight volume edition of the complete works of Shakespeare edited by Smirnov and Dinamov. These translations were important means of supplemental income as well, for they entered the repertory of several theaters even before publication, and entitled Kuzmin to receive royalties every time a play was performed. The Teatr Komedii, for example, performed *The Taming of the Shrew* in January, 1935; Kuzmin, as usual, asked for an advance on his royalties.

More important for Kuzmin personally, however, was his work on Shakespeare's poetry. He had long loved the sonnets. He had set several to music when still a young man and in 1917 he had rendered two of them. He had continued, in whatever spare time he could find, to work on a complete translation. (He referred obliquely to this fact in the cycle "Forel' razbivaet led.") Finally, in March, 1931, Smirnov agreed to include in the publishing plans of "Academia" a volume of Shakespeare's complete poetry, both sonnets and poems, in Kuzmin's translation. Kuzmin was unable to devote as much time as he would probably have liked to the project, but he worked on them intensively, especially after 1934. Still,

at the time of his death he had only reached number one hundred and ten. While trying to put some of the poet's papers in order after his death, one of his friends found the sonnet translations:

Я, разбирая его наследство, нашел рукопись черновую и, взяв текст Шекспира, стал восстанавливать текст. Почерк у М. А. был ужасный, скоропись читалась плохо, но не успел я восстановить текст, как нашлась беловая рукопись... Переводил М. А. очень точно, многие сонеты были переведены великолепно, но часто, желая вместить как можно больше подлинника в перевод, М. А. писал невразумительные стихи, которые понять было просто невозможно.¹⁸

This, as well as a few comments of other friends to whom Kuzmin read his versions and who remember that the ones they heard were magnificent, is all we know of this project. And all we are likely to know, for the entire translation was apparently lost during the Stalinist terror, when much of the Kuzmin archive was destroyed.

Other translations from English included Byron's *Don Juan*, which was completed in August, 1930, and apparently several plays of Bernard Shaw. (We know Kuzmin was asked to translate several plays in 1931 by Mixail Zenkevič, like Kuzmin a former student at the Saratov gymnasium.) Other assignments were rather more esoteric, such as his renditions of Trediakovskij's French and Latin poems into Russian for the 1935 "Biblioteka poëta" edition of Trediakovskij's poetry. And Kuzmin, like many other Russian poets in the Soviet Union, paid his due to the poetry of the other nationalities of the country, translating several lyrics of the Armenian poet Egiše Čarenc. (It is true that he did this in 1921 and 1926 before the rush to do such work in the 1930s.) He most certainly used line-by-line "cribs" to help him, as he knew no Middle Eastern or Oriental languages and was in general, with the exception of Hafiz and certain other Arabian poets (whom he knew from French and German versions), indifferent to the literature of these cultures, according to friends. There were probably other translations as well. Some acquaintances, for example, assert that he admired Yeats and worked on his poetry in the 1920s. But in the absence of any bibliography of translations we must rely on chance discoveries in libraries to locate them or rely on the memory of his friends who state, moreover, that much of this work was never printed and that much was published anonymously.

We must also rely on the memories of his friends for other information concerning the final ten years of the poet's life. Age had made his appearance, always strange, now "almost a caricature," according to some. There seemed to be no torso at all, just the slender legs ("like twigs") and the enormous head dominated by the famous heavily lidded eyes. He lived, as he had since before the Revolution, in an apartment (No. 9) at No. 17 Ryleev Street (formerly Spasskaja). Only now it was a communal one. As before, Jurkun and his mother lived with him. They were occasionally joined by Arbenina. To say that they were poor is an understatement. "Destitute" is closer to the mark and Kuzmin's work remained the only means of support for the household. Yet they were never as destitute and wretched as some others of the old intelligentsia, such as the Mandel'stamps. Jurkun's mother, a small hunchbacked old lady, worshipped Kuzmin; she took care of housework and shopping, while Jurkun himself spent his mornings going from one used book store to another buying old magazines, especially those of the 1860s, 70s, and 80s from which he clipped illustrations. These he then sorted meticulously and placed in large portfolios, which he liked to show to visitors to the apartment. The rest of his time was divided between his writing and his sketching. (He was, according to friends, quite talented as a water-colorist in the Fauvist style; he also made little sketches reminiscent of the work of Marie Laurencin.) He helped entertain the many visitors to the apartment, several of whom recall his conversational manner: "Govoril krajne neponjatno, vo vsjakom slučae, ponjat' bylo trudno," and his rather apache appearance, because of the long scarf he constantly wore wrapped around his neck. They recall also his grey eyes (a favorite motif in Kuzmin's verse) and his strange quality of never seeming to age appreciably, justifying Kuzmin's affectionate nickname for him, "Dorian."

Kuzmin himself followed a strict routine and work schedule. He rose at eight and after a light breakfast worked, read, and played the piano until five o'clock. Only then did he relax and receive visitors. It is probably no exaggeration to say that he was the most cultivated writer in Leningrad and visitors to the apartment were very numerous. His company was sought by writers and artists of every kind, critics, translators, scholars, singers at the opera and operetta, actors and actresses. Many of them were old friends; many were young people, admitted or invited to the apartment if recom-

mended as talented or "promising" by Kuzmin's close friends. Some of these visitors still recall their visits to the Kuzmin apartment and the recollections make clear that Kuzmin's legendary ability to charm and fascinate people had not lessened. One of them, the late Leningrad critic and noted authority on German literature, Naum Berkovskij, who had known many of the most famous Russian writers of the century, told me that he had never met a more "striking" ("porazitel'nyj") conversationalist than Kuzmin. Another man who was a frequent guest seconded this remark. He added that, in his opinion, the secret of Kuzmin's brilliant conversation lay in the fact that he was not "profoundly intelligent" but that he had an "extraordinary intuition which helped him understand everything subtly, see any imperfections and, most important, have the ability to help correct them." It was this, the friend maintains, which made Kuzmin such a sympathetic and patient critic of the works which young writers brought to him for comment and gave him that rare ability to listen carefully to the opinions of others. Men like Berkovskij and others always added that never had they known a man of such fame who was less egotistical and affected in his relations with other people.

The man who had once lived in the famous "Tower" now found his own apartment a similar meeting place. Although most visitors came to listen to Kuzmin's pointed comments on art, music, and literature, to his seemingly inexhaustible fund of anecdotes and stories (his improvisational gift was matchless) or his performances of Mozart, Debussy, and Schubert, he refused to dominate the conversation and was as interested in the opinions of young and unknown visitors as in those of his more noted guests. There was no false modesty in this. It was rather that he considered himself really well-read and informed in only three areas: Gnosticism, the period between Bach and Mozart, and the Florentine Quattrocento. His erudition was, of course, extensive in many other areas as well; but if, for example, the conversation turned to Shakespeare and Smirnov was in the apartment, Kuzmin, while taking part in it, would insist on turning to Smirnov for his opinion. Likewise if talk was of German literature he would turn to Žirmunskij, a frequent guest in the 1930s, for his opinions. While there was little to share with the guests they were welcome to anything in the apartment. They knew Kuzmin's situation and so brought foods they knew he particularly liked, especially sweets such as honey, jam, and "prjaniki." All the guests were invited to share these, usually with the Rhine or Moselle wine (when they were available)

which Kuzmin loved, or with tea which the host, presiding over an ancient samovar himself, poured for them. Such gatherings were, of course, valuable not only to Kuzmin's guests, but equally important to him: through them he kept constantly in touch with everything that was new in the cultural life of Russia and the West. He was until the end of his life — and this amazed many people who visited him — enthusiastic about everything new; he was eager to hear about new cultural developments and open-minded about them. He remembered past times and friends and reminisced about them to his visitors, but he refused to live in the past, even if he kept a preference for a way of life hardly "Soviet" or even possible, given the material situation of the country. He went out less and less because of his poor health, but when he did, people like Berkovskij recalled seeing him walking on Nevskij dressed in his tattered old-fashioned clothes practically surrounded by lively groups of young people who listened to him as though he were a prophet.

He read voluminously (an "unbelievable amount" according to one friend) from literatures both ancient and modern. He tried to keep up with Russian literature published in the West and was especially interested in anything written by Remizov which visitors brought him; he had come to admire him above all other Russian twentieth-century prose writers. Oddly enough, for a man so connected in the minds of students of Russian literature with French literature, he grew increasingly indifferent to French culture, according to one source. Anatole France, Rimbaud, and Verlaine were exceptions to this indifference; of contemporary French writers he showed interest only in Giraudoux (especially his novel *Juliette au pays des hommes*) and was critical of Proust, although he knew his works well. He also cared little for Spanish and never learned the language. (When he translated the poems from *Don Quixote* for the 1929 "Academia" edition he used line-by-line translations prepared by Smirnov and Krževskij.) His passions remained English literature of the time of Shakespeare and German and Italian literature. (According to some the fiction of the Renaissance writer Matteo Bandello became a great favorite.) He was bored by the Middle Ages, but anything connected with classical antiquity, especially writings of and about ancient religions, early Christianity, and Gnosticism continued to fascinate him. Of all the many works of this type he studied, his favorites, books he returned to all his life, remained Plotinus and *Psyche*, Erwin Rohde's famous study of the cult of the souls and the belief in immortality among the Greeks (first published in 1893), which he once told a friend he

found more interesting than the Gospels. Of politics he knew little. Here he was totally out of touch with his surroundings, dangerously — some would say irresponsibly — so. He was baffled by the events surrounding the death of Kirov (according to a friend who discussed it with him that very evening) and when the arrests began on a large scale in February 1936, only a month before his own death, he was incapable of comprehending what was happening, perhaps because by then he was so ill. He certainly had no idea of the bloody events which were to come.

Declining Health in 1930s. Final Illness and Death. Funeral

Fatigued by overwork and inadequately clothed and fed, his health deteriorated during the 1930s. As it worsened he went out less and less; he also was able to receive fewer and fewer people at the apartment. Only his closest friends now visited him there. The death of Vaginov in 1934 at the age of thirty-five shocked him. Vaginov and his beautiful wife were more than close friends and frequent visitors to the apartment; Kuzmin's belief that Vaginov was the most talented Leningrad poet of his generation had never wavered, and he took the death as an irreparable loss for Russian literature. His own health also took a turn for the worse in 1934. He had always disliked visits to the doctor, but was persuaded to see one now. The diagnosis of several specialists was the same, angina pectoris. They informed him that the condition was inoperable and that he probably had no more than two years to live. His reaction was stoic. He continued his way of life as before. His only concession to mortality was in his attitude toward his diary. He had kept one since the beginning of his adult life. Those who have seen that part of it written up to 1930 describe it as an extraordinary document, a day-to-day account of his own life and most importantly a very careful description of the literary and cultural life of St. Petersburg, in which Kuzmin stood at one of the centers, from 1903 to 1929; it is really the annals of this whole period. If ever published it will be an indispensable document for any historian of the period. Because of extreme poverty he had reluctantly sold this part of the diary (1903—1929) to the Moscow Literary Museum in 1930 along with manuscripts and letters from the same period. (The material is now in CGALI.) He continued writing the diary in much the same style until 1934. Then its character changed markedly, according to those close friends who heard Kuzmin read excerpts from it, as he had done from its beginnings. It became now a kind of "poem in prose." Written in

a very free style and form, it was distinguished by the extreme care with which each part was composed and then organized to make a whole. Kuzmin once again employed his "associative" method; each section or entry blended memories of the past with those of the present. Thus the appearance of Smirnov at the apartment in white trousers was not only noted in the diary, but led to a series of other reminiscences which were triggered by the one detail of Smirnov's costume. Reminiscences of life in the "Tower" mingled with others, perhaps of his childhood in Saratov or his life in northern Russia or on the small estates on the Volga. Some of the writer's friends assert that the diary of these final two years was his greatest prose work.

His health worsened steadily, as the doctors had predicted. By early 1936 he was obviously failing. Finally in late February he was hospitalized in the former Mariinskaja hospital (now named in honor of Kujbyšev). He had gone there because of his heart condition but according to friends this was not the immediate cause of his death. He was very weak and thus easily caught a cold in the hospital. (Some say his bed had been placed in a drafty corridor because of overcrowding.)¹⁹ This quickly turned to pneumonia and on March 1, 1936, he died, not yet sixty-four years old (if the date of his birth is taken as 1872). He was alone at the time. The funeral was on March 5. The only published account of it (aside from a reference in a letter of March 5, 1936 of Il'ja Gruzdev to Gorky: "Segodnja xoronili Kuzmina. Vot poët — kakoj kul'tury, kakogo darovanija i uma!")²⁰ is a brief mention of it in the memoirs of the famous book dealer and collector Fedor G. Šilov; he was an acquaintance of Kuzmin and like him a native of Jaroslavl' province where the poet had sometimes visited him before the Revolution.²¹ He mentions the thick snow which fell during the procession. He also recalls that despite the bad weather, many people, "perhaps all the writers living in Leningrad," among them the large figure of Aleksej Tolstoj, accompanied the body to its resting place in the Volkov cemetery.

This brief account matches a much more detailed description of the funeral, which contains other reminiscences of Kuzmin. It was written by a friend of Kuzmin at the time and its author has generously allowed publication here for the first time:

Март 1936 года. Хоронили Михаила Кузмина. Последнее время он недомогал. Желтел. Худел. Глаза ввалились. Еще ниже опустились выпуклые веки. Его положили в больницу. Через месяц он умер. Оттуда его и выносили.

Зимний день. Серый мокрый снег. Жиденький оркестр в милицейских шинелях и штатских пальто, набранный наспех Союзом писателей. Перед воротами больницы человек сорок, друзей и знакомых. Все молчаливы.

Вынесли гроб. Как всегда, суетясь, поставили на катафалк, обставили горшочками цветов.

Шли по Литейному, потом по Невскому, по Лиговке, к Обводному. Крупный мокрый снег падал на открытый катафалк. Оркестр играл нестройно что-то незапоминающееся, все время было слышно только одну трубу. На Волково кладбище пробирались по узким грязным переулочкам. Почему-то большая улица была закрыта — может быть, из-за ремонта или строительства. Слева шли заборы и деревянные дома, справа — зимний в снегу канал. Навстречу по узкой дороге ехала большая неуклюжая телега. Возница в желтом кожаном полушубке, идя возле лошади, во весь голос кричал на похоронную процессию русские слова, страшные и обидные. Катафалк накренился, объезжая телегу. Писатели шептались, возмущаясь. Но какое дело было прохожим до этих людей, идущих за гробом — мужчин в очках, в мокрых шляпах, кепках, женщин — в промокших шубках, стареньких пальтецах, в шапочках. Обошли осторожно телегу.

Всю длинную дорогу шли пешком, вели разговоры о своем, житейском, вполголоса — как всегда на похоронах. Он лежал заколоченный и, как всю жизнь, — мирный, скромный, тихий. Прислушивался и, наверное улыбался в темноте всезнающей и всепонимающей улыбкой. Он любил жизнь, людей, их суету, праздники и будни. Не умел долго сердиться. Ему нравилось ходить в гости. В гостях пить чай, болтать, ахая и сокрушаясь, или смеясь и иронизируя, расспрашивая молодежь о ее жизни, любовно заглядывая в глаза, как старик, вспоминающий свою молодость. Но никогда не сливался с окружающими. Всегда оставался самим собой, верный своим вкусам и сердцу, влечениям и мыслям. Если рассказывал о себе — то простодушно, наивно и откровенно.

Рассказывал однажды, как любит читать Лескова: „Прочту всего — начинаю с начала, и так из года в год.“

На улице носил очки, был близорук. „Только на лестнице, говорил он, — не умею спускаться в стеклах — спотыкаюсь.“ Носил шляпу и темное короткое пальто. Выходя из дому, собирался обычно долго, хлопотливо, как женщина. Уже одевшись, целовал в губы своего друга. Высокого. Большелицего. С серыми глазами — развязными и неумными. Михаил Алексеевич работал над воспитанием друга долго и упорно. Он был прилежный воспитатель, заботливый старый друг. Учил того писать романы. Тот и рисует — это сплошь зрос, нарочитая беглость рисунка. В его альбомах вырезки из журналов на эти же темы.

В их общей комнате было все, как у женщин: зеркала, туалет, мягкая мебель, на туалете пудреницы, флаконы, ко-

робочки, бонбоньерки, ножички, губные и гримировальные карандаши. Полунарядно. Разбросанно. Пестро.

В столовой — овальный стол без скатерти, шкаф с книгами, на стенах картины без рам. Над столом — электрическая лампа. Неуютно, но привычно. Толстая неуклюжая женщина — молчаливая эстонка [the mother of Jurkun] в головном платке по-деревенски — вносит самовар. А чай разливает сам хозяин. Это все еще в 1926 году.

Теперь квартира все та же. Только нет гостеприимного хозяина, чуткого и внимательного, заботливого. Ушел он тихо и незаметно, как будто в гости.

Однажды он вспомнил. Гумилев рассказал ему о новой поэтессе — Анне Ахматовой. Потом познакомил. Она читала стихи. „Длинные стихи, — рассказывал Михаил Алексеевич, — и все одно и то же: поднимаюсь на гору, да поднимаюсь“. Он вспоминает это весело и как бы мысленно разводя руками перед современной Ахматовой. И в голосе его нежность к ней и любовь.

Дошли до Волкова, и катафалк свернул налево — на Лютеранское. Там вдруг выяснилась ошибка, — и возвратились на Волково.

Еще не верилось в его смерть. У раскрытой могилы торопились говорить о будущем, о его месте, которое ему принадлежит в будущих поколениях поэтов.

Выступал Виссарион Саянов... Говорил Михаил Фроман — о человеке, о чуткости и изяществе его. Всеволод Рождественский сказал: „Мы хороним сегодня последнего символиста.“ Выступило человек пять. Последним — его друг. Рассказал о последних днях поэта дома и в больнице. Рассказывал, как свой домашний человек. Надо ли это или нет — никто не знал. Поэт он был со своим лицом. Его не спутаешь ни с кем.

Хоронили недалеко от литературских мостков, но в стороне от знаменитых могил, где над одной из аллей висела дочечка: „Писательский заповедник.“ Чья-то грустная выдумка! Опять шел влажный пышный снег. С деревьев падали крупные капли.

Белое кладбище. Черные железные вычурные кресты, завитые решетки. Черно-белая гамма. Загородная тишина. В чистом воздухе далеко слышно каждое слово, каждый звук.

Опустили, зарыли. Насыпали холм. Потоптались немного. И ушли. Промерзшие, мокрые, шли к трамваям быстро, оживленно. А Кузмин умер.

„В оркестре пело раненое море,“ — так он писал когда-то.

Fate of Personal Papers. Fate of Jurkun

He had gone “quietly and unnoticed;” he had met his death, according to friends, without fear, with the wisdom E M Forster attributes to one of his characters in *Howard's End*?

"It is thus, if there is any rule, that we ought to die — neither as victim nor as fanatic, but as the seafarer who can greet with an equal eye the deep that he is entering and the shore that he must leave."

Heartless as it may sound, he had died in time, for as the atmosphere worsened the Stalinist terror began to affect more and more people he knew.²² His estate had been small, consisting primarily of manuscripts. But it had enabled Jurkun and his mother (who was the poet's heir, not Jurkun himself) to live as they had before Kuzmin's death. They even "remodelled" their part of the apartment. They remained untouched until 1938 when Jurkun was arrested, along with Livšic, Zabolockij and others, in the so-called "pisatel'skoe delo" as it is still known in Leningrad literary circles. Some maintain that Jurkun and others were arrested because they had known Kannegisser, the assassin of Urickij. This is only one of the theories advanced to explain it, but in those times there need have been no "reason" for the arrest at all. Had Kuzmin been alive he would certainly have been taken as well, as practically every person arrested in those few days was a close personal friend.²³ And he would certainly not have survived. Like Livšic he would probably not even have reached the camps. Perhaps like Jurkun he would simply have been shot. (This is the consensus as to his fate and was supported by Axmatova.)²⁴

The apartment was searched thoroughly during the arrest and many manuscripts were confiscated. Among them were parts of the post-1934 diary. Other parts had been given for safe-keeping to friends. Yet other friends had typed copies of the diary. But these too disappeared as even distant acquaintances were arrested and imprisoned or burned papers of those who had been arrested or implicated in the purges. Other parts of the diary, along with certain manuscripts, were in the possession of Jurkun's wife, Arbenina, and her mother, also an actress, Glafira Viktorovna Panova, who was very fond of Kuzmin. Because the marriage had never been formally registered Arbenina was not arrested at the time of Jurkun's seizure. Shortly thereafter she and her mother left Leningrad for the Urals. They planned to return only when the atmosphere changed and so were not in the city during the War and the long blockade. Since they hoped to return, they left most of the Kuzmin papers in Leningrad. When Arbenina did come back after the War (her mother had died in the Urals) she found most of the manuscripts gone. Whether large parts of the diary or none of it were preserved (apart from those sections in CGALI) is unknown to me, as is the fate of those

manuscripts confiscated by the secret police during those years.

After his death Kuzmin entered the lists of forgotten writers. A translation of his was occasionally reissued, but none of his original books. He disappeared from reference books and encyclopedias. (His name is not mentioned in the Great Soviet Encyclopedia.) For a time it was even feared that the exact place of his grave had been lost as no marker had been put on it. But in the 1960s, at a time when his name began once more to appear in the Soviet Union and interest in him strongly revived in Leningrad literary circles, the location of his grave was found. It is not far from the place of reburial of his old friend Blok with its ugly gravestone and not too distant from a place of Soviet pilgrimage, the graves of Lenin's mother and other members of his family, distinguished by their elaborate funerary monuments. It is now marked by a plain white marble stone placed over it by a group of his friends. In 1907 he had jokingly composed his own epitaph: "30 let on žil, pil, smotrel, ljubil i ulybalsja."²⁵ The inscription on the gravestone now states simply:

МИХАИЛ КУЗМИН
1875—1936
ПОЭТ

CHAPTER SIX

1. "Po literaturnym vodorazdelam" in *Žizn' iskusstva*, No. 43, 1925, pp. 4—6.

2. Leon Trotsky, *Literature and Revolution* (New York, 1957), p. 29.

3. *Ibid.*

4. *Ibid.*, pp. 28—29.

5. See *K XX-letiju literaturnoj dejatel'nosti M.A. Kuzmina* (Leningrad, 1925).

6. Anatolij Nal', *Elegii i stansy* (Moscow—Leningrad, 1924).

7. Čeremšanova's *Sklep* (Leningrad, 1925) and Gerken's *Bašnja. Stixi*. (Leningrad, 1926).

8. See the review of "Apaxito" of the collection in the evening edition of *Krasnaja gazeta*, July 31, 1925, No 188 (876), p. 5. The reviewer correctly pointed out that the *imprimatur* of someone like Kuzmin called for "a more careful and stricter" examination of the volume; he berated Kuzmin for having given it to such a graceless and clumsy collection. Kuzmin's introduction to the Nal' collection was also attacked by I. Gruzdev who found the poems

derivative and second rate and complained that "pretencioznost knižke pridaet vitievatoe predislovie M. Kuzmina." (*Russkij sovremnik*, No. 3, 1924, p. 260).

9. See "Neskol'ko slov recenzentam i o recenzentax; poputno o Sade Otdyxa i o prem'ere v Muzykal'noj Komedii" in *Zizn' iskusstva*, No. 23, 1926, p. 16.

10. Kuzmin left a long list of the periodicals to which he contributed in an autobiographical statement he wrote in 1928. These periodicals have been checked carefully, within the limits of available resources, and 1928 is the date at which Kuzmin's name stops appearing in them. There may have been occasional publications of a review in other periodicals, but it seems unlikely. If there were anonymous publications only a careful examination of the Kuzmin archive would reveal what and how many there were.

11. Jurkun also shared the general enthusiasm for surrealism among certain young Leningrad writers, many of whom were guests at Kuzmin's apartment. In those years Jurkun wrote many surrealist stories and even some verse. None of it, of course, was published. The good friend of Kuzmin who later related this had himself been welcomed to Kuzmin's apartment because Kuzmin had been told of the young man's plan for a surrealist drama to be called "Pasiflora." The episodes of each act of the play were to take place in two distinct time periods. Thus Act One would take place in the Soviet Union and in Mexico at the time of the Emperor Maximilian (it was to feature his execution); the Second during the dress rehearsal of a ballet during which the ballerina was to burn up; the Fourth in Germany; and the Fifth with the Russian fleet sailing off to Tsushima to the strains of the waltz from *Swan Lake* etc!

12. Among the friends to whom copies of "Pečka v bane" were given was an artist and stage designer whom Kuzmin met in the 1920s. His name was Viktor Gavrilovič Panfilov. He was one of the strangest and most eccentric figures of the time and Kuzmin dedicated "Pečka" to him. The following information on him was transcribed from a conversation with the actress Verigina, who had known him at the time: "Pisal zamečatel'nye dekoracii k 'Zolotomu petušku' — v konce dvadcatyx godov, točnee v 31-om v Minske byla studija, a ne teatr, gde i stavili 'Zolotogo petuška.' On byl èdakij oborvanec s velikolepnymi manerami, ničego ne imel, vse otdaval s pleča. Dlja xarakteristiki ego stilja skažu: bojare byli v kostjumax senatorov, Dodon ščegoljal v rozovatoj rubaxe i plisovyx štanax pod Aleksandra III. Neverojatnaja pyšnost' dvorcov i kostjumov. V konce 20-x godov, vidimo, i podružilsja s M.A. Kažetsja, oni byli odnogo polja jagoda — vo vsjakom slučae, Panfilova vsegda videli v okruženii kakix-to smazlivyx molodyx ljudej. Vpročem, nikto na ètot sčet ničego ne znal. Bumag u nego ne bylo. Vse ego znali, žit' emu bylo negde. Žil bez pasporta. Vybrošil vse kostjumi i bumagi na bul'var. Potom popal v lager', gde i propal bez vesti. Libo umer, libo rasstreljali."

13. During the late 1920s and early 1930s this publishing house issued some of the finest collections of verse of Russia's most

daring and innovative poets. It also printed larger projects, such as the first basically complete edition of the works of Blok and the famous (and still the only) edition of the collected works of Xlebnikov.

14. In 1927 Kuzmin, Sergej Radlov, and S. Mokul'skij had written articles for a monograph on her art for "Academia" in Leningrad.

15. There was one review in the emigré press. Ju. Suščev, writing in *Čisla*, No. 4 (Paris, 1930—1931), called the poems "grustnye, slabye, očen' ustalye. Ne bez prelesti, konečno." Suščev did not really confront the book seriously but treated it as a "čelovečeskij dokument," the record of a man trying to keep alive "illusions" about the world in the "awful climate" of Soviet life.

16. Čulkov, p. 164.

17. Mejerxol'd, II, p. 289. Until the publication of these materials on Meyerhold this fact was not known, even though the letter in which it appears was published in English in 1936 (as "Meyerhold Orders Music" in *Theatre Arts Monthly*, September, 1936). Jay Leyda, the translator, suppressed Kuzmin's name in the translation.

18. Transcribed from a private conversation in Leningrad.

19. Axmatova (II, p. 331) reported this in her conversation with Nikita Struve. Other close friends of Kuzmin confirmed it.

20. *Perepiska A.M. Gor'kogo s I.A. Gruzdevym* (Moscow, 1966), p. 353. The volume is number XI in the series "Arxiv Gor'kogo."

21. See pages 137—138 of F.G. Šilov's *Zapiski starogo knižnika* (Moscow, 1965).

22. This was Axmatova's opinion. She called Kuzmin's death in 1936 a "blessing" (II, p. 331).

23. In her conversation with Nikita Struve Axmatova recalled (II, pp. 331—332) that when she was summoned to the offices of the secret police in Leningrad to help "close up" the case of Livšic she noticed the name of Kuzmin in the Livšic file. That would have assured his arrest and probably his execution.

24. Axmatova, II, p. 331.

25. See *Kniga o russkix poëtax poslednego desjatiletija*, ed. Gofman, p. 383.

PRIMARY SOURCES CITED IN TEXT

PRIMARY SOURCES CITED IN TEXT

- Alpatov, M. V. and E. A. Gunst. N. N. *Sapunov*. Moscow, 1965.
- Axmatova, A. *Sočinenija*. Two Volumes. Inter-Language Literary Associates, 1965—1968.
- Belye noči. Peterburgskij al'manax*. Petersburg, 1907.
- Belyj, Andrej. *Načalo veka*. Moscow, 1933.
- Belyj, Andrej. *Stixotvorenija* ("Biblioteka poëta," bol'saja serija). Moscow—Leningrad, 1966.
- Belyj, Andrej. "Vospominanija o A. A. Bloke" in *Ėpopeja*, No. 4 (June, 1923).
- Berberova, Nina. *The Italics are Mine*. New York, 1969. Russian edition: *Kursiv moj*. Munich, 1972.
- Berdjaev, N. "Ivanovskie sredy" in *Russkaja literatura XX veka*, Volume III. Pod red. S. A. Vengerova. Moscow, 1916.
- Berdyajev, N. (Berdjaev). *Dream and Reality*. New York, 1962, (Collier paperback).
- Blok, Aleksandr and Andrej Belyj. *Perepiska*. Moscow, 1940.
- Blok, A.A. *Sobranie sočinenij*. Eight Volumes. Moscow—Leningrad, 1960—1963.
- Blok, A.A. *Zapisnye knižki*. Leningrad—Moscow, 1965.
- Central'nyj Gosudarstvennyj arxiv literatury i iskusstva (CGALI). *Putevoditel'*. Moscow, 1963.
- Cvetaeva, Marina. "Nezdešnij večer" in *Proza*. New York, 1953.
- Čulkov, G.I. *Gody stranstvij. Iz knigi vospominanij*. Moscow, 1930.
- Deschartes, Olga. Introduction to V. Ivanov. *Sobranie sočinenij* Volume One. Brussels. 1971.
- Ėfros, N.E. *Teatr "Letučaja myš" N.F. Balieva. Obzor desjatiletija [08—18] xudož. raboty pervogo russkogo teatr-karabe*. Petrograd, 1918.
- Erman, L.K. *Intelligencija v pervoj rusškoj revoljucii*. Moscow, 1966.
- Gofman, M.L. See *Kniga o russkix poëtax poslednego desjatiletija*.
- Golovin, Aleksandr. *Vstreči i vpečatlenija. Pis'ma. Vospominanija o Golovine*. Leningrad—Moscow, 1960.
- Gumilev, N. *Sobranie sočinenij*. Four Volumes. Washington, D. C., 1962—1968.
- Ivanov, Georgij. *Peterburgskie zimy*. New York, 1952.
- Ivanov, V. *Nežnaja tajna*. Petersburg, 1912.
- Ivanov, V. *Sobranie sočinenij*. Volume One. Brussels, 1971.

- K XX-letiju literaturnoj dejatel'nosti M. A. Kuzmina. Leningrad, 1925.
- Kniga o russkix poëtax poslednego desjatiletija*, red. M. L. Gofman. Pb. — Moscow, 1907.
- Knjazev, Vsevolod. *Stixi. Posmertnoe izdanie*. Petersburg, 1914.
- Vera Fedorovna Komissarževskaja. *Pis'ma aktrisy. Vospominanija o nej. Materialy*. Leningrad—Moscow, 1964.
- Koz'min, B.P. *Pisateli sovremennoj èpoxi. Bio-bibliografičeskij slovar' pisatelej XX veka*. Volume One. Moscow, 1928.
- Kratkaja literaturnaja ènciklopedija*. Seven Volumes (incomplete). Moscow, 1962—1972.
- Kuzmin, M.A. "Češuja v nevede" in *Strelec. Sbornik tretij i poslednij*. Petersburg, 1922.
- Kuzmin, M.A. *Èxo*. Petersburg, 1921.
- Kuzmin, M.A. *Forel' razbivaet led*. Leningrad, 1929.
- Kuzmin, M.A. *Glinjanye golubki. Tret'ja kniga stixov*. Pb., 1923.
- Kuzmin, M.A. "Kak ja čital doklad v Brodjačej sobake" in *Sinij žurnal*, No. 18, 1914.
- Kuzmin, M.A. *Nezdešnie večera*. Petersburg, 1921.
- Kuzmin, M.A. *Novyj Gul'*. Leningrad, 1924.
- Kuzmin, M.A. *Osenne ožera. Vtoraja kniga stixov*. Moscow, 1912.
- Kuzmin, M.A. *Paraboly. Stixotvorenija 1921—1922*. Petersburg—Berlin, 1923.
- Kuzmin, M.A. *Pervaja kniga rasskazov*. Moscow, 1910
- Kuzmin, M.A. *Seti. Pervaja kniga stixov*. Moscow, 1908.
- Kuzmin, M.A. "Stružki" in *Novaja Rossija*, No. 5(14), 1925.
- Kuzmin, M.A. *Uslovnosti*. Petrograd, 1923.
- Kuzmin, M.A. *Vožatyj. Stixi*. Pb., 1918.
- Lifar', Sergej. *Djagilev i s Djagilevym*, Paris [1939]
- Livšic, B.K. *Polutoraglazyj strelec*. Leningrad, 1933.
- Maguire, Robert A. *Red Virgin Soil*. Princeton, 1968.
- Makovskij, S. *Na Parnase serebrjanogo veka*. Munich, 1961.
- Makovskij, S. *Portrety sovremennikov*. New York, 1955.
- Mandelstam, Nadezhda (Mandel'stam). *Hope Against Hope. A Memoir*. New York. Russian edition: *Vospominanija*. New York, 1970.
- Mandel'stam, Nadežda. *Vtoraja kniga*. Paris, 1972.
- Markov, Vladimir. *Russian Futurism: A History*. Berkeley and Los Angeles, 1968.
- Mejersol'd, V. E. (Meyerhold). *Mejersol'd — Stat'i, pis'ma, reči, besedy*. Two volumes. Moscow, 1968.
- Mgebrov, A.A. *Žizn' v teatre*. Two Volumes. Leningrad, 1932.
- Mickiewicz, Denis. "Apollo and Modernist Poetics" in *Russian Literature Triquarterly*. AnnArbor, Fall, 1971.
- Milaševskij, Vladimir. "Pobegi topolja" in *Volga*, No. 11, 1970.
- Milaševskij, Vladimir. "V dome na Mojke. Iz zapisok xudožnika" in *Zvezda*, No. 12, 1970.
- Muxin, S. See *K XX-letiju literaturnoj dejatel'nosti M.A. Kuzmina*.
- Odoevceva, Irina. *Na beregax Nevy*. Washington, D.C., no date.
- Pavlovič, N.A. "Vospominanija ob Al. Bloke" in *Blokovskij sbornik [I]*. Tartu, 1964.
- Pjast, Vladimir. *Vstreči*. Moscow. 1929.

- Remizov, A. *Kukxa. Rozanovy pis'ma*. Berlin, 1923.
- Remizov, A. *Pljašuščij Demon. Tanec i slovo*. Paris, [1949].
- Šajkevič, A. "Peterburgskaja Bogema (M.A. Kuzmin)" in *Orion*, 1947.
- N. Sapunov. *Stixi. Vospominanija. Karakteristika*. Moscow, 1916.
- Sergeev, A. and S. Zarnickij. *Čičerin*. ("Žizn' zamečatel'nyx ljudej"). Moscow, 1966.
- Šmakov, Gennadij. "Blok i Kuzmin (Novye materialy)" in *Blokovskij sbornik*, II. Tartu, 1972.
- Stepun, F. *Iz pisem praporščika-artillerista*. Moscow, 1918.
- Stravinsky, Igor. *An Autobiography*. New York, 1962. (Norton paperback).
- Stravinsky, Igor and Robert Craft. *Expositions and Developments*. New York, 1962.
- Stravinsky, Igor and Robert Craft. *Stravinsky in Conversation with Robert Craft and Memories and Conversations*. London, 1960. (Penguin paperback).
- Trotsky, Leon. *Literature and Revolution*. New York, 1957.
- Turkov, A. *Aleksandr Blok*. ("Žizn' zamečatel'nyx ljudej"). Moscow, 1969.
- Verigina, V.P. "Vospominanija ob Aleksandre Bloke" in *Učenyje zapiski Tartuskogo Gosud. universiteta*, vypusk 104, Trudy po rusckoj i slavjanskoj filologii IV. Tartu, 1961.
- Vladislavlev, I.V. *Literatura velikogo desjatiletija (1917—1927)*, Volume One. Moscow—Leningrad, 1928.
- Volkov, Nikolaj. *Mejerchol'd*. Two Volumes. Moscow—Leningrad, 1929.
- Von Guenther, Johannes. *Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München*. Munich, 1969.
- Wald, Arthur. *The Aesthetic Theories of the German Storm and Stress Movement*. Chicago, 1924.
- Woloschin, Margarita. (Vološina). *Die Grüne Schlange. Lebenserinnerungen*. Stuttgart, 1954.
- Xlebnikov, V. *Neizdannye proizvedenija*. Moscow, 1940.
- Xlebnikov, V. *Sobranie proizvedenij*. Five Volumes. Leningrad, 1928—1933.
- Znosko-Borovskij, E. "O tvorčestve M. Kuzmina" in *Apollon*, No. 4—5, 1917.
- Znosko-Borovskij, E. *Russkij teatr načala XX veka*. Prague, 1925.

ПОЭЗИЯ МИХАИЛА КУЗМИНА

Мы можем проследить на протяжении всего... творчества [Кузмина] известную эволюцию основных идей.

Зноско-Боровский

— А вы уверены, что Бог привел вас именно туда, куда нужно?

— Когда веришь, любишь и хочешь, — то как же иначе?

*Тихий страж*¹

Sie hören nicht die folgenden Gesänge, Die Seelen, denen ich die ersten sang.

Goethe

А между тем нашлись и у Кузмина свои почитатели.

А. Дымшиц

Кузмин один из самых замечательных русских поэтов двадцатого века. Сомневающимся можно убеждать двояко: демонстрировать и объяснять “красоты и глубины” поэзии или же ссылаться на авторитеты.² Оба способа мало эффективны и не могут заменить непосредственного личного впечатления от стихов. Тем не менее, попробуем хотя бы вгорой.

Вячеслав Иванов в 1910 г. находил у Кузмина “золото прямой, беспримесной поэзии”. Н. Гумилев в 1912 г. писал: “Среди современных поэтов М. Кузмин занимает одно из первых мест”. В. Жирмунский назвал его “одним из самых больших поэтов наших дней”, а С. Венгеров даже “отцом современной русской поэзии” — оба в 1916 г. Сам Александр Блок в 1920 г. не задумался сказать Кузмину: “Поэтов как вы сейчас на свете немного”, и наконец в 1924 г. советский критик Г. Горбачев, хотя и с оговорками, вынужден был признать, что Кузмин “крупный поэт”.³

Теперь войдем в русскую поэзию “с черного хода” и посмотрим, что пишут о Кузмине в энциклопедиях, учебниках, “очерках” истории литературы и во всевозможных “словиях” к антологиям, т.е., в источниках, которые особенно часто бывают в употреблении у читающих, изучающих и пишущих. Прежде всего обращаешь внимание, что Кузмин иногда пропускается и начисто отсутствует. Нет его в известных обзорах В. Львова-Рогачевского и В. Евгеньева-Максимова; нет у Эрнеста Симмонса в американском обзоре новейшей русской литературы; нет в советском учебнике Н. Бурлакова и других, и нет в эмигрантских “очерках” В. Амфитеатрова-Кадашева;⁴ пропущен он и во втором издании *Большой Советской Энциклопедии*. Как ни странно, не упомянут Кузмин в предисловии Р. Якобсона к французской антологии Эльзы Триоле (хотя не забыты Рылеев и Асеев)⁵; и уже совсем невероятно, что в недавней двухтомной *Истории русской поэзии*⁶ есть только четыре беглых упоминания, но нет не только абзаца, но и короткой фразы с характеристикой творчества поэта, (хотя есть огромная!/ глава о стихах Бунина). И так далее. В *Cassell's*

Encyclopedia of Literature, например, есть Кукольник, Ефим (sic) Костров, Матвей Комаров и даже Клюшников, но нет Кузмина. Нет его и в *Columbia Dictionary of Modern European Literature* (где есть Казин, Корнейчук и Киршон).

Энциклопедические заметки обязаны давать основные факты жизни и творчества, а также очень краткую историко-литературную характеристику. Но именно к фактической точности в данном случае не очень стремятся энциклопедии, особенно нерусские. Итальянский словарь превращает “Нежного Иосифа” в “Кроткого Иосифа” и не дает года смерти Кузмина (хотя том был издан в 1957 г.), другой — говорит о *нескольких* путешествиях Кузмина (*paucischi viaggi*) по Италии, хотя он был там всего раз. Польская энциклопедия считает, что первая книга Кузмина вышла в 1906 г. и что это были “Александрийские песни”.⁷ Во французском литературном словаре Кузмин умирает в 1938 г. (а в одной американской энциклопедии — в 1935 г.), его первые книги выходят в 1905 г., а роман *Плавающие-путешествующие* после революции, и он переводил не только Пьера Луиса (которого он не переводил), но и зачем-то русские книги 16 века.⁸

Если опустить то, что сообщается о прозе Кузмина, то основная энциклопедическая информация о нем сводится к следующему: Кузмин был кларистом и написал статью “О прекрасной ясности”. После *Глиняных голубок* он повидимому стихов не писал и не публиковал. Лучшее его произведение — “Александрийские песни”. Его поэзия характеризуется утонченным эпикуреизмом и декадентской эротикой, а также склонностью все стилизовать или в александрийско-византийском роде или в духе французского рококо. Приблизительно то же самое утверждают учебники, где из книги в книгу переключиваются шаблоны о кузминском гедонизме, об утверждении и приятии мира в его стихах, о “земном” характере его поэзии и, в некотором противоречии с предыдущим, о его эстетстве. Наперед знаешь, что процитированы будут строки “веселой легкости бездумного житья” и “очарованье милых мелочей”. После-революционных книг Кузмина даже не перечисляют, а среди раннего норовят упомянуть самое раннее. Для В. Леттенбауэра⁹, например, существуют лишь два стихотворных произведения — “Александрийские песни” и *Куранты любви*, а А. Стендер-Петерсен из многих(!) книг стихов Кузмина между 1906 и 1914 гг. находит “примечательной” только *Куранты*.¹⁰ Однако обзор творчества Достоевского в своей книге он не обрывает после *Униженных и оскорбленных*.

Винить авторов, среди которых, как видим, есть люди достойные и знающие, было бы несправедливо: прочесть все невозможно и приходится поневоле доверять другим обзорам, а в них отражается обычная история: поэт появился, обратил на себя внимание, снискал славу — но впоследствии, даже если известность продолжалась, шел почти неизбежный процесс разочарования или частичного забвения со стороны критики и читателя. Имя поэта все больше ассоциировалось с его ранними успехами, а поздние стихи упоминались с пожатием плеч и с укорами в холодности или повторении. За примерами ходить недалеко. Так было даже с Пушкиным. Однако особенно часто это случалось с крупными поэтами так называемого серебряного века. “Классические” примеры — Бальмонт, Брюсов, Кузмин. Полного забвения в каждом случае не было: имя Бальмонта продолжало оставаться знакомым любому интересующемуся стихами, Брюсов до конца жизни продолжал оставаться “у власти”, а Кузмина чуть ли не до последних его дней продолжала уважать литературная верхушка. И тем не менее, их лучшие книги мало читались, почти не рецензировались, и их зрелая поэзия развешивалась где-то на периферии, чуть ли не на задворках литературы. А критики повторяли набившие оскомину шаблоны от десяти- до тридцатилетней давности, — и так докатывалось до студентов через посредство их лишенных фантазии и обленившихся от почестей и званий менторов: Бальмонт-автор *Будем как солнце*, Брюсов-автор *Urbi et orbi*, Кузмин-автор “Александрийских песен” (и дальше — Гиппиус-декадентка, лишенный непосредственности эрудит Вячеслав Иванов и так далее).

Поэтому задача изучения недавнего прошлого русской поэзии состоит не в одном прослеживании какого-нибудь мотива или в выяснении метрического облика отдельного поэта, но и в более скромном, “просветительском” описании всего творчества в его хронологическом развитии. Может быть, дискредитированные было “жизни и творчества” нужнее сейчас, чем “структуральные этюды”, как бы блестящи эти последние ни были (а чаще всего они даже не блестящи), потому что из этих этюдов потом черпают составители уже совсем сомнительных “структуральных обзоров”, которые, не зная подлинной эволюции описываемых поэтов и течений (не прочтя даже того главного, что эти поэты написали) или кто входил в эти течения, искажают перспективу, выдают детали за суть, а то и несут чушь, далее загрязняя и без того мутный поток “информации”.

Мы веселимся до утра
В веселых масках карнавала,
Давно уж кончена игра,
А нам все мало, мало, мало.

Венецианские безумцы

Раннее

Кузмин писал легко и написал немало. Этот очерк — попытка описать его поэзию в развитии и попутно указать на некоторые типичные черты его стиха. Впрочем, прежде чем это делать, договоримся о том, как писать фамилию поэта. Она пишется необычно и “недемократично” — без мягкого знака. Однако неверное написание понемногу укореняется. Вот почему наше замечание поставлено на видном месте, а не в сноске.

Кузмин дебютировал на страницах одного из многочисленных тогда альманахов, который назывался *Зеленый сборник стихов и прозы* (СПб. 1905), тринадцатую малообещающими сонетами итальянского типа (впрочем, всегда кончающимися “по-шекспировски” двумя смежно зарифмованными строками). Эти сонеты неряшливы языком и полны шаблонов. Неумелостью отличаются также белый стих и терцины напечатанной там же драматической поэмы “История рыцаря д’Алессо”, действие которой разворачивается в Италии, на Среднем Востоке и в Египте во времена крестовых походов. В этой ребячески наивной истории человека, который все видел и ничему не отдал сердца, есть отзвуки Гете, Байрона и маленьких трагедий Пушкина, и многое предвосхищает “знакомого” Кузмина: западная ориентация,¹¹ эротизм, песенки, элементы воспитательного романа, концовка на масонской ноте.

Скандальную известность Кузмину принес в 1906 г. роман *Крылья*, на пути же к первому большому поэтическому успеху — сборнику *Сети* — было два шага: двойная публикация “Александрийских песен” (сперва в июле 1907 г. одиннадцать стихотворений в журнале *Весы*, потом еще четыре стихотворения в том же году в альманахе *Корабли*) и книга *Куранты любви*. Хотя *Куранты*¹² вышли позднее, в 1910 г., они стали известными в артистических кругах Петербурга года на три раньше. Собственно говоря, это “либретная” поэзия, слова к музыке, но кузминский “почерк” в них заметен, а для многих современников¹³ эти стихи составляли более неотъемлемую часть образа Куз-

мина, чем иные более значительные книги. В *Курантах*, которые можно (как чуть ли не каждую книгу Кузмина) назвать “книгой сладкия любви” (Тредиаковский),¹⁴ юноши, девушки, амуры и нимфы на фоне сменяющихся времен года поют армии и дуэты о том, что время летит и надо торопиться любить. Это русское неорококо двадцатого века, выразившееся, может быть, лучше всего в живописи Константина Сомова.¹⁵ Характерная для Кузмина тенденция смешивать видна уже здесь — мифологические фавны и почти современная девушка, у которой “утром чесался глаз”, шаблоны сентиментализма (слеза, “остановись, прохожий”, рифма *могила*: *уныло*, излюбленное у Кузмина восклицание “ах”) и эпикурейство. Заметно и свойственное раннему Кузмину пристрастие к внутренней рифме. Реже встречаешь другую типичную черту кузминского почерка — повторы согласных (“воет вьюги воркотня”, “странная страсти речь”). Название первой большой книги стихов Кузмина, *Сети*, лучше объясняется в *Курантах*:

Любовь расставляет сети
Из крепких шелков;
Любовники, как дети,
Ищут оков.

Сети

Отдаться в сети черт пленительных
и острых

Сети

Поэты же особенно должны иметь
острую память любви и широко
открытые глаза на весь милый,
радостный и горестный мир, чтоб
насмотреться на него и пить его
каждую минуту последний раз

Предисловие к *Вечеру* Ахматовой

Ко мне приходят юноши порой

Бальмонт

Редко какой поэт уже в первом сборнике так разнообразно и своеобразно показал себя. *Сети* — основание кузминской славы со всеми ее легкими недоразумениями. Книгу

обычно отождествляют с первым стихотворением ее первого цикла, "Где слог найду", которое для современников "прозвучало откровением".¹⁶ И это, действительно, манифест, декларация. Здесь и затасканный потом по цитатам "дух мелочей", и "плеск тел (почти наверняка мелодых и мужских), и любимый Кузминым 18 век, выглядывающий тут сквозь имена и названия: Мариво, Свадьба Фигаро¹⁷ (да и Пьеро), которые размечают основные интересы и увлечения Кузмина: французская проза, музыка, театр. Здесь же и еще более расшедшаяся по цитатам "веселая легкость бездумного житья" и, конечно, любовь. Короче говоря, не без оснований это небольшое стихотворение начинает представляться критикам некоей квинт-эссенцией кузминской поэзии — и до такой степени, что они остальную книгу, кажется, даже и не читают.

Стихотворение, в самом деле, насыщенное, особенно прилагательными (которые, как известно, некоторые поэты презирают). Одни прилагательные в простом перечислении создают картину: сладостный, нежный, лукавый, манящий, милый, звенящая, капризное, прелестный, воздушный, нежащий, душный, веселый, бездумное, послушный. Создается атмосфера отдачи, легкости, влюбленности.¹⁸ Почти все эти прилагательные потом повторяются в книге, — но Кузмин не боится их повторения даже в одном и том же стихотворении: "веселый" дважды встречается в "Где слог найду", а "милый" в "Моих предках" трижды. Впрочем, "милый" рассыпан по всему сборнику в одуряющем изобилии: "милый взор", "легкими милыми перстами", „милых мелочей", "милой резвости", "о тех что мне милы", "о мои милые, мои друзья", "милых уст", "милых прежних уст", "о милый дом", "милый друг все снится мне", "все милы мне, вы сегодня милы", опять "милый друг", "милым словам равнодушны", "неверных милых глаз", "плен нам мил", "милые своей простотой", "милый, хрупкий мир загадок", "мне милее всего", "милые стихи", "жизни милой", "пусть могилы нам и милы", "милый спутник", "келья тесная мила" (Ср. Крылья: "Все простое, светлое и милое").

Вопрос в начале стихотворения ("Где слог найду") — риторический; всем стихотворением Кузмин показывает, что он этот слог нашел — в перечислительной описательности¹⁹, в легкой аллюзивности "культурных" сравнений второй строфы, и наконец в третьей строфе все резюмируется (но без сухости, на восклицаниях), хотя эллиптический синтаксис (нужно ли каждый раз повторять в уме "дух" в начале второй и третьей строки?) и загадочные эпитеты (почему чудеса "послушные" и кому они послушны

и что это за чудеса?) несколько нарушают мнимую ясность декларации и жизнерадостную определенность концовки. Но Кузмин редко бывает до конца ясен даже в казалось бы самых ясных стихах.

Критики редко обращают внимание на расположение стихотворений в книге и их группировку в разделы или циклы, хотя без этого нельзя говорить о “содержании”. Композиция отдельных стихотворений, поэм, не говоря уже о романах и рассказах, изучалась в подробностях, но не рассматривалось разделение книги стихов на части, не анализировались переходы, каденции от раздела к разделу, от стихотворения к стихотворению. У Кузмина и его современников сборники строились тщательно, и их “компоновка” редко бывала случайной. На первый взгляд кажется, что любовные циклы в *Сетях* расположены, в основном, хронологически и отражают последовательность увлечений и романов поэта в “реальной жизни” с июня 1906 до 1908 г. (Кузмин — поэт датирующий) — и только в конце пристегнуты ранее написанные “Александрийские песни”. На самом деле все гораздо стройнее. Хронологическое нанизывание сочетается с почти дантовской архитектурой, — причем Данте не брошенное имя, Кузмин хорошо знал его поэзию. От Данте и троичность построения (первые три раздела делятся каждый в свою очередь на три) и постепенное восхождение в этих трех разделах от плотского к духовному (или от “реалистического” к “символистическому”). Первый раздел книги заполнен романами (в обоих смыслах) и стихами на случай, но уже второй разнится существенным образом: он начинается неавтобиографическим циклом “Ракеты” (романом уже только в одном смысле) после чего идет “Обманщик обманувшийся”, цикл автобиографический и переходный. В “Обманщике” лирический герой еще раз пережил любовь, но на этот раз наступает просветление, он как бы вступает в “чистилище” (кстати, и речь заходит о чистоте и о готовности к бою) — и это новое чувство господствует в цикле “Радостный путник”. Этот же цикл в свою очередь является переходом — к третьему разделу книги, в котором идея “сетей” в первоначальном значении преодолевается. Неслучайно, например, в № 6 “Радостного путника” появляется впервые Любовь с большой буквы, и во всем цикле происходит постепенный переход от миниатюрности и “голландской” конкретности к бездетальной аллегоричности “крупного письма”.²³

Современников Кузмина поразило воспевание “поджаренной булки”. Теперь же трудно понять, что, собственно, их в этом поразило. Ведь в русской поэзии полтора пред-

шествующих столетий “прозаическая” деталь вовсе не была явлением исключительным. Объяснений, по крайней мере, два. Кузмин воспринимался на фоне поэзии символистов: то метафизической, то экзотической, почти всегда высокой и непроходимо серьезной. С другой стороны, “булка” была как бы синекдохой гораздо более разнообразных связей Кузмина с прозой, которые несомненно ощущались читателями и критиками.²¹ Кроме каждодневных деталей (холодная котлета, вешалка в передней), в стихах Кузмина ясно замечается и связь и перекличка с прозаическими жанрами вообще и с его собственной прозой в частности. Многие циклы *Сетей*, как уже говорилось, романы в стихах; сюжетность важная черта его лирики на всем ее протяжении (она есть даже в самом лирическом разделе книги — третьем); Кузмин знал цену прологу и эпилогу, а говоря о своих стихах, не раз называет их “повестью” и видит в них “главы”. В “Александрийских песнях” как бы перемешаны фрагменты и эпизоды разных романов. Однако, подобно Пушкину, Кузмин знал о “дьявольской разнице” между романом в стихах и романом в прозе. В эпилоге к “Прерванной повести” он подчеркивает различие между “строгим романом” и своей собственной “вольной повестью”. Смысл пролога к *Сетям* (“Мои предки”) лирический: эта книга — обо мне даже когда кажется, что она о других. Тем не менее, переплетенность поэзии Кузмина с его же прозой бросается в глаза. Стихотворный цикл “Прерванная повесть” не что иное, как вариант его прозаической повести “Картонный домик” (причем и то и другое roman à clef). План *Сетей* — эволюция от чувственных наслаждений к свободе и одухотворению с помощью таинственного вожака — это план многих его романов (*Крылья*, “Нежный Иосиф”, “Мечтатели”, *Тихий страж*), и при этом Александрия в конце *Сетей* как-то перекликается с “римскими” концовками некоторых из названных произведений. Наконец, многочисленные образы перекочевывают из стихов в прозу и обратно, хотя бы гомосексуальный мотив серых глаз (который, кстати, можно встретить даже у писателей, близких к Кузмину, например во “Флейтах Вафила” С. Ауслендера). Есть и текстуальные переклички прозы со стихами (*Сети*: пьющие вино в темных [I-я редакция: шумных] портах обнимаемая веселых иностранок; “Путешествие сера Джона Фирфакса”: обнимать веселых девушек в шумных портах).

Почти каждому, кому известно имя Кузмина, также известно, что его “книги сладкия любви” повествуют главным образом (хотя и не исключительно) о любви гомосексуальной. Это единственная в России первоклассная поэзия

на эту тему, и неслучайно ее появление в период, когда отпадали многие литературные табу. Правда, не Кузмин был в этом отношении Колумбом, а, пожалуй, Пушкин (“Отрок милый, отрок нежный”). В свое время гомосексуальные стихи Кузмина (а особенно проза и пьесы) шокировали современников, и, хотя коллеги-литераторы приняли его с восторгом в таком амплуа, журналисты и газетчики, в особенности продолжатели “незабвенных и кристальных властителей дум” второй половины 19 века, приходили в ужас, и кое-кому из них Кузмин казался неким исчадием ада.²² Мы в лучшем положении: гомосексуальная литература уже утвердилась и достаточно разнообразно себя показала, и нам легче непредвзято присмотреться к Кузмину. Прежде всего, у него поражает свобода, с какой он преподносит саму тему: нет “проклятости”, вызывающей поэзы, афиширования, “постановки проблемы”, нет и (за одним важным исключением — тот же роман *Крылья*) разработки гомосексуальной темы под соусом “нахождения себя” и “освобождения”. Говоря просто, Кузмин и не наводит тень на белый день и не тычет в глаза. В его стихах это самая естественная вещь на свете, не нуждающаяся в теоретической защите. Результат получается неожиданный: почти все гомосексуальные стихи Кузмина могут читаться как стихи о “нормальной” любви мужчины к женщине. К несчастью, русские глагольные формы иногда выдают истинное положение вещей, и читатель от “универсального” восприятия поневоле переклывается на “сегрегированное”. Но как бы читатель ни воспринимал эту поэзию, он всегда согласится, что это поэзия удивительной легкости и разнообразия. Отсутствие тяжести в любви не совсем русская черта (правда у Кузмина есть примеры и обратного — Федра в *Параболах*), что же касается разнообразия, то это не только целая типология поцелуев в стихотворении “Ах, уста...”, не только большой диапазон от так называемой “пряной” эротики “любви ночей” (фраза, дважды повторенная в *Сетях*) до любовной духовности и просветленности, но и подчас еле уловимые связи гомосексуальной темы с темами другими, например, Александрии.

Критики, для которых Кузмин — “разговорный” поэт “мелочей, всегда со смущением умолкали, подходя к третьему разделу *Сетей*, настолько, видимо, не согласовался он с созданным ими однолинейным образом поэта. В этих стихах нет каждодневных деталей, нет дневникового качества,²³ нет строк вроде “Приходите с Сапуновым”. От моментальной фотографии Кузмин вдруг переходит чуть ли не к иконописи. Из современников, кажется, лишь Сергей Соловьев

и Б. Дикс походя отметили один “болезненную” экзатичность”²⁴, другой “мотивы, напоминающие религиозный экстаз Якопоне да Тоди”.²⁵ Во всяком случае, в этих стихах нельзя найти “веселой легкости бездумного житья”. Мало в них и “прекрасной ясности”. Зато мелькают малоконкретные, но всегда религиозно окрашенные образы брата, гостя, жениха, друга, милого, а также риз, ладана, свечей, кельи, лампы, молитвы. К ним нужно прибавить символы трубы, реки, весов, розы, крыльев, костылей, зеркала, перстня и мотивы мудрости, покоя, света, воскресения, веселости, чистоты, рая, подчиненности, жертвы и, наконец, боя. Заметен и сектантский элемент в образах братьев, сестер и поцелуев, а также рая как светлого сада. С другой стороны, именно здесь уменьшается число дольников и акцентных стихов и возникают “рефренные” черты. Появляются (правда, редкие) архаизмы (обрящешь). Даже из такого поверхностного обзора легко увидеть, что поэтика стихов третьего раздела чисто символистская, отчасти даже напоминающая Блока (или раннего Клюева). Невнимание к этим стихам объясняется, может быть, просто тем, что Кузмин как “без пяти минут акмеист” слишком утвердился в сознании критиков.

Центральный образ стихов третьего раздела *Сетей* — вожатый. Так называется средний цикл раздела, так потому Кузмин назовет целый сборник стихов, а сам образ вожда-поводыря-водителя идет через все его стихи:

Сети

И руку взявши, как вожатый,
 Меня повлек вослед тебе

Чья рука нас верно водит

Мудро нас ведет рукою

Осенние озера

Какой вожатый
 Привел незримо к озими родимой?

Куда от вольной красоты
 Ведет он нас тропой колючей?

И образ твой, прелестен и лукав,
 Меня водил, — изменчивый вожатый

Как поводырь, его за руку взял

Глиняные голубки

Куда ведет, смеясь, веселый,
Влюбленный в солнце поводырь.

Когда вождем мне послан ты.

Ведет нас при любой погоде
Любовь — наш верный рулевой

Вожатый

Случится все, что предназначено,
Вожатый нас ведет.

Эхо

И ты в тот русский рай была моим вожатым

Нездешние вечера

Водителем душ, Гермесом,
Ты перестал мне казаться

Лесок

Отдаться ли водителям

альманах *Новые стихи*, 2

Душа слепая ждет поводыря

Как замечено выше, образ вожатого чрезвычайно важен и для прозы Кузмина. Он проскальзывает даже в стратгиях об искусстве: “А подчиняться добровольно предначертаниям руководителя — легко и сладко” (*Условности*, стр. 99).

Если, упрощая, сводить всю лирику Кузмина к одной-двум темам, то это не будет “только любовь”, но и духовный путь с вожатым, причем часто эти две темы переплетаются (см. выше пример с любовью-рулевым). Таким образом, стихи третьей части *Сетей* это своеобразные кузминские *Стихи о Прекрасной Даме* (напоминающие, что у него более прочные связи с символизмом, чем принято думать), только у Кузмина верховная фигура, естественно, принимает мужские очертания. С другой стороны, возможно, под влиянием старообрядческой религиозности, с которой Кузмин связан биографически, его “Вергилий” (еще одна дантовская черта!) выглядит иконописно, явля-

ется в латах и с крыльями(!), как архангел Михаил (святой Кузмина). Образ “святого воина” тоже проходит, по крайней мере, через всю дореволюционную поэзию Кузмина. Дантовская аналогия, впрочем, неполная. Кузминский вожакий появляется лишь в третьей части, и в рай лирический герой так и не вступает. Но сети “низкой” любви оказываются разорванными, высокая побеждает, и обложка Феофилактова к первому изданию книги не соответствует ее более глубокому содержанию.

“Александрийские песни” составляют четвертую часть *Сетей* и на первый взгляд кажутся придатком: они вне “троичности” и после восхождения и “эмпиреев” части третьей ведут читателя не то в сторону, не то назад. Однако Кузмин знал, что делал, когда поставил в самом конце этот раздел, состоящий в целом из стихов, хронологически предшествующих почти всей остальной книге. На самом деле, это финал большой симфонии, где прежние темы и мотивы звучат вновь, объединяются, приобретают универсальность и где преодолевается первоначальная лирическая автобиографичность книги. “Милые хрупкие вещи” “Александрийских песен” заставляют вспомнить “милый, хрупкий мир загадок” “Ракет”; в Антиное объединены гомосексуальная тема и тема минутности (утонул молодым). И над всем парит пушкинская “светлая печаль”.²⁶

“Веселая легкость бездумного житья”, было ушедшая из книги в третьей части, опять начинает отчетливо звучать (“Что же делать”, “Сладко умереть”), но она также напоминает, что “лишь изменчивость неизменна”. Повторность минутности приобретает наркотические свойства, и рассказ Апулея читается (перед смертью!) “в сто первый раз”, как в “Обманщике обманувшемся” кончалась “сто раз известная ‘Μαρον’” (ор. там же: “Когда известная известную стралица / Покроет . . .”)

Александрия, которую Кузмин увидел еще до того, как стал поэтом, имела исключительное значение для его творчества. Это и печка, от которой он танцует, и “Рим”, куда ведут его пути. Александрию встречаешь не только в кузминских рассказах, но и в его предисловии к стихам Ахматовой; в ней коренятся его гомосексуальная тема и его баснословная ученость; из нее потом разовьется его гностика. С нею связаны Александр Македонский его прозы и святая Мария Египетская в его стихах. Некоторые образы “Александрийских песен” встретятся позже; например, в *Глиняных голубках* вспомнятся “жасмин и левкой” и “мохнатая звезда”. Кузмин настолько сжился с Александрией, что 2—3 век его стихов можно подчас принять за совре-

менность. Видимо, его особенно пленила своеобразная смесь расцвета и упадка в культуре этого города. Вот почему гимновые и “хоровые” места в “Александрийских песнях” сопровождаются мотивами смерти и разорения из любви (минутной).

Возвращаясь еще раз к вопросу единства книги *Сети*, видишь, что все находится в связи: вначале дается интенсивная “проза” любви (детали быта, акцентная метрика), но в третьей части приходишь к “незримому” через песню, молитву и гимн, где преобладает метрика традиционная; наконец, в “Александрийских песнях” гимн и песня объединяются с “прозой”: образность в них минимальна, часты “прозаические” описания-перечисления, а метрическая основа этого раздела верлибр.

Верлибр Кузмина поразил современников не меньше, чем содержание “Александрийских песен”. Этот все еще не поддающийся анализу стих, существующий в русской поэзии как одиночная попытка-эксперимент со времен Сумарокова (псалмы), до сих пор никому не удается. У одного Кузмина получилась целая книга²⁷ стихов, написанных верлибром. Против его верлибра не протестовали даже те, кто готов был стереть его с лица земли за гомосексуализм. Здесь дело не в “меньшем зле”, просто его верлибр удовлетворял и покорял даже консерваторов (которые, возможно, слышали в нем отголоски Песни Песней). Кузмин знал о своей удаче и неслучайно не только верлибром *Сети* кончил, но и начал. (“Мои предки”, сымитированные впоследствии Гумилевым в “Моих читателей”),²⁸ построив на нем, таким образом, не только эпилог, но и пролог к своей книге.

В. Жирмунский был, кажется, единственным, кто пробовал установить стиховую природу кузминского верлибра.²⁹ Он показал его строфическую организацию, повторения и параллелизмы в одних стихах, в других же, где эти качества ослаблены или отсутствуют, он увидел компенсирующее ритмическое единообразие. К этому следует только добавить, что первый род — наиболее ранний. Эти гимнообразные, размашистого письма стихотворения — из первой публикации в *Весел*, которая существенно отличается от книжной версии. В *Весел*, например, №7 цикла “Любовь” читается как любовь к женщине, а в книге — к мужчине. Для книги Кузмин прибавил несколько стихотворений, которые отличаются миниатюрностью и в которых, по большей части, ослаблен синтаксический параллелизм (и отсюда налицо бóльшая “прозаичность”), и поэтому они часто звучат как белый дольник (а в “Канопских песнях”

есть и рифма и традиционные метры). Эти более поздние стихи составили циклы “Любовь” и “Она” (т. о. Кузмин усилил сюжетность), ранние же были отнесены к циклам “Мудрость” и “Отрывки”.

Поэтический почерк Кузмина складывается рано. Пожалуй, все его основные черты можно наблюдать уже в *Сетях*. Кузмин один из непревзойденных мастеров поэтического повтора. Хотя Бальмонту в этом отношении принадлежит пальма первенства — именно Бальмонт научил русских поэтов богато раскрашивать стиховую строку — Кузмин превосходит его разнообразием и вкусом. Типичен, например, повтор ударной гласной (от двукратного до четырехкратного). Именно такими двумя трехкратными повторами открывается книга:

Моряки старинных фамилий,
Влюбленные в далекие горизонты.

Тройные повторы в *Сетях* не редкость:

И беспокоен мертвый их покой
В пестроте огней и света
Мы внемлем пенью вешних птиц
Смотря на близкий милый лик.³⁰

Есть и четырехкратные:

В близость нежной встречи верить я не смею
Запах грядок прян и сладок
И мирный вид реки в изгибах дальних.

Не столь часто объединение в одной строке разных повторов (в данном случае усложненное согласными, сочетающимися подчас с гласными в “зеркальный узор”), как, например, в строке

плеск тел,³¹ чей жар прохладе влаги рад.

Вот примеры вокализма (подчас изобразительного) из последующих сборников Кузмина, временами усложненного повторами согласных (о них у Кузмина — позже).

ОО

Врагу иль другу смерть даруя
И долу клонится чело
Он шпорой вновь в бок колет скакуну.

ГГ

Так странен старых зданий ряд
Мы проживем с тобой вдвоем
И волнует душу тупую
Взорам пир — привольный остров в море
И им играет буря, хмуро дует
Сады над бывшею пустыней

НВ

Сладко радуго поймала
В золоченое ведро
Грузно качнулся паром

Пар

По сонному лону
К пологому склону
Зеленых небес

НГуль

На правильный квадрат стекла

Форель

Луком улыбки уныло рань

Другой любимый вид повтора у Кузмина (особенно в *Сетях*) — тоже как у Бальмонта — внутренняя рифма. Приводим примеры “в куче”, хотя они разного типа и, может быть, происхождения. Например, частая у Кузмина внутренняя рифма, делящая строку на полустипшия, видимо, идет от его бесчисленных песенок, которые он сочинял для собственных и чужих пьес и для салонного исполнения и

которые далеко не все были напечатаны.³² Нередко такая внутренняя рифма — часть синтаксического параллелизма, тоже характерного для Кузмина.

Замиранье, обниманье
Умывались, одевались
Будучи с одним, будучи с другим
Пароход бежит, стучит
Море — горе, море — рай
Полноты и пустоты
У печали на причале
И там на вольном лоне в испытанном затоне

Ср. в ГГ

Мысли бьются, мысли вьются
Искал повсюду идеал
Цепь былую ныне рву я
Белый рис — крылья риз

Целые стихотворения в *Сетях* строятся на внутренней рифме:³³ “Мне не спится, дух томится,” “Флейта Вафилла”, “Маскарад”, “Прогулка на воде”, “Где сомненья? где томленья?”, “Снова чист передо мною первый лист”.

Уже теперь нужно заметить, что поэзия Кузмина *в целом* отличается редким равновесием элементов. Если внутренняя рифма (а также изошренная строфика) часто усиливает “музыкально-песенное” начало, то в тех же *Сетях* “музыка” уравновешивается не только верлибром, но и немалым числом дольников, а также других, более “вольных” форм акцентного стиха (см. напр., “Каждый вечер я смотрю с обрывов”), переходящих даже в рифмованный верлибр (“Картонный домик”). Это укрепляет “прозаический” фон, о котором уже говорилось.

Наконец третий главный вид повтора³⁴ у раннего Кузмина это синтаксический параллелизм, разобранный Жирмунским в связи с верлибром “Александрийских песен”, но характерный для всей поэзии Кузмина. Есть стихотворения, целиком построенные на параллелизме (“Утро” в “Ракетах”), но чаще всего это куски или отдельные строки:

близка вам,
слышит вас,
любит вас

будто с гостем, будто с братом

как мир мне чужд, как мир мне пуст

чей там шопот, чей там вздох

одних лишь глаз, одних лишь плеч

Ср. в ГГ

Пускай пути мои опасны,
Пускай грехи мои ужасны

Счастливые края, счастливые селенья

Вожатый

Как сладко цепь любви нести,
Как сладко сеть любви плести

С другой стороны, как бы для уравновешения параллелизма, у Кузмина заметно пристрастие к резким контрастам, оксиморонам, антитезам³⁵ (хотя синтаксически и тут часто сопровождает параллелизм).

а) конструкции антонимические

Сети:

нежно-развратные,
чисто-порочные

погибшие, но живые

сладкий плен

полноты и пустоты

ОО

название цикла — „Осенний май“

ГГ

простецы с душою мудрой,
мудрецы с душою простой

Вожатый

Мокрый огонь... рушась и руша
мертвящий, помертвелый лик

Параболы

Родные пастбища впервые вижу снова

НГуль

Где радостна сама печаль

б) конструкции отрицания

Сети

И беспокоен мертвый их покой
„Люблю“, — сказал я не любя
То бесстыдны, то стыдливы
Без загадок разгадали
Тебя пронзил, краскою не пронзен

ГГ

И печалью беспечальной

Вожатый

И вот небедственны уж беды
Как будто недоволен славой,
Лишь к славе горестной стремясь

НВ

И обещать, не обещаю
И хотеньем бесхотенным
...беззаконно
Заковать законом душу

Параболы

Земли неземной зелени видишь

Форель

Шумом бесшумным
К думам бездумным

Не один, не прямо, прямо и просто
И один

видел глазами... видел не глазами

Частью почерка Кузмина является и игра шаблонами и банальностями, особенно явная в некоторых пьесах. В "Опасной предосторожности", например, есть свирель и шалаш; в "Двух пастухах" овечки и барашки. Из сентименталистских шаблонов³⁶ его особенно привлекали восклицания "увы" и "ах", причем последнее стало заметной деталью кузминского стиля, характерной и для его послереволюционной поэзии.

Сети

Ах, верен я, далек чудес послушных

Ах, уста, целованные столькими

Ах, звуков Моцарта светлы лобзанья

Но ах! недолго той любви нежной

Ах, заря тем алей и победней

Ах, нужен лик молебный грешнику

Ах, я ли, темный, войду в тот светлый сад?

Ах, я ли, слабый, избегнул всех засад?

Ах, наш сад, наш виноградник

Ах, покидаю я Александрию

ОО

Ах, нет ответа

Ах, тот кто любит, не увидит убыль

Ах, печали, ревности, сомненья

Ах, кем наш дальний путь проторен?

Ах, неба высь — лишь глубь бездонная
Ах, отрок, ты, отрок милый,
Ах, не плыть по голубому морю
Ах, небо, небо синее!
Ах, прежняя любовь!
Ах, смешайте праздный счет, все светила!
Ах, дома мне не спалось, все ты на уме
Ах, в гостинице закрытой три двора
Ах, Зулейки, Фатьмы и Гюльнары: что мне до них?
Ах, иссохло русло неги
И стрелы — ах! — златых ресниц!
Ах, не знать мне благостыни
Ах, увы мне, увы мне несчастному!

ГГ

Ах, да, боа, перчатки, перья
Ах, Firenze, Vienna, Roma
Ах, без солнца бессолнечен день
Прощайте, ах, прощай, прощай!
Целует руку... Ах... мне дурно!
Ах, няня, мать была святой
Но тоска моя, ах, не обрела в ней
Ах, долго я искал заоблачной дороги
Ах, не знать тебе бы той кручины
Чу, шорох, ах, не ты ли
Она говорила: „ах, в доме твоём
Ах, не могу былым огнем гореть я

Вожатый

Ах, плаванья, моря, просторы
Ах, только б снег, да взор любимый

Эхо

Ах, условленная тайна
Но, у пастушки, ах, похоже

НВ

Ах, утешнее, чем вчера
Но ах, как прост о ней рассказ!
Ах, с жемчужною этот ворот пронизью
Ах. страшно, ах, как больно!
Оступилась, ах, упала
Ах, Ева, Ева, Ева

Параболы

Ах, вишни, вишни, вишни

Критики отмечали кузминские небрежности стиля то с восхищением,³⁷ то с издевкой.³⁸ Трудно сказать, что в этом намеренно, что естественно-бессознательно,³⁹ но в *Сетях* можно встретить нешкольную грамматику (“выпить чай, “вослед тебя”), необычный порядок слов (“сижучу читая я сказки и были”), слово “июле”, поставленное так, что приносить надо “юле”. Кузмин ставит рядом “нет” и “нету”, “любви” и “любови”; иногда не считает стопы. Сходное можно найти в прозе (см. например, анаколуфы в *Крыльях*)⁴⁰. Во всяком случае, Сергей Маковский (“Модернизм и порча языка”)⁴¹ в своем раздражении Блоком и Кузминым продемонстрировал свой пуризм, но не доказал нежелательности явления. У обоих поэтов “неряшливость” законна, хотя, может быть, по-разному мотивирована. Интересно, что в предисловии к *Сжлепу* О. Черемшановой Кузмин ставил ей в заслугу “небрежность обращения со словесным материалом” и “обилие общих мест”. Сам Кузмин в поздних стихах пользуется уже явно намеренными “неправильностями”, которые выглядят почти как попытка расширить пределы школьной грамматики.⁴²

... В теперешних напевах
Я чист и строг, хоть и чужда мне
мрачность

ОО

...уже в конце июня я отпра-
вился в Новгородскую губернию,
где оставался до глубокой осени,
предполагая даже зимовать там.
Там, среди прозрачных озер, осен-
ней прозрачностью прозрачного
неба, пестроты сентябрьского леса,
стеклянной тишины воздуха...

„Высокое искусство“

Да менять как можно чаще лица,
Не привязываться к одному

Форель

... у него, позера,
Грустят глаза — осенние озера

Северянин

Опять мечты, опять любовь

Пушкин

В стихах этой книги символ “осенних озер” встречается лишь раз (“... отдав озерам/ привольной жизни тщетные мечты), и кроме этого “озера” встречаются трижды, но уже без всякой связи с названием сборника: “стан стройней озерных лоз”, “словно горные озера”, “очей озера”.

Существует мнение, что второй сборник, как и второй роман, почти неизбежно бывает хуже первого, — и наверняка многие поклонники *Сетей* были разочарованы более неуловимыми *ОО*.⁴³ В этой книге больше воздуха, прозрачности и свободной кантилены, — и может быть, здесь действует та же закономерность, какую Р. Якобсон установил для поэзии Маяковского: после книги “сюжетной” пришла книга более лирическая.⁴⁴ Если в *Сетях* Кузмин к лиричности двигался, то здесь он с нее, наоборот, начинает и только в последней части уравнивает (опять!) ее эпи-

ческим материалом. Гумилев отметил “изумительную стройность” сборника “при свободном разнообразии частностей”,⁴⁵ и это отчасти справедливо. Кузмин уравновесил светлую меланхолию первого раздела такими неожиданными прибавками как поэма “Всадник”, цикл газелей (“газэл” по Кузмину), духовные стихи и стихи о Богородице. Но это равновесие статическое; движения от части к части, как это было в *Сетях*, в *ОО* нет. Вторая и третья части дают книге равновесие и богатство, но ядро находится в первой части, и именно его надо сравнивать с таким же ядром *Сетей*. Если “Где слог найду” было манифестом, не будет ли первое стихотворение *ОО* тоже ключевым?

„Где слог найду“

„Хрустально небо, видное
сквозь лес“

три пятистишия с простой
рифмовкой ААВВ

два тринадцатистишия слож-
ной рифмовки

а В с а В с с D E E D f f
и а В С а В С С d E E d F F

строки одинаковой длины
(за исключением одной
„небрежности“)

сложное чередование пяти- и
двустопных строк

земля, близь, загород

небо, дали, посреди природы

слышен плеск купающихся
тел

Душа внимает голосам не-
дольним

настроение радостности и
влюбленности

настроение просветленной пе-
чали,⁴⁶ смерть недалеко (тлен)

влюбленность в человека по-
дается через книжно-теа-
тральные имена и названия

„культура“ отсутствует. Рели-
гиозно-окрашенный словарь:
небо, скиты, церковь, иконо-
стасы, лампада, богомольное
сердце, „вольным и неволь-
ным“ (слова из молитвы), чу-
деса, печаль святая

далек чудес

сердце ждало чудес

отсутствие цветowych эпите-
тов — и все же стихотворение
„живописное“

цветовое разнообразие: хрус-
тальное небо, желтые листья,
златятся дали, „желтым, крас-
ным, розовым, лиловым,“ ба-
грец — и все же стихотво-
рение „музыкальное“

в целом „понятно“, но в конце некоторая необъясненность некоторая завуалированность смысла (кто-то тихий, слияние и переплетение неба и осени, осени и церкви), но в конце образы четкости и ясности

сравнения

метафоры

Таким образом, в *ОО* задана совсем иная тональность, чем в *Сетях*, хотя на самом деле *ОО* в такой же степени книга о гомосексуальной любви, как и *Сети*, и даже больше: именно в *ОО* находишь прославление, апофеоз этой любви. Почти вся первая часть — любовная, и, по крайней мере, шесть циклов из десяти — автобиографического характера и полны личных намеков, деталей, не всегда поддающихся расшифровке или комментарию, с названными и угаданными именами и с одним *roman à clef* (“Трое”). Но первый цикл устанавливает атмосферу своей неожиданно появившейся “четвертой манерой”,⁴⁷ слегка напоминающей раннего Рильке (мотивы “желтого траура” осени, тишины, наступления зимы). Стихи почти вариации на одну тему (т.о. опять музыкальный принцип), а не отдельные картинки (как в *Сетях*); если же все-таки рассматривать их как картинки, то это “одухотворенные пейзажи”. В них нечего комментировать: имен и аллюзий мало. Даже любовь держится сперва на втором плане и выступает сдержанно (“нас сочела строгая пора”), устанавливается какой-то “некузминский”, неразговорный звук, а более певучий, с еще большим богатством вопросительно-восклицательной интонации, чем раньше.

Но “содержание” стихов Кузмина трудно описывать. Осенняя меланхолия, от которой по привычке ждешь простоты, все время осложняется самыми неожиданными элементами. Во-первых, установив новую ноту в начале, Кузмин не стремится ее выдержать. Во второй половине первого раздела подбор стихов становится эклектичным, совершается возврат к старой манере, циклы мельчают, стихи становятся все более “на случай”. С другой стороны, уже в первом цикле “фактура” стихов Кузмина становится понемногу все более изысканной и роскошной; усиливается уже наблюдавшаяся тенденция к повторениям и параллелизмам, контрастам, антитезам и “кончетти”, вопросам и восклицаниям, появляются такие редкости как стихи-двойники или зеркальная рифмовка, усложняется звуковая инструментовка, а особенно строфика, в заметном количестве пишутся сонеты-акrostихи. Возникает тема слова и его магии. Усиля-

ются мотивы света, пути, долины, времен года, но особенно часто начинают мелькать слова “сердце” и “душа”, которые отныне надолго становятся героем и героиней стихов Кузмина. Поэтические эхо звучат сильнее, и первый цикл, начавшийся на пушкинской ноте (светлая печаль), после нескольких пушкинских эхо кончается на сильной лермонтовской ноте (“Любовь мертвеца” — что очень усиливает кузминскую тему “Убит любовью”).

Из автобиографических циклов наиболее значителен второй, “князевский”, где как бы сливаются акмеизм и символизм (точнее “Любовь этого лета” и стихи о Вожатом), переплетающиеся, в свою очередь, с любовной элегией батюшковско-пушкинского толка. Однако анализ страсти и ее оттенков в этих стихах имеет и более отдаленные корни, — те же, что и усиливающаяся аллегорическая образность или тема видений. Это старая итальянская поэзия. Д. Мирский однажды неодобрительно отозвался об этом влиянии Петрарки.⁴⁸ И действительно кузминские стрелы, стрелки, Амур, плен, сердце, слезы, сны, надежды и даже кормщик и скупец очень напоминают Петрарку (особенно в переводе Вяч. Иванова), но дальнейшее исследование, вероятно, установит связи и с Данте и с другими итальянскими (а может быть и провансальскими) поэтами,⁴⁹ как оно может найти и связи с Овидием⁵⁰ и другими латинянами. Интересно, что в *ОО* Амур, появлявшийся кратко в *Сетях*, становится другим кузминским крылатым вожатым любви — в дополнение к архангелу Михаилу.

Строфика *ОО* заслуживает специального упоминания, и она в значительной степени идет от тех же итальянцев.⁵¹ Строфического богатства было много уже в *Сетях*, где репертуар Кузмина простирался от двестишестидесяти до девятистидесятишести и включал трехстишия на одну рифму. *ОО* вдвое богаче двух других главных дореволюционных сборников (т. е. *Сетей* и *ГГ*) и по сочетаниям разностопных строк и по числу строк в строфе и по разнообразию рифмовки. Как бы сразу демонстрируя, что он хочет “старинною строфою/сказать про новую красу”, Кузмин начинает книгу тринадцатистешиями⁵² и к испробованному в *Сетях* добавляет двенадцатистешия и неодиические десятистишия. В *ОО* можно найти не только сонеты, элегические дистихи и “французские ямбы”, но и ронсарову строфу, риторнель, рондо, французскую балладу, секстины (как малые, так и труднейшие большие).⁵³ Есть в них сафическая строфа, газели всевозможных родов, разного типа народный стих, пентаметры, “античные” дольники,⁵⁴ не забывает Кузмин и верлибра. Его Спенсерова строфа — лучшая в русской

поэзии. При всем этом он совсем не был в своей строфике и метрике всеядным энциклопедистом-эклектиком. У него есть свои симпатии и антипатии: например, он редко пользуется трехсложными размерами.⁵⁵

Второй раздел книги занимают газели и поэма “Всадник”. Их объединяют строфический экзотизм и гомосексуальная тематика. Сейчас в советской поэзии, после многочисленных переводов из восточных поэтов, форма газели стала широко известной. Во времена Кузмина она была открытием. Несмотря на некоторый интерес поэта к Востоку (он был знаком с Гафизом и Фирдуси, но особенно хорошо знал *1001 ночь*), жанр газели он воспринял из стихов немецкого поэта Платена, написавшего больше 150 газелей, а натолкнул его (а также Брюсова и Вяч. Иванова) на это в 1908 г. в первый свой приезд в Россию Иоганнес фон Гюнтер. Газели Кузмина поразительны, они дышат и ликуют в своем богатстве и многокрасочности.⁵⁶ Насколько это лучше, чем, скажем, перехваленные “персидские” стихи Есенина. Кажется, что Кузмин, заблудившись было в каком-то творческом тупике,⁵⁷ временно нашел дорогу и отдается чистой радости творчества.

Уравновешивая своей “западностью” газельный Восток, “Всадник” это повествовательная поэма-гобелен в двадцать восемь Спенсеровых строф, представляющая из себя гомосексуальную аллегорию (путь к любви и смысл любви). Рыцарь, не запятив себя любовью к женщине, доходит до обиталища любви истинной и находит ней чистоту и покой. Кроме сексуального символизма, в поэме мы находим дантовскую образность (“гордыни льва и ярости пантеры”), но торжественный тон и подобающая аллегории серьезность не исключают едва заметного юмора. “Роза рая”, например, может быть пародией на *Божественную комедию*. Звуковая организация поэмы повергает в изумление, и некоторые строфы демонстрируют одновременно и тонкость и богатство краски.

Дремучий лес вздыбил по горным кручам
Зубцы дубов; румяная заря,
Прогнавши ночь, на зло упрямым тучам,
В ручей лучит рубин и янтаря.
Не трубит рог, не рыщут егеря,
Дороги нет смиренным пилигримам, —
Куда ни взглянь — одних дерев моря
Уходят вдаль кольцом необозримым.
Все пламенной восток в огне необоримом.

В этой первой строфе поэмы поражает обильная (и вместе с тем такая легкая) инструментовка на р (21 раз в девяти

строках!), разбавленная в самом начале четырьмя з и вокальным повтором на -у-. К этому можно прибавить совсем легкую краску неологизма (лучит), редкую грамматическую форму (янтаря) и анахронизм (егеря). В 14 строфе такое же богатство инструментовки на т (12) и на тр (6), на которую наложена сетка из и (19). Но повторы согласных не единственное средство Кузмина. Во второй строфе, например, он более скуп в повторях, но зато они обращают на себя внимание звукоподражательным характером (“стучит копытом звонким/о камни конь”, “белки бег”). Среди иных эффектов находим легкую тавтологию (в доспехе лат) и одно пушкинское эхо („в лесу глухом”).

Третья, “русская” часть *ОО* продолжает развивать повествовательные жанры и преподносит несколько образцов духовных стихов (некоторые из них основаны на апокрифах и Прологе), а также цикл стихов о Богородице, — как бы русский эквивалент Рильке⁵⁸ и pendant некоторым произведениям Ремизова. В этом цикле заметны известные по другим стихам Кузмина мотивы чуда, судьбы и “свободы покорности” и используется не только традиционная метрика, но также народный и молитвенный стих.

Если кузминский вокализм несколько ослабляется после *Сетей*, то его пристрастие к многообразным узорам из согласных возрастает. В *Сетях* примеров еще не так много, но и они демонстрируют трудности классификации. Большая часть примеров — аллитерации, т.е., строятся на повторении начального согласного. Однако Кузмин этим не ограничивается: он включает середину слова, повторяет больше чем один согласный, часто привносит иные элементы: гласные, внутреннюю рифму:

насмешливые и набожные

под мотивы менуэта

простясь с тяжелым, темным томлением

Роща, радуга, ракета.

и челн не чует змейной зыби волн

экономные умные помещицы

Вот примеры из *ОО*:

скрытые скиты

Прелестный призрак новых дней

Сквозные скрасила кусты
о камни конь
мечтаний маки
Случайно слыша шум шагов
Но прежней прелестью любовной веры
Золотыми в зареве заката
Святой, смиренный, сокровенный
Но присмирел проказник в правых гневах
Вот тайный час, чтоб жертву жизни жать
рой в росных розах
и судов с косыми парусами
Кто знал погони пыл, полеты и паденья
Ты — вольный вихрь, восточных врат воитель
Смотря на стан стройней озерных лоз
С веселым шумом крыл навстречу стрел
С другом моим дорогим на долгие дни разлучаюсь
Острою струйкой вьются слова
С бледным Леандром
Влеком, что вал, веленьем вошь предвечным
Осенней тишью странно пленена
И манил меня в страну иную
Коснели мысли медленные в лени
Все с равной радостью беру я
И блеск очей, и стройность строф
Слова звучат свежей свирельного напева
Звонче плач начни, горемыка Геро,
Грудь рыданьем рви, — и заропщут горы

И розан рта, пчелой любви ужален,
Рубином рдел, как лал в венце цариц

Отри глаза и слез не лей:
С небесных палевых полей
Уж глянул бледный Водолей,
Пустую урну проливая

Продолжаем примерами из других сборников. В ГГ консонантизм Кузмина все еще в расцвете и вступает в права уже в названии книги. В ключевом, “манифестном” стихотворении сборника виртуозно объединены как игра на согласных, так и на гласных (“Клевали алые малины/Лениво пили молоко”), к которым нужно еще прибавить рифмовку “зеркального” типа.

Заставил нас в глаза взглянуть
Но полные простой печали
Счастливым сон ли сладко снится
Пожаром жги и морем лей
Покойся, мирная Митава
Плащом прикрывши прелесть плеч
И трепет томно-темных глаз
Прилетает призрак смерти
Мой милый, молю, на мгновенье
Чертим чужой чертеж
По самой смутной из основ
Снует челнок...
Во власти влажной я луны
Ворожея, жестоко точишь жало
Но слава сладких звуков не во сне ль?
С приветом призрачного лета
И ропщут рокоты гитар

Раздался трижды звонкий звук
Радость рая
Ты помнишь первой встречи трепет
Сладкий дух, словно „Слава в вышних“
Твои щеки упруги, как прежде
Туманной Англии глухой ручей*
По струнам лунного тумана
Колдует песня крепким кругом
Мешался шум шагов глухих
По камням сверкает светлый ключ
Дремотный дух навей, дубравы кров дубовый
В густых кустах
Тупо и тягостно тянутся думы
Задорно воздух пронизал
В приют привычный проскользнул
Звенит свирели трепетная трель
Мой нежный, набожный роман
Вечерний ветер, вея мерно,
Змеил зеркальность вод,
И Вesper выплывает верно
На влажный небосвод
Вздохам горестным помеха,
Чувствам сладостным преграда, —
Стал сухой и горький смех.
Как испорченное эхо,
Мне на все твердит: „не надо:
Вздохи, чувства — смертный грех“**

* что может сравниться с этим? ВМ

** ср. этот редкостный пример инструментовки на гортанные со сходным запыхающимся абзацем в „Пламени Федры“ в *Пар.*

Кузминский консонантизм ослабевает в послереволюционных сборниках, хотя и можно возразить, что, например, в *Параболах* он становится иным, более сложным и перестает ограничиваться пределами одной строки.

Вожатый

Курится круглая куртина
Заворковал зобатый рой
Развеселю я легкой лютней
За ставней — стынущая ночь
Вернулись в гнезда громкие грачи
Струю на струны руки
Плотнится пыльный прах
рыжей жены*

Это

Иглы мелкой ели колки,
Сумрак голубой глубок
И черный плат так плотно сжал те плечи
Разве в разбеге зигзаг

НВ

Радугой реет радостный рай
Еле колеблемая медь
Млеет морская медь
Играет край багет
Верится вновь вечеровой невесте
Что на пороге прах пустынь найду
Хорасанских шахских охот
Заблестит влюбленный стих

*см. также весь „Пейзаж Гогена“

Вещает траурный тромбон

Ушел моряк, румян и рус

И лак и лес. Виндзорский лед

Желтеет кожей водораздел желаний

О, завтрак, чок! о, завтрак, чок!

Позолотись зимой, скачок

Нептун трезубцем тритонов гонит

Триумф Нептуна туземцев тешит

Возвращаясь теперь к *ОО*, нужно отметить важное явление, связанное со звуковыми повторами. Из них, с одной стороны, вырастает парономазия; с другой, с ними как-то связана кузминская любовь к тавтологии. Парономазия, термин все больше входящий в употребление, обозначает тенденцию к образованию в строке одинаковых или сходных звуковых сочетаний — от сгустка согласных или слога до целого слова. В принципе это похоже на каламбур или приближается к нему, и по-русски можно назвать “корневыми двойниками” (хотя “корни” эти большей частью ложные). В русской поэзии это явление недавнее, но для 20 века очень характерное, и Кузмин один из его пионеров. В некоторых уже приведенных примерах было видно, как “корневые двойники” начинают вырастать из двойной или тройной аллитерации (скрытые скиты, навстречу стрел, вы ждете трепетно трубы) или из ныне слабо ощущаемой общей этимологии (кто ловчей в любовном лове). Иногда это связано с внутренней рифмой (Сквозь высокую осоку / Серп серебряный блестит). Изредка Кузмин пользуется и знакомым, испытанным методом каламбура (*Сети*, “Любовь этого лета”, № 5: роза — Розина).⁶⁰ Суть явления в неожиданном звуковом сближении двух или нескольких слов, так что между ними устанавливается некая псевдо-семантическая связь, а иногда и выявляется действительное корневое родство. См. в *Сетях*

В груди нет жала и нету жалобы⁶¹

Разговоры, споры упорные

Вот примеры корневых двойников из книг Кузмина:

ОО

Из купола небес, как из купели

С небесных палевых полей
И ветер, веток не ломая
Плотно плотины прервали ваш бег
Бледный блеск струей воды
Едет всадник в сад зеленый*
Венки из трав, исполненных отравы
Вечерний лес чернее каждый миг
Как тетиву прямит упрямый лук

ГГ

Ваше сердце — мой сераль
Взгляд их быстрее и острее стрелы

Эхо

Меж худыми ходульками ног**

Адов Адам:
Адонаи! Адонаи!

НВ

узорной узды узел
разите разом
верной вере откройся ухо

Параболы

вымыт и выметен

НГуль

незнаменит и незаметен
А дурочка Дорина с состраданьем

* Ср. К. Чуковский, *От двух до пяти*: всадник это дядя, который в саду.

** Хлебников назвал бы это „внутренним склонением“.

Форель

Как будто стеклами войны
Стекли бушующие соки

Меркурий, Меркурий,
Черных курей зарежем

Серо ивы клонятся,
Сиро девы клонятся

колосья колотся

Парономазия была в русских стихах до Кузмина:
Что уж больше не стоять в ложном столь подлоге
(Третьяковский)

Я здесь осуждена под стражею страдать
(Сумароков)

Не часто ли в величественный час
(Жуковский)

Унылая пора, очей очарованье
(Пушкин)

Люблю твой строгий, стройный вид
(Пушкин)

После Кузмина она расцвела пышным цветом:

Сергей Соловьев:

Тают тайные печали,
Блещет бледная лазурь.

Бальмонт (из эмигрантских стихов):

Оса осенняя, жужжащая так звонко

Ахматова (советского периода):

Перед этим горем гнутся горы

Лившиц:

Извивая облака,
Из вай...

Скользишь селеньями Селены

Клюев:

Обезображенная плоть
Поникнет долу зрелым плодом

Пулемет... Окончание — мед

Вот остров Печень...
О, плотяные Печенег

Винокуров:

Да мерное мерцанье звезд

Соснора:

книги коробит
в коробке-печурке

неслась облава облаков

И со Всеволодом все в ладах

Россиянский (Зак) делает параномазию основой своей поздней поэзии.

Внешне к параномазии близка тавтология, но строится она на обратном. Момент неожиданности здесь нет, наоборот, она воспринимается как “набивка”, повторение, заскочившая иголка на пластинке. В отличие от корневых двойников, это можно назвать корневыми двойняшками (или тройняшками и т.д., где надо). Кузмин пользуется как обычными речевыми тавтологическими оборотами:

Мне послал весеннего посла (ГГ)

Хорошо гостить в гостях (ГГ),

так и неприятными, где “ненужность” повторения ясно ощущается (как в известной фразе “масло масляное”):

Лепечут лепетно гимны (Эхо).

В приведенных ниже примерах понятие тавтологии расширено до включения строк и фраз, где момент избыточности, ненужности отсутствует: нам важно, что они в звуковом отношении строятся на повторении одного корня, одного звукового “пятна”, и поэтому в корневые двойняшки записываются и следующие строки (из *Сетей*):

благословляетесь мною
за ваше молчаливое благословение

и даже Цвета цветов всегда разнообразны.

Итак, если “двойники” это слова, как правило, разных корней вдруг ощущаемые как слова одного корня, то “двойняшки” это слова одного корня, встречаемые в одной фразе, независимо от того, производит ли это эффект плеоназма или нет. У Кузмина есть хорошие примеры для сравнения:

двойники: Мироний мирно плыл (*Параболы*)

двойняшки: И мирно мирный день прошел
(Вожатый).
Пример (из К. Чуковского) двойняшек по замыслу, которые
являются двойниками по сути:

Вон идет финн и с ним маленький финник.

ОО

Парчей нависли над ковром парчевым

Таких смиренных, нежных нег

Лежал недвижно у недвижной ели

Темнится тенью темной тучи

Луг зеленый зеленится

Кроток попрежнему прежний ток

ГГ

Без уверенья верны взоры

Ютятся в тени тенистых ив

Ах, без солнца бессолнечны дали

Но кровли кроет черепица

Забудусь сладким забвеньем

... Улов
„Ловец людей“ сюда на сушу
Весь выкинул...

Белой ночи бельмо
Белеет сквозь бледные шторы

О янтарная роза,
Розовый янтарь.

А специальных разных специй

Полюбишь в новый вновь

Всех сил сильнее сила

И блещет зоркий взор*

* см. также вступительное стихотворение.

Вожатый

О днях оплаканных не плачьте

Эхо

Одна слеза как тяжкая печаль,
Тяжелая...

НВ

И звуков звучное отсутствие

По-новому впиваю вновь

Вешний пух пушистой вербы

До домного до дома,
До тронного до трона

Дверей
Райский рай

Тем легче легкой душе

Что болтливую болтовню разболтали

сердце сердца

души душа

Параболы

Медлительно плыву от плавней влажных снов

Не страшны страхи эти

Я и сам на самом деле

Псковскбе озеро спросонок снится

Ашанта бутра первенец Первантра

Есть у Кузмина и примеры тавтологической рифмы (*Сети*, “Сижу, читая”; *ОО*, “Голый отрок в поле ржи”; *ГГ*, “В грустном и бледном гриме”).

(Ср. также обратные примеры тавтологии как повторения смысла при ином корне: Мирно вбирается яд отрав... Ядом отравлены, — мирны воды /*ОО*/; психейная душа /*Дву.м*/; Розой зорь аврорится икона /*Параболы*/).

А у него была душа младенца,
Что в глиняных зачала голубках
(sic)

Северянин

Понять ваш смысл определенный,
ах, может лишь один влюбленный

Всеволод Князев

Третья большая дореволюционная книга стихов Кузмина, без сомнения, стоит в конце периода и ясно показывает, что “ранний” Кузмин пришел к застою. Конечно, как у всякого значительного и подлинного поэта, и здесь можно найти новизну и элементы развития, но в целом это книга повторений и усталости. Кузмин даже реагирует на критику, что с ним бывало редко, и во втором стихотворном “манифесте” (вернее, “полуманифесте”), “Нет, жизни мельница не стерла”, пробует неубедительно заявить: “мы не эстеты”, хотя последующие стихи больше чем когда-либо подчеркивают эстетизм и далеко не лишены манерности.

“Манифест” к ГГ — перенасыщенная звуковыми эффектами притча (и в этом смысле ГГ предвосхищает поздние сборники, особенно *Параболы*), построенная на мотивах апокрифического евангелия Детства Христова и на рисунках в катакомбах. Мысль этой притчи (жизнь предпочтительнее искусства) ясна и как будто согласуется с “мы не эстеты”, но, как часто у Кузмина, последняя строка (“Живым голубкам, но послушным”) вносит элемент загадочности. Интересно, что и на этот раз (как в “Где слог найду”) виновник неясности — слово “послушный”.

С другой стороны, в построении книги заметно особое, форсированное стремление к стройности. Обычно у Кузмина тон задан вначале, но не выдержан до конца, и сборник состоит из собственно сборника (скажем, *Сети* без “Александрийских песен”) и “приложений”. В ГГ разнородность тщательно организована: любовные циклы в начале, роман в конце, а “разные” стихотворения, не разбавляя другие разделы, сконцентрированы в особую часть в середине (и именно в них возврат к *Сетям* обнаруживается яснее всего).

Новые темы и мотивы в ГГ найти трудно. Разве только мотив странствий звучит здесь с большей силой и в течение

всей книги. Также заметнее, чем когда-либо, атмосфера “дэндизма”, с которым так связывали Кузмина современники. Хотя дэндистские мотивы встречаются у Кузмина и до ГГ (“Мои предки”), а ко времени выхода ГГ он уже был автором предисловия к русскому переводу *Du dandysme* Барбэ д'Оревильи и легендарным обладателем 365 жилетов, Кузмин и его друзья были не единственными русскими представителями этой породы. Особенно тянулись к дэндизму, как ни странно, русские футуристы (даже Бурлюк и Маяковский), иногда доходя до карикатуры (эго-футуристы), и последним заметным дэнди среди русских поэтов был, пожалуй, Мариенгоф (отдал этому дань и Есенин).

В остальном в книге постоянно встречаешься с уже известным: то с галантностью 18 века, знакомой по *Сетям*, то с “петраркизмом” (и овидианством) ОО. Ангелы и амуры продолжают летать в стихах Кузмина (последние также украшают довольно грубую обложку — вместе с голубками и гусарами), как продолжают звучать уже слышанные темы и мотивы (гость-любовник, сердце, месяцы, судьба, крылья, звезда).⁸²

В любовных циклах ГГ бросается в глаза преобладание сюжетности. Она настолько занимает Кузмина, что он отступает даже от обычного хронологического распределения любовных стихотворений, — и этим отодвигает личный элемент на задний план, вернее, подчиняет его лирическому сюжету. Появляются у Кузмина также стихи-рассказы, сюжетность которых видна, но не развита (“Боги, что за дождь”, “Надо мною вьются осы), и они кажутся картинками с загадочным содержанием, может быть построенным на чужом материале (Ср. в *Параболах* “Легче пламени, молода нежней”). В среднем разделе есть целый пунктирный роман в миниатюре — “Бисерные кошельки”. Сюда же можно отнести внезапный интерес Кузмина к эпическому фольклору (“По реке вниз по Яику”).

Апофеоз сюжетности в ГГ — третья часть с неоконченным романом в стихах “Новый Ролла”. Неизвестно, собирался ли Кузмин его закончить или строил на манер другого “неоконченного” романа в стихах, *Евгения Онегина*, но связь с Мюссэ установить не так легко. С “Ролла” Мюссэ у Кузмина нет сходства ни в композиции, ни в сюжете, ни в идее, ни в стиле. Это упражнение в романтизме трудно признать кузминской удачей, хотя размахнулся он широко (даже географически: Венеция, Корфу, Париж). Лирическое и повествовательное начала в “Новом Ролла” не слиты, а шаблоны, которыми Кузмин умел так виртуозно пользоваться раньше, лишены шарма. Эта “стилизация” написана ни

всерьез, ни шутя, и читательский интерес может возникнуть лишь в последней, парижской части — после того как установилась ирония.

Трудно сказать, стоит ли изобилие литературных эхо в ГГ в прямой связи с отмеченным нами “застоем”. Ведь литературные эхо, пожалуй, более типичны для “спонтанных” поэтов (Бальмонт, тот же Кузмин), чем для “неспонтанных” (Брюсов). Мы будем рассматривать как литературные эхо строчки, где имеется частичная словесная перекличка, подкрепленная часто синтаксически и метрически, со строками других поэтов. Примечательно, что большинство кузминских эхо — пушкинские, немало и “околопушкинских” (особенно из Батюшкова). Пушкинские эхо-цитаты встречались уже в *Сетях*:

Будто ласка перстами милыми,
Легкими, милыми перстами⁸³

Как люблю я, вечные боги,
Светлую печаль

Чья рука нас верно водит*

Иногда трудно решить, какой именно поэт слышится у Кузмина. Например, в строчке “С прозревших глаз сметая сон” могут слышаться и пушкинский “Пророк” и батюшковское “Пробуждение”. Эхо могут быть рифменными, например *дерзостный*: *мерзостный* идет от Козьмы Пруткова (“Желание быть испанцем”). Есть у Кузмина и “отголоски” того, что будет. Строки

Наши маски улыбались,
Наши взоры не встречались (1906)
как будто выхвачены из “Снежной маски” Блока (январь 1907), а строки

Их руки были приближены,
Деревья были подстрижены (июль 1907)
предвосхищают у того же Блока

Косы Мэри распущены,
Руки опущены (июль 1908).

Уже отмечались лермонтовские черты в стихотворении “Умру, умру, благословляя” в ОО (“Любовь мертвеца”), но пушкинских в той же книге гораздо больше. “Каким весельем рог трубит: пора!” — эхо “Пора, пора! рога трубят”

* Пушкин: В поле бес нас водит видно

из “Графа Нулина”; однако и весь этот сонет (“Снега покрыли гладкие равнины”) вспыхивает пушкинскими огонечками: “санок первый след”, “зимы студеной сладко мне начало”. Интересно, что сами по себе такие фразы или строки могут и не вызывать на память Пушкина, но вместе не только они, но и отдельные слова в сонете получают пушкинский ореол: ездок, румянец, песня, амулет. Стихотворение “Не мальчик я, мне не опасны” первой строкой заставляет вспомнить “Паж или пятнадцатый год”, но во второй строке уже звучит “Признание”, и в этом контексте пушкинскими на глазах становятся такие слова как “кормщик” и “приметы”. “Смирись, о сердце, не ропщи” перекликается с пушкинским “Езерским” (строки о поэтической свободе); стихи об инициалах, “Молчим мы оба”, напоминают пушкинскую игру с инициалами в двух местах *Евгения Онегина* (ср. в ГГ “Ряд кругов на буром поле”). “В краю Эстляндии пустынной” тоже пушкинское. В 24-й газели есть пушкинская фраза “отрок милый”; то же в стихах о Богородице: “И грешный, ах, сколь грешный мой язык” (ср. “Пророк”). Наконец пушкинские рифмы *полн: челн: волн.*

В ГГ пушкинские эхо продолжают звучать.⁶⁴

Вознесеня темный кипарис (ср. „Редеет облаков“)

А даль старинными октавами,
Что Тассо пел еще, звенит (*Евг. Он.*, I глава)

Быть может, я не осторожен (там же, VIII гл, XLVII)

Я знаю, в вас еще живет (то же)

Пожаром жги и морем мой („Пророк“)

Без вас я сумрачен и болен („Признание“)

Бунтует в сумрачной крови (*Евг. Он.*, VII гл., II)

Мой неизменный, желанный друг (там же, VI гл.,
XXII)

Покойся, мирная Митава (ср. „Паситесь, мирные народы“ в стих. „Свободы сеятель пустынный“)

Чернь неблагодарна (Поэт и толпа“)

Не забудем и рифму *Одессу: повесу.*

Однако все эти эхо звучат теперь на гораздо более широком, чем до того, “околопушкинском”⁶⁵ фоне (еще более усиленном частым в ГГ использованием жанра послания и

частым употреблением таких “пушкинских” слов как “сла-
достный”, “пленительный”):

Дым отчества мне сладок (Грибоедов)⁶⁶

Желудок мой уж не варит (Грибоедов)

Пускай клеймят насмешки света (Лермонтов)⁶⁷

О не верьте, о, не верьте
Этим призрачным наветам (Кукольник-, „Сомнение“)

Унылая могила (Жуковский)

В своей судьбе уж я не волен (Баратынский-, „При-
знание“)

Ни вид полей в спокойной дали,
Ни мир безоблачных небес (Батюшков — „Пробу-
ждение“)

И память сердца так светла (Батюшков)⁶⁸
В дальнейших книгах число эхо уменьшается.⁶⁹

Вожатый

Взгляд усталый, нежно томный,
На щеках огонь нескромный (Пушкин, „Узнают
коней ретивых“)

Я знаю бег саней ковровых
И розы щек на холоду (Медный всадник)

Бесформенный призрак свободы (Пушкин, „Кто из
богов мне возвратил“)

Эхо

Кто ждал, как я, свиданья,
Поймет как я влюблен (См. известный перевод Мея
из Гете: „Нет, только тот, кто знал / свиданья
жажду / Поймет, как я страдал“)

НВ

Унылый дух, отыди,
Ты, праздность, улетай (См. молитву „Господи, в ча-
дыко живота моего“)

Какой пример, какой урок (См. А. К. Толстой,
„Вонзил кинжал убийца нечестивый“)

Параболы

Уймись, сердце (Кукольник, „Сомнение“)

В пустынях райских ты не одинок (Мандельштам,
„Дано мне тело“)

Семя летело,

Летело и улетело (Пушкинский экспромт о саранче)

В кузминском почерке заслуживает быть отмеченной еще одна черта — его любовь к слога́м-близнецам типа *ли-ли*. Это обычно достигается повторением частицы “ли” в косвенном вопросе, “усилением” этой частицы соседним окончанием мн. ч. прош. врем., а также употреблением других слов с этим или сходным слогом. В вопросах эти “ли” стоят на расстоянии друг от друга и иногда выступают в редуцированном виде, но само пристрастие Кузмина к таким вопросам, на которые как бы нет ответа, окрашивает его стихи неким удивлением и заворуженностью.

Сети

Мы в плену ли потонули,
Жду ли, плачу ли, люблю ли?

Угрозы ли, клятвы ль, мольбы ли

Меня спросили Вы, люблю ли

ОО

Во сне ли я, в полуденном ли плене?

Посмотри: деревья все не те ли?
Эти губы, руки, — не мои ли?

На стене ли, на лице ли

ГГ

Счастливый сон ли сладко снится,
Не грежу ли я наяву

А бывало: не я ли, не я ли

Пастухи ли мы, волхвы ли

Пел сегодня ли, вчера ль

Не правда ли, лишь в пантомиме

Вожатый

Не знаю, прав ли я, не прав ли

Эхо

Изобразить ли лебединый крик

Желанье вольное утолено ль

Была ль заря на небе, не была ли

подглядела ли, во сне ль

во мгле ли дремлем, в зенитном свете ль

Вторник Мэри

Ах, луна ли, фонари ли

НВ

Вдруг узнали
(Ты ли, я ли?)

Песни, картина ль, стихи ль?

Увижу ль хоть край одежды?
Откроется ль новый мир?

Душа стремится (вдаль ли? ввысь ли?)

Параболы

В колодце ль видны звезды, в небе ль

Ослабели ли наши руки

Подобный эффект возможен и без вопроса,⁷⁰ и это особенно заметно, когда слога стоят рядом, впритирку (причем вместо -ли- может стоять и -ле-, даже ударное).⁷¹

1) Неужели лицемерные (Сети)

Где жители лишь волки да олени (ОО)

И вижу: там, где стали липки (ГГ)

2) В начале лета, юностью одета (ОО)

Просквозили леса чащи (ГГ)

Маленькие сборники

Все зыбко, переменчиво...
Отдаться ли водителям?

Лесок

После ГГ Кузмин готовил несколько сборников, но, видимо, не все они вышли под задуманными названиями (Чаша, Плен, Гонцы). Неизвестно, какие стихи этих запланированных книг были потом рассортированы по действительно вышедшим, но подчас случайным сборникам первых послереволюционных лет. Из них только *Вожатый* достигает некоторой значительности, и, собственно говоря, лишь с НВ Кузмин выходит на новую дорогу ясных очертаний, гностической мысли и притч о искусстве. "Маленькие" сборники — период "междущарствия", и в них черты старого и нового переплетены.

Двум — до курьезности маленькая книжка, состоящая всего из двух стихотворений, из которых одно посвящено Лиле Брик. Тем не менее, сборник не только "не лишен интереса", — он огорачивает любого поклонника Кузмина, знакомого только с дореволюционными книгами. Хотя оксимороны ("в близком далеке") и корневые двойники ("прелый Апрель") не новость в стихах Кузмина, но в соединении с эллипсисом, инверсией, сложным синтаксисом и неологизмом они производят впечатление неожиданное, особенно если к этому еще прибавить метрическое сходство со стихом Маяковского и отдельные рифмы типа *по двору вела: выздоровела*. Впрочем, иногда кажется, что Кузмин хочет копировать Маяковского, однако получается у него Хлебников не то раннего "Журавля", не то поздних пятигорских стихов. Важно также появление темы Психеи, которую Кузмин будет потом развивать.

*Занавешенные картинки*⁷³ — небольшой сборник порнографических стихотворений. Порнография предстает в двух вариантах: по-французски галантном à la Сомов и отечественном под Баркова на темы гомо- и гетеросексуальные, со "словами" и без. Книга, впрочем, малоинтересна.

Однако даже если эту книгу не принимать во внимание, то в небольших и полуслучайных сборниках тех лет все же видится общее: некоторая разнородность материала и стиля, появление новой образности и лексики, ослабление

гомосексуальной темы⁷⁴ и реакция на революцию, часто завуалированная и даже зашифрованная, особенно там, где речь идет о “кротком” противлении ей поэта.

Как уже сказано, наиболее важный сборник этого промежуточного периода — *Вожатый*, название, знакомое читателям Кузмина. Эта книга, состоящая, главным образом, из стихов 1916 г., самая внутренне религиозная и задушевная у Кузмина, что неизменно привлекает к ней критиков.⁷⁵ Эти качества придают сборнику единство: в любовном цикле царит “душа”, в “Русском рае” — обстановка деревенско-провинциальной набожности, “Видения” граничат с религиозным опытом. Но, конечно, самый религиозный раздел книги — первый,⁷⁶ чуть рильковский, исполненный светлой радости, бедности, покоя, тишины, молитвенности. Главные темы — приятие и преодоление смерти, готовность к иной жизни. В этом контексте особенно убедительно звучат уже знакомые мотивы сердца, души и судьбы. По контрасту, второй раздел, “Вина иголки”⁷⁷ — красочный и громкий, с мотивами весны,⁷⁸ Пасхи, обновления и пробуждения и гимнами веселья. Бросается в глаза необычное для Кузмина, перекликающееся с Маяковским и Есениным стихотворение “Солнце-бык” с образами тауромахии и последовательным проведением одной метафоры через все стихотворение. Интересен четвертый раздел (после малоинтересного третьего, любовного), “Русский рай”, написанный то кустодиевскими, то нестеровскими красками, где начинают появляться ранее нетипичные для Кузмина неологизмы. Наконец, последняя часть, “Видения”, открывает важную теперь, мистико-окультурную тему в творчестве Кузмина.

В *Вожатом* много “кузминских” (т.е., четырехударных на двудольной основе) дольников, которые особенно часты в первом разделе (второй же весь построен на регулярных метрах). Есть и обычные. “блоко-ахматовские” дольники, но даже в них встречаются необычные ходы (“Озерный ветер пронзителен”), а в третьем, “пушкинском” разделе, в “Душа, я горем не терзаем”, дольник как бы вырастает из четырехстопного ямба. Есть в книге даже “логаэдические” дольники (особенно интересен “колдовской” логаяд “Пейзаж Гогена”), а в следующем сборнике *Эхо* будут дольники (двухударные) в форме терцин.⁷⁹

Может быть, самое интересное в *Вожатом*, особенно для историка русского поэтического авангарда, это “пиндарическая ода” “Враждебное море”, заканчивающая книгу. Эта поэма — водораздел для поэта. Она как бы символизирует появление нового, “трудного” Кузмина, в конкретном же смысле она начинается в его поэзии новый жанр поэмы-моно-

лога на классическую тему с частично “грубой” лексикой и написанной рифмованным верлибром (“Базилид”, “Святой Георгий”, “Пламень Федры”). В самом начале появляется Горгона, а потом используются образы *Илиады*. Посвящение Маяковскому подсказывает нам, что “Враждебное море” является свеобразным ответом барду революции, имя которого в то время начало связываться с жанром оды. При этом Кузмин не воспроизводит стих Маяковского, а как бы дает свой эквивалент этому стиху. Черты кузминского почерка в этой оде (как знакомые, так и новые) заслуживают краткого описания. “Рифмованный верлибр”, как мы условно окрестили ее стих, не абсолютно “свободен”, он тяготеет к трехударному акцентному стиху, но рифмовка, парадоксальным образом, усиливает впечатление “свободы” не только нерегулярностью (есть также незарифмованные строки), но и иногда довольно большими промежутками между рифмующими окончаниями (до восьми строк),⁸⁰ причем иногда рифма осуществляется уже в другом фрагменте. “Грубая” лексика встречалась у Кузмина и раньше, но использовалась только для лексического контраста (“Амур” и “брюшной тиф” рядом в ОО). Во “Враждебном море” эта лексика динамизирует словарь, главным образом, словами, подчеркивающими громкость, плотскость и бешенство. Изредка это существительные (брюхо), но чаще всего прилагательные и глаголы (рыжий, неистовый, охрипший, жрущая, взъяришься, храпишь, мечешь). Той же динамике служат образы (“на красных мечех / раскинулась опочивальня”, “живот круглый как небо”), резкие инверсии (“ты движенья на дне бесцельного вод жива”)⁸¹, неологизм (сверливый) и такие старые кузминские приемы как оксиморон (“мокрый огонь”, “рушась и руша”, “мертвящий помертвевый лик”), корневые двойняшки (“неистово-девственная дева”, “бесполезность рваных сетей и сплетенье бездонной рвани”), корневые двойники (“замкнутый замо́к”; “море, марево, мать”).⁸² Все эти черты не разбросаны по оде, а возникают сгустками почти по очереди, почти на манер некоего индекса приемов. Советская критика приняла “Враждебное море” положительно, и один рецензент нашел его “необычным по силе и широте” и увидел в нем “изумительную историческую, мифологическую и космологическую интуицию”.⁸³

Это⁸⁴ принадлежит к менее удачным сборникам Кузмина. Кажется, что в эту книгу, как в корзину, попали те стихи, которые не нашли себе места в тщательно выверенных *НВ*. Это отчасти подтверждается и хронологическим составом. В обоих сборниках большинство стихов 1917 года, только

в *Эхо* захвачен меньший промежуток времени (1915—1919), чем в *НВ* (1914—1921), хотя *НВ* вышли немного раньше. Поэтому есть основания думать, что в *НВ* Кузмин отбирал качественно лучшее. Само название *Эхо* неясно. На обложке изображены *Эхо* и Нарцисс из греческого мифа, но в книге эта тема не появляется ни в прямом, ни в переносном, ни, наконец, в гомосексуальном смысле. Скорее хочется толковать “эхо” как слабый отголосок, повторение уже сказанного — но вряд ли это Кузмин имел в виду. Впрочем, симптоматично, что в книге имеется “Успение”, стихотворение на буквально ту же тему, что и в *ОО*. Вообще у *Эхо* есть сходство с *ОО*, особенно в том, что и там и там есть подражания народно-религиозной поэзии. В книге много случайного, перепечаток скороспелых журнальных публикаций, песенок и стишков из пьес (на уровне Агнiewiczева), *Gelegenheitsdichtung*; в некоторых стихах слишком заметны длинноты и то, что Пушкин называл “вялостью”.

Но есть и значительное, например, “Несовершенство мира — милость Божья”. Главный интерес книги в том, что по ней видишь, как пробивается новый, “метафизический” Кузмин, особенно в первом разделе, “Предчувствия”. Появляются и новые черточки: до этого от Кузмина нельзя было, например, ожидать такого образа как “попутные плечи”, или “ямба в хоре” (строка “Гусар, саблей не звени”. Ср. в *НВ* “Ловить радугой дугу”) Интересна и “Чужая поэма”, редкость даже по теме (о женщине), написанная, подобно “Всаднику”, Спенсеровой строфой (хотя и не так роскошно). В поэме много недосказанного, образы мелькают; обращают внимание моцартовские мотивы (в которые входят и карты Таро, имевшие для Кузмина моцартовские ассоциации),⁸⁵ и они звучат совсем рядом с мотивами “русского рая”, знакомыми по *Вожатому* (Москва, старообрядчество, Успенский храм). В высшей степени интересны “Страстной пяток” и “Лейный лемур” (видимо, вдохновленные репродукциями религиозных фресок), где причудливые неологизмы смешаны с польскими, чешскими и старославянскими лексическими элементами. Центрифугист Сергей Бобров в своей почти неприличной по развязности рецензии на *Эхо* был однако прав, отмечая влияние Хлебникова⁸⁶. Тема связей между Кузминым и Хлебниковым заслуживает специального исследования. Известно, что Хлебников считал Кузмина своим учителем⁸⁷, и возможно, что именно у Кузмина следует искать истоки хлебниковского “разговорного” стиха, впервые широко использованного им в “Маркизе Дезес” (ср. с такими стихами Кузмина как “Картонный домик”). Может быть, у Кузмина Хлебни-

ков взял и идею рифмованного верлибра. Пристрастие Кузмина к формам вроде *капля, маск, окн и волокн*, которые наблюдаются и у Хлебникова (*доск, сердц*), может быть, следует считать случайным совпадением, но не таким случайным выглядит их общий интерес к языковым “неправильностям”, паронимазии (Хл. “Одолоном одолею”), тавтологии (Хл. “Жмурился ветер, / Жмурия большие глаза”) и богатой рифме. У обоих можно найти примеры больших промежутков между рифмующимися окончаниями. Начало “Трубы Гуль-муллы” Хлебникова, возможно, восходит к “Александрийским песням”. Особая тема — отражение хлебниковской образности у позднего Кузмина (см напр., строку “и забыла гвоздика свои лепестки / на выгибе девьих уст” в “Святом Георгии” или “Первую выноску” в *Фореми*). Рост неологизмов в поэзии Кузмина начиная с *Вожатого*, повидимому, наиболее сознательный из аспектов хлебниковского влияния на него. Не забудем и того, что Кузмин дважды интересно писал о Хлебникове (рецензия на *Ошибку смерти* и “Письмо в Пекин”).

Нездешние вечера

О нездешние/вечера

НВ

В мечтах такие вечера бывают,
Когда не знаешь, спишь или не
спишь

Вожатый

Всегда веселое горенье
И строгость праздного мазка

НВ

И тетушка искусств, —
Оккультная наука

Форель

После Великой Октябрьской Революции Кузмин работал главным образом как переводчик.

БСЭ (1 изд.)

После некоторого “бездорожья” Кузмин снова начинает выпускать значительные книги стихов, и свидетельство тому *НВ*. Это не возврат к старому, как *ГГ*, и не сосуществование старого и нового, как *Вожатый*, а слияние всего приобретенного. Возможно, что именно *НВ* будут когда-нибудь признаны его лучшей книгой (и одной из лучших в русской поэзии 20 века). Компактность и свежесть каждой строки удивительна. В этом сборнике ничто не “провисает”.

Слово “нездешние” говорит о метафизической направленности и мистических поисках, “вечера” о теме старости. Однако старость у Кузмина не связывается с “горькими сожалениями”. Для него это новая ступень жизни, которую он встречает “с легким удивленьем” и с ощущением, что стал ближе к Богу. Из русских стихов о старости это приближается не к ворчливым строкам позднего Вяземского, не к апухтинской старости как ночи, а к пушкинскому “Брожу ли я”.

Единство и органичность книги, видимо, склонили Кузмина вернуться к прежнему и было оставленному приему начинать сборники стихотворением-манифестом. Однако “О нездешние” — стихотворение больше “музыкальное”, чем “смысловое”. Оно написано редким и неуловимым метром (не то двухстопным хореем, не то одностопным анапестом) и в форме “неправильной” октавы. Расшифровка его смысла еще менее легка, чем в *ГГ* — особенно трудно провести границу между прошлым, настоящим и будущим, сливающимися в этом стихотворении. Темы все же выделить можно. “Бездорожье” это угнетающая послереволюционная действительность, в которой, тем не менее, не утрачены ни вера, ни надежда. Этой реальности противопоставлена иная: звезды Божьи, небо, благоносица Божьих воль, Божий клирос (т.о., в небольшом стихотворении слово “Божий” появляется трижды). Третий план — психологический: утешение, забвение (позабудь), сладкая боль, счастье. К первому плану (эта жизнь) легко добавляются: зверь, сонная муть, ропот спора, овраги (= бездорожье), ко второму: зори и нездешние вечера, а к третьему — грудь, увенчанная розами. Если в *ОО* наблюдалась одухотворенность, т.е., качество психологическое (не без налета меланхолии), то здесь Кузмин уже касается духовности, разреженной атмосферы высокой мысли и близости к Богу. Ключевая фраза в стихотворении, возможно, “Все открылось” (“дверь”).

Первый раздел всегда бывал решающим в книгах Кузмина. Можно ли на этот раз судить по нему, о чем *НВ* и какие они? Цикл начинается со старости и кончается Смертью с большой буквы. Его название, “Лодка в небе”,

потом, в стихотворении “София”, раскрывается гностически, а еще позже, в “Ассизи”, эта лодка почти отождествится с луной. Мотив луны или месяца проходит по всей книге. Тематика середины цикла, впрочем, далека и от старости и от смерти. Не говоря уже о том, что играют большую роль мотивы прозрачности и эпитеты “легкий” и “светлый”, — между темами есть и любовь (но какая-то разреженная, а не, как раньше, отзвук очередного увлечения),⁸⁸ и весна (с ливнями и дождями), и знакомые “душа” и “сердце”. Кстати, книга не просто о сердце или душе, как раньше; появляются углубительные выражения “сердце сердца” и “души душа”, сформулированные с присущей Кузмину склонностью к тавтологии. Среди тем также есть время и слово (= искусство), — и все они слиты. Это стремление сливать, углублять и выходить за пределы лишней-раз напоминает, что Кузмин ближе к символизму, чем к акмеизму. Но он также предстает новым в красках и линиях. Это легко увидеть, обратившись, например, к стихотворению “Лист, цвет и ветка”, которое не только неожиданно метрически, но и обращает на себя внимание вереницей образов на одну тему и с одним геометрическим рисунком — сужающихся кругов. У Кузмина появляется, при внутреннем накале, внешний холодок очертаний, как в пушкинской прозе. Раньше он не раз писал о зарождении, протекании и окончании любви, но это были стихи “изображающие” и “выражающие”, теперь же он как будто наблюдает процесс любви (и смерти) и описывает наподобие учебного. Чем дальше читаешь книгу, тем больше начинает казаться, что это первая книга Кузмина не о любви *par excellence*, а скорее о душе.

Второй и третий циклы *НВ* как бы переносят с неба на землю. Любители раннего Кузмина⁸⁹ могут спокойно вздохнуть, ранее несколько разочарованные тем, что “эти *Сети*” начались с третьей части и ее поневоле приходится читать. Однако ожидаемая ими “Любовь этого лета” так и не наступает. То, что многие почитатели Кузмина хотят его видеть непременно в “кларистском” одеянии, видно хотя бы из того, что в антологии всегда попадает “Фузий в блюдечке” с его “микроскопическим” зрением, — и эти стихи, видимо, воспринимаются как “манифест”. Стихи, действительно, программные, трактат об искусстве (искусство рамка для жизни, чай сливается с изображением на блюдечке). Но такие же трактаты и все другие стихотворения, особенно второго раздела. Даже то, что кажется светскими картинками с дэндиистским налетом, на самом деле, эстетические “параболы” о подстриженной природе и о взгляде издалека,

а “вянущая фиалка” в “Далеки от родного шума” — тетка знаменитой розы Георгия Иванова. Во всех этих “картинках” ударение не на изображаемом, а на методе изображения. К концу второго раздела скапливаются пряные, душистые, “млеющие”, предгрозовые, экзотические, сонные пейзажи, где все время что-то вот-вот должно наступить, но так и не наступает. Один из лучших пейзажей — “второй гогеновский” с его изумительным *ogrescendo* и “некузминскими” красками: густыми, тяжелыми и нечистыми. Искусство тут везде на грани колдовства, везде кто-то или что-то заморожено, и хотя раздел кончается на легкой ноте (“Ходовецкий”), но замороженность остается и здесь.

Кантата “Святой Георгий”, как было замечено, идет от “Враждебного моря”, как и другие замечательные поэмы позднего Кузмина: “Базилид”,⁹⁰ “Пламень Федры”, “Рождение Эроса”. Но у кантаты есть и свои собственные истоки — державинская тоже кантата “Персей и Андромеда” (1807). Сходство не только тематическое, но и формальное: в употреблении вольного стиха и других метрических совпадений (первая песня Андромеды), в описании змея, даже кое-где в рифме. Державин имел ввиду Наполеона, Европу и Александра; нет ли и у Кузмина аллегории? Византийско-римский колорит, метрическое разнообразие, неожиданные “маяковские” места (“Стрел лет — глаз взгляд”), изобилие имен, лексический *tour de force* в “отвратительном” изображении змея, — все это огорашивает любителя “старого” Кузмина. Также поражает звуковое богатство (от истошного крика и трубного раската до “баховского” дуэта) и сочетание по своей натуре статических фольклора и иконописи с драматизмом и динамизмом описаний не только по диапазону звука, но и в колеблющихся признаках героев: Георгий сливается не только с Персеем, но и с Гермесом, дева не только с Андромедой, но и с Навзикаей; а ее клики переплетаются с авторской “видящей” речью. Интересно, что кощунство отчаявшейся героини выражено верлибром, а триумф веры — метрическим стихом. Среди рифм обращают на себя внимание рифмы-*enjambements* (которые появлялись до этого не только в *Вожатом*, но и в *Занавешенных картинках*).

Пятый раздел *НВ* называется “София” и подзаглавлен “гностические стихотворения”. На этот интереснейший аспект кузминского творчества до сих пор не обращалось должного внимания. Отдельные гностические стихотворения писали до Кузмина Вячеслав Иванов и Волошин (а до них Вл. Соловьев); есть гностические “прикасаия” у Ходаевича. Насколько Кузмин принимал темное и путаное уче-

ние гностиков, разнящееся от учителя к учителю, не так уж важно, — но оно давало ему духовную атмосферу, особенно поддерживавшую его в 1917—18 гг (время написания стихов), а также систему образов, связанную с любимой им римско-александрийской культурой. Гностика — эзотерическое “знание”-учение о Боге, мире, человеке и его душе, развертывающееся в очень сложную систему вселенной и картину поисков душою небесного света — влекла тогда не одного Кузмина. Мистико-оккультные увлечения русской интеллигенции в первые годы после революции были не менее разнообразными и интенсивными, чем в пору расцвета декаданса и символизма.⁹¹ В какой-то мере это был возврат к символизму, и он коснулся таких поэтов, как Мандельштам, Лившиц и Ходасевич. В значительной степени, это увлечение было реакцией на революцию и противлением насильственно распространяемому материализму — и, видимо, поэтому журнальная критика его замолчала. Для гностика мир — ад, но из него есть сложный индивидуальный выход. Кроме того, в гностике античность (в “негимназическом” обличи) вступала в союз с глубинным христианством недогматического толка. Художник мог видеть в ней путь к освобождению от плена окружающей традиции, не становясь ни на “правую”, ни на “левую” сторону. Все это не могло не привлекать Кузмина, даже если для него, возможно, и мало значила сложная лестница-иерархия овещствления и развещствления, отхода от Бога и возвращения к Нему, — какую он мог найти в гностических системах. Интерес Кузмина к гностике давнего происхождения и несомненно связан с его влюбленностью в александрийскую культуру (гностику можно считать родившейся в Александрии).⁹² В “Истории рыцаря д’Алессо”, литературном дебюте Кузмина, встречается строка “Пусть Pistis Sophia (в оригинале по-гречески) в плэрому вернется”, а в тех же *НВ* есть гностический образ “Параклита” в стихотворении 1916 г.

Гностические интересы Кузмина проявились также в его участии в двух издательских начинаниях. Он печатался (а последний номер и редактировал совместно с Анной Радловой) в журнале под гностическим названием *Абракас*⁹³ (1922—1923) и в №3 альманаха *Стрелец* (1923), до революции пытавшегося объединить футуристов и символистов. Этот последний номер полон гностики: Л. Карсавин опубликовал в нем неизвестное гностическое сочинение, издатель А. Беленсон назвал свой рассказ (сведенборгианского рода) “гностическим”, а сам Кузмин поместил главы из романа о Симоне Волхве.

Говоря о гностике, можно упомянуть и о хлыстовстве. Хлыстовская струя явственно различима во всем поэтическом творчестве Кузмина. Между тем гностика какими-то путями докатилась до русских хлыстов, и, например, слово “плерома” встречается в их песнопениях. Кузмину эта связь была, очевидно, известна, — и первое стихотворение цикла “София” звучит как хлыстовская песня. Впрочем, одно это стихотворение “символично” и как-то пересказывает гностические идеи. Остальные стихи цикла — картинки психологических состояний в гностическом римско-александрийском контексте: моменты обращения, спасения души, а также падения, оставленности. В такой момент прозрения показан, например, один из крупнейших гностических учителей Базилид (который мог привлекать Кузмина еще и тем, что по его идеям в сотворении мира отсутствовала женская ипостась).

От “гностических стихотворений” ждешь рассудочности, но у Кузмина этого не случается. Уже первое, самое “идеологическое” стихотворение цикла, “София”, замечательное художественное достижение, а такие стихи как „Фаустина” просто принадлежат к жемчужинам русской поэзии. Не будучи первым циклом сборника, эти стихи задают тон и бросают отблеск на все остальное в книге (тогда как третий раздел *Сетей* — неожиданность, пусть и подготовленная, и “отменяет” собой “Любовь этого лета” и “Ракеты”).

Два последних раздела *НВ*, “Стихи об Италии” и “Сны”, можно рассматривать вместе, — и не только потому, что Италия (*НВ*: “вторая мать”; *Лесок*: “далекая и близкая Италия”) наделена признаками мечты-сна (эпитет “сонный” встречается в цикле, одно итальянское стихотворение называется “Сны”). Это не дневник путешествия с эмоциями “по поводу”, а некое полумистическое отправление на Цитеру. Это память об Италии и бегство (escape) в нее от окружающей действительности (см. конец “Равенны”, образ Ариона в “Италии”). Это темные, глубинные стихи с гностическими отголосками и оттенками. Тут наблюдается особый вид отказа Кузмина от кларизма в послереволюционную пору. От “гностических” стихов заранее ожидаешь темноватости, от “снов” — бессвязности, но название “Стихи об Италии” предрасполагает к красивым и ясным картинкам, пейзажам, к своего рода “бедкерным” стихам. У Кузмина же именно эта поэзия особенно неуловима и “непонятна”. Картины иногда даются в ночном освещении (“Пять”, “Озеро Неми”), и видишь только части, которые трудно связать: кто-то куда-то едет, кто-то о чем-то говорит. Это качество усугубляется сложной образностью, например, в “Озере Неми”

переплетены различные образы измены. Среди итальянских стихов есть подлинные шедевры, хотя бы маленькое чудо концентрации — “Святой Марко”. Эта миниатюра построена на двух императивах, и Кузмин умудряется в 14 словах рыбащей молитвы (причем два из них повторяются) дать и моментальную фотографию венецианской площади в закатных лучах и увидеть призрачную славу Венеции и передать не только палитру Тинторетто и Тициана, а также архитектуру Палаццо Дожей, но и в рыболовном промысле венецианцев объединить символику раннего христианства (и гностики) с древним Египтом (рыба — символ Гатор,⁹⁴ творческого принципа). Еще один пример — “Венеция”, *tour de force*, где слово “тарантелла” звучит *не появляясь* в ритме всего стихотворения (на секунду, впрочем, вынырнув в слове “тараторит”).

В разделе “Сны”, как и в итальянских стихах, — сны-притчи, только с элементами магии и с еще большей зашифрованностью, которую критикам надо разградывать общими усилиями. Наиболее сложно “Рождение Эроса”, где, как в “Святом Георгии”, есть куски “славы” и литанические места, а также переключки не только с Вяч. Ивановым, но и с Т. С. Элиотом.

Именно в *НВ* Кузмин восклицает

Мне с каждым утром противней
Заученый мертвый стих,

и, действительно, его стихи звучат теперь по-новому. В некоторой степени, это результат установления в его поэзии более широкого лексического диапазона. “Новый” Кузмин — как Третьяковский — раздвигает словарные рамки как в сторону высокой лексики (портомя, присновоспоминаемая), так и низкой (дóхну, брюхо). Именно поэтому его стих теперь иногда может напоминать то Державина, то Маяковского, то Вячеслава Иванова (причем интересно, что в пору его личной близости с Ивановым такого сходства не наблюдалось даже там, где для этого были все основания, например, в третьем разделе *Сетей*). Также нужно отметить рост неологизмов. В *НВ* самое большое количество лексических новообразований, от “северянинских” “разбукетилось”, “янтареет”, “профлейтит”, “квадратит”, “протрелит”, “свирелить”, до “маяковских”, “занерейдил”, “взливел”, “трóмбово”, “снегово”, “сосцато”, “журавлино”. После *НВ* начинается спад: в *Параболах* всего три неологизма: “аврорится”, “сурдинит”, “ручьится”.

Разнообразие наблюдается и в рифме. Кузмин не только продолжает пользоваться рифмой-*enjambement* (в ту сто

/рону/: пусто), но и прибегает к рифмам усеченным (гуще: спущены) и “евтушенковским” (или “ахмадулинским”?) (ветра: вербу). Однако Кузмин никогда не “разрабатывает”, употребляя каждый необычный вид раз-два. Нельзя не упомянуть и редких, но запоминающихся примеров “странного” синтаксиса, вроде “И пениться, струя, устав”.⁹⁵ Поклонники статистического метода не стали бы обращать внимания на редкие крапинки на поэтическом полотне Кузмина, но в поэзии редкости важны не менее, чем вещи типические (если не более).

Тем не менее, определенное значение у Кузмина продолжают иметь старые приемы, хотя они и не остаются в прежнем виде. Из списка консонантных эффектов (см. в главке об ОО) можно заключить, что их число сокращается но дело обстоит иначе: их труднее цитировать. Во-первых, они чаще и чаще захватывают не одну строку, а несколько, а то и целую строфу:

Загоризонтное светило
И звуков звучное отсутствие
Зеркальной зеленью пронзило
Остекляянное предчувствие

(ср. также “Озеро Неми”, “Эней”). В “Фаустине” “резеда” становится в звуковом отношении “понятной” лишь в “розовых блестях” следующей строки.

Во-вторых, консонантные повторы все труднее отделить от других приемов. Такую строку, как “И звуков звучное отсутствие”, не знаешь, куда помещать: в примеры консонантизма, вокализма, тавтологии или оксиморона. Вот еще примеры подобного “синкретизма”:

Не учи в ручей подругу
Ловить радуги дугу!
По зеленому по лугу
Я бегу, бегу, бегу.

И солнце как жерло в аду
Индуc в буддическом бреду
Придумал, а не русский иннок.

Знакомые нам корневые двойники тоже не только растут в числе, но и усложняются. Кроме обычного типа “расширенной аллитерации”:

червонный чернец
кругло, круто, кричаще. кипяще*

* интересный пример одновременно смыслового *crescendo* и звукового *diminuendo*

Колебля звонко колбу,
Как пузырек рекой

На розы росные взгляну

И голос горлицы загорной;

можно найти примеры “зеркальные”:

живу и вижу

в разливах розовой зари;

хлебниковского “внутреннего склонения”:

тянется тина

пурпуровые паруса

в морские норы нереид нырок;

в комбинации с тавтологией:

Меж сосен сонная Равенна,
О черный, золоченый сон!

И вот отплыл плохой пловец;

и с захватом почти всего слова (тенденция рифмы 20 века):

дрожит дорожный

Прокликал Параклит

Мнет волокна льна волна**

Параболы

крылато
сбивчивое лепетанье

Параболы

Чем рассудку темней и гуще,
Тем легче легкой душе
НВ

** Здесь пушкинское эхо, но не лексическое, а чисто звуковое. Ср. „Ты волна, моя волна, / Ты гульлива и вольна“.

Сумеречный, подозрительный час...
Двусмысленны все слова

НВ

Все метафоры как дым повисли,
Но уйдут кольцом под потолок

Форель

О чем кричат и знают петухи
Из курной тьмы?
Что знаменуют темные стихи,
Что знаем мы?⁹⁶

Другой поздний шедевр Кузмина, *Параболы*, для критиков, повидимому, — камень преткновения. На эту книгу было меньше всего рецензий, и ее никогда не обсуждают в обзорах творчества Кузмина. Одна причина, видимо, в том, что *Параболы* единственный сборник стихов Кузмина, вышедший только за границей.⁹⁷ Скорее же всего этот разговор молчания объясняется просто: со стихами не знают, что делать. Во-первых, они, пожалуй, самые “непонятные”, трудные у Кузмина; во-вторых, *Параболы* знаменуют собой полный отход от “прекрасной ясности”, а что могли бы критики и авторы учебников сказать о Кузмине, если бы им запретили писать об этой пресловутой “прекрасной ясности”. В той же самой любимейшей литераторам статье (которая, кстати, повествует о прозе, а не о стихах),⁹⁸ Кузмин писал (в 1910 г.), что видит “безвкусие в отсутствии контуров, ненужном тумане и акробатическом синтаксисе” и требовал “логичности в замысле, в постройке произведения. в синтаксисе”.⁹⁹ И вот как раз такое требование неприменимо к *Параболам*. Добавим здесь, кстати, что *Параболы* также первая книга Кузмина, к которой не подходит термин Тредиаковского “книга сладкия любви”. Не то что бы любви в ней не было совсем, но ее нет в прежнем кузминском смысле: нет выросших из биографии моментальных поэтических снимков. Гомосексуальные мотивы остаются, но встречаются только в стихах на другую тему и часто завуалированы. Есть поэма о Федре (напоминающей скорее гофмансталеу Клитемнестру), пожираемой любовью — но это осуждается (необычный для Кузмина морализм). Забегая вперед, заметим, что орфизки требовали чистоты. Примечательно, что в стихотворении “Как девушки о женихах

мечтают”, разговор об искусстве предпочитается “влюбленному свиданию”. В широком смысле, все стихи *Парабол* (включая и не вошедшие в раздел “Стихи об искусстве”) — об искусстве. Это эстетические параболы-притчи, которые надо разгадывать.

Первое стихотворение — опять введение-манифест, на этот раз необычайно краткий. Стихотворение написано двух- и трехстопным ямбом без рифм и кончается на метрически выпадающей из строя строке. Эпитеты “косые”, “зеркальный”, “безумные”, “зодиакальный” и “недвижный” в сочетании звучат причудливо: смесь “научности-геометричности” и сумасшествия, движения и неподвижности. Еще больше озадачивают существительные (кстати, лишний раз приводящие на память Хлебникова): “соответствия”, “пространство” “сферы”, “параболы”, “эфир”, “чертеж”. Они вносят абстрактность, почти метафизичность, но от этого не создается впечатления холодности (“пылает”, “кипит”) Заметно также пифагорейство (“сферы”, “звеня”). Толкование отдельных стихотворений этой книги, особенно в деталях, дело будущего, тем более, что еще нужно установить, хотел ли Кузмин, чтобы его стихи растолковывались вообще или растолковывались до конца. Первая стадия должна быть дескриптивной, хотя и с отдельными попытками интерпретации. Неполное и поверхностное описание “темнот” и будет пока нашей задачей. Отметим только, что пифагорейский манифест к сборнику в некотором смысле “белая ворона” среди остальных стихотворений. В дальнейшем Кузмин, при всей своей “герметичности”, остается на поверхности земли. Только в первом стихотворении он как бы прилетает на эту землю из пространства, подобно лермонтовской душе. Это как бы неоплатоническое предисловие к сборнику.¹⁰⁰

“Стихи об искусстве” — чортова дюжина маленьких эстетических трактатов-символов. Они говорят о сущности искусства и о творческом процессе — и дают “советы”. Искусство предстает то Христом-женихом монахинь, то головой растерзанного Орфея; то отождествляется с магией, то с гаданием; то символизируется в поисках Озириса Изидой, то в артезианском колодце. Подчеркивается его пророческая природа, отмечаются моменты немоты, перед тем как разражается творческая гроза. Старые слова-мотивы “сердце” и “душа” движутся в новом контексте, рядом с ними начинает играть роль мотив “крови”. Сущность искусства вычитывается с фрески Гоццоли, неявно угадывается в образах Отрока или орехового посоха, чувствуется в гипнозе перечней-каталогов. Интересно, что образ “сетей” (или “невода”) меняет смысл. Теперь это символ творческого процесса, уси-

лия что-то поймать в темных (или светлых) глубинах вод (или зеркал). Оккультизм¹⁰¹ и эзотерика, хлынувшие в кузминскую поэзию в *НВ*, в *Параболах* царят безраздельно, и их образы сплетаются в сложнейшие клубки смысла, где трудно отделить друг от друга гностику, пифагорейство, орфизм, масонство, магию, астрологию, алхимию, а может быть и розенкрейцерство с кабалистикой.

„Стихи о душе” составляют другой важный раздел *Парабол*, и они еще более трудны: по первом чтении почти невозможно сложить в одно целое эти магически остающиеся в памяти образы. Вот, например, бегущая девочка на фоне северного пейзажа, где вдруг проглядывает сказочная русская “курочка-ряба”. Девочку зовут домой — и она бежит уже полсотни лет, в то время как сверху раздается балаганная песенка Психеи. Нележки и “Морские идиллии”, от которых ждешь незамысловатых картинок. Предпоследний раздел, “На путях Тамино”, полон масонской эзотерики и колдовства, а кончается на сюрреализме с юмором („Конец второго тома”). Поэма “Лесенка”, может быть, самая трудная в этом трудном сборнике (см. также такие стихотворения как “Шелестом желтого шелка”, “Поля, полольщица, поли”).

Что такое “трудные” стихи? “Непонятность” всегда жила в поэзии (причем, и у поэтов с репутацией “кристальной ясности”, вроде Пушкина) — но иногда кажется, что она утвердилась и обосновалась именно в наш век. Читатель на нее жалуется, критик пробует выйти из затруднительного положения неправильным употреблением слов “сюрреализм” и “заумь” (а то и ссылками на будто бы влияние Хлебникова). На самом деле, непонятность разнообразного происхождения. Одно стихотворение непонятно, потому что зашифровано поэтом и требует ключа, другое сконцентрировано, спрессовано до предела (а иногда и за предел), третье — “разорвано”, четвертое — многопланно, пятое написано на выдуманном языке (и только такое может быть названо заумным), шестое, может быть, орнаментально (таким образом, “понимать” и не надо). Можно прибавить еще два-три вида (субъективные ассоциации, алогизм).¹⁰² Короче говоря, неплохо кому-нибудь заняться типологией поэтической непонятности. Но нас сейчас интересует Кузмин, поэт с репутацией “прекрасной ясности”, написавший самую непонятную книгу стихов в русской поэзии (потому что такой целой книги нет ни у Хлебникова, ни у Вячеслава Иванова, ни у Анненского, ни у Цветаевой, ни у Мандельштама, ни у Пастернака).¹⁰³

Прежде всего, необходимо, хотя бы в упрощенном виде, познакомиться со взглядами Кузмина на искусство. Ведь он все время находился в гуще литературной борьбы и полемики и публиковал (или подписывал) манифесты в продолжение почти всей своей литературной карьеры. Именно после революции он чаще всего писал статьи и рецензии, которые собрал (вместе с несколькими старыми)¹⁰⁴ в книгу *Условности* (1923). Хотя большинство статей случайны по происхождению и, большей частью, посвящены театру, литературная позиция Кузмина выступает в них довольно ясно.¹⁰⁵ Он воюет с обоими главными течениями русской поэзии первых послереволюционных лет (акмеизм и футуризм) и не принимает формализма за его теоретизирование и “мертвость” (“легче ткнуть пальцем в четвертый пеон, чем указать на веяние творческого духа”).¹⁰⁶ Не жалуется он и прогрессивных групп, вроде “Серрапионовых братьев”. У футуристов Кузмина не устраивает их отвлеченность и нерусскость,¹⁰⁷ а акмеизм он просто считает “выдуманным”.¹⁰⁸ Вообще Кузмин не раз подчеркивает свое презрение к группам и течениям, а если восторгается (или не восторгается) поэтом, то независимо от того, какую группу он представляет в глазах литераторов. Так, например, он ценит Белого (с выбором), Ремизова, Пастернака-прозаика, Хлебникова (о котором он в одном абзаце сказал лучше всех авторов статей и книг об этом поэте). О Гумилеве он пишет резко, считая его “антимузыкальнейшим” поэтом и называя стихи его учеников “кадрилями и польками гумилевской школы”.¹⁰⁹

Взгляды Кузмина на искусство (и на поэзию в частности) отличаются подчеркнутой, даже вызывающей “старомодностью” и приверженностью к “банальным” эстетическим истинам. Он призывает не страшиться “общеизвестного” и “азбучного”, защищает здравый смысл и индивидуальную творческую свободу против догматизма и не боится видеть суть искусства в том, что оно “показывает и передает из сердца в сердце эмоции”. Он за внутреннюю оправданность и противопоставляет личную одаренность реформаторской деятельности. Он считает художественно неубедительным натурализм, потому что есть “духовная реальность, более реальная, нежели реальность природная”.¹¹⁰ “Лучшая техника — отсутствие техники”, возражает Кузмин футуристам. Особенно часто полемизирует он с теми, кто принуждает художника “итти в ногу с временем”, — но отнюдь не из “реакционных” соображений, а из понимания им сущности и природы искусства. Прежде всего, он считает, что искусство никогда не соответствует моменту, а опережает его; кро-

ме того, не в “современности” ценность искусства. В предисловии к „Песни Песней” (1916) он пишет: “Для меня нет старого и нового искусства, есть только настоящее”. Тем не менее, Кузмин вовсе не ратовал за некий неоклассицизм, он принимал тенденции своего времени к асимметрии, многозначности и неясным очертаниям. И он отнюдь не считал себя несовременным. Реставраторства в его мышлении нет. “Творчество требует постоянного внутреннего обновления,” пишет он. Заметим опять, что ни о “ясности”, ни о “простоте” нигде нет ни слова.

Уже в 1912 г., т.е., менее, чем через два года после статьи “О прекрасной ясности”, Кузмин писал в рецензии на Вячеслава Иванова¹¹¹ об отдельных скачках, которыми можно миновать “скучную дорогу логической связи”. Там же в образах из разных эпох, соединенных в одном произведении, Кузмин видит “скорее . . . непосредственность, нежели надуманность” и фактически подходит к защите зауми: “таимое под этим настолько близко и глубоко, что почти не поддается людской речи”.

Тем более в начале 20-х гг. Кузмин не был традиционалистом в упрощенном смысле. Пусть он отвергал футуризм, как его понимали в Петрограде 1918— 22 гг., но сам он в своем роде был поэтом авангарда, т.е., искусства, принципиально строящего на смешении и переплетении планов или на перераспределении элементов. Но у Кузмина авангард осложняется оккультными интересами, и в этом смысле он совершает “возврат” не только к футуризму, но и к символизму¹¹² (особенно типа Вяч. Иванова с его тенденцией к слиянию образов) — и этим, кстати, усугубляется “непонятность” его стихов.

Часто когда Кузмин-критик пишет о других (особенно о непозтах), он хорошо формулирует свои собственные качества (во всяком случае, лучше, чем критики, пишущие о нем). Например, он находит у художника Митрохина¹¹³ “детскость в соединении с ‘избытком культурности’”, применяет к нему эпитеты “деликатно, простодушно и чисто” и говорит о нем: “он в мире с органической формой предметов, и ему не надобен никакой бунт, насилие и произвол для произведения ударного эффекта”, “свободно и лирично колдует он”. С другой стороны, анализируя художника Ю. Анненкова, Кузмин пишет: “иногда приходится художнику . . . сдвигать планы, разлагать кое-что на элементы для высшего психологического, почти метафизического сходства”. И еще: “. . . стихия его — движение, переменчивость, еле уловимый жизненный ток, игра граненых поверхностей”.

Какая-то доля “непонятности” Кузмина, конечно, происходит из вековой классической традиции аллюзии. В рассматриваемое время, т.е., в начале 20-х гг., часть его образности имеет свои истоки, например, в Апулее, *Книге мертвых*, Артуровских легендах, а особенно в Гофмане, которым он тогда увлекался (см. *Лесок*, “Записки Тибурция Пенцля”, предисловие к книге о Митрохине), но назвал в собранных стихах лишь раз (в “Зеленой птичке”).¹¹⁴ Однако главная часть “темноты” вызвана самим содержанием. Искусство — область невятного пророчества, и Кузмин в *Параболах* не один раз подчеркивает его “дельфийскую, сибиллинскую сущность”.¹¹⁵ “восторженно не разумея” “сбивчивое лепетанье”, “невятный смысл”, “непонятный гений”. Слово “пророческий” встречается в книге три раза, а “вещий” — целых восемь. Мотив безумия проходит по всему сборнику, а в “Пламени Федры” разрастается до темы. В стихотворении “Шелестом желтого шелка” искусству приписываются четыре качества: раздробленность,¹¹⁶ безумие, непонятность и целительность. В значительной степени, непонятность — следствие того, что Кузмин смотрит на мир через гностические очки. Гностика — одна из самых сложных и гетерогенных философий и, к тому же, известна нам только частично, так как лишь в небольшой части сохранилась. Кроме того, по учению Василида существующее неизреченно, назвать нельзя, и только под оболочкой вещественных форм можно обрести семя духовной жизни. Прибавим к этому еще то, что Кузмин считал себя обитателем катакомб (см. “итальянские стихи” в *НВ* и *Параболах*) и также поэтому говорил темными символами.

Основной прием, которым создается эта профетическая невятность в стихах *Парабол*, — смешение образов, планов, слов. Поэтому в книге все двоится и троится. В какой-то мере даже этот прием накладывания одного на другое (как у Ходасевича в “Соррентийских фотографиях”) и перехода одного в другое¹¹⁷ идет от гностиков (которые мыслили параллелистично и концентрическими кругами) и из оккультных традиций. Например, по Василиду Гермес=Логос=фалл. Гермес Трисмегист объединял египетского Тота и греческого Гермеса. Но Кузмин видел и пафос современного искусства в “смешанности стилей, сдвиге планов, сближении отдаленнейших эпох”,¹¹⁸ и сам сближал эпохи в книге *Лесок*, а в *Параболах* — в стихотворениях “Купанье”, “Звезда Афродиты”, “Пламень Федры” и “Конец второго тома”. Типично это и для поэтов и писателей его окружения, близких в то время к *Абракасу* (К. Вагинов, Ю. Юркун).

Уже название книги, как мы отмечали, неоднозначно. Па-

работы это и притчи и линии (а может быть, также и слова). Редко в каком стихотворении нет смешения и многозначности самых разнообразных родов. Психея — не только душа, но и бабочка. В “Пламени Федры” появляется Святая Троица, а голубь Пафии мутит крылами воды Иордана, и актер шекопировой труппы Вилли Хьюз¹¹⁹ переплетается с флорентийским эпизодом в жизни Кузмина. В “Звезде Афродиты” трудно отделить явь от воспоминания. Читая у Кузмина о Виргилии, нельзя забывать, что он не только поэт, но и маг. Англия сосуществует со Спартой в “Купаньи”. Индусские “йони” в “Первом Адаме” не только “голубки”, но и “недра” и “врата”. В “Серым тянутся тени строим” Митенька не только угличский царевич, но и сын Радловых. Иногда двойственность выражена короткой фразой: “кельтическая Ярославна” (“Сумерки”). Образы двойственны и в своем происхождении.¹²⁰ Например, у Кузмина в разных книгах можно найти образы сада, архангела Михаила, Утешителя, Доброго Пастыря и песни о душе — и они могут быть биографического, гностического или раннехристианского происхождения. Но они все есть также в хлыстовских песнях, которые Кузмину были известны.

Кузмин — один из немногих русских поэтов своего времени, которому удалось слить символистскую традицию с авангардом. В данном контексте символистична многозначность, но авангардна многопланность, т.е., наложение пластов друг на друга. Возьмем частый у позднего Кузмина образ Орфея (от *НВ* до *Форели*), который встречается и у русских символистов от Брюсова до Ходасевича. Опять-таки в кузминском контексте, в дополнение к обычным ассоциациям этой фигуры с поэзией и искусством вообще, нужно вспомнить, что Орфей считался и магом,¹²¹ что в орфической традиции (для которой, кстати, характерна тенденция к синкретизму) он отождествлялся не только с Христом, но и с Озирисом и Адонисом (частые образы у Кузмина). Наконец можно предполагать, что Кузмин знал о том, что Орфея считали родоначальником гомосексуализма.¹²² С другой стороны, Орфей символизирует музыку и, в частности, связан с оперой Глюка, о которой музыкант Кузмин не раз говорит в статьях. Если мы взглянем на одно из оперно-орфеевских стихотворений в *Параболах* (“Блаженные роши”), то обнаружим, что образы оперы (вернее ее постановки в Мариинском театре) прорезаются, по крайней мере, одной диссонансирующей нотой: невидимым пилотом. Это уже не символистская, а авангардная техника и напоминает многочисленные подобные случаи у Хлебникова в поэмах, особенно в “Виле и лешем”.

Последнее наблюдение дает ключ ко многим стихам в *Параболах*. Читая такие стихи, не раз начинаешь накладывать в уме какой-то очевидный трафарет, — скажем, *Волшебную флейту* Моцарта на “Летающего мальчика” Кузмина, но это никогда не удается до конца. Всегда что-то вылезает и торчит. Например, “Элегия Тристана” совпадает с третьим актом *Тристана и Изольды* настолько, что, читая Кузмина, слышишь свирель вагнеровского пастуха. Но у Вагнера Тристан лежит раненый у себя в Кареоле, в Бретани. Почему же “родимая яблоня далека”? Почему река “чужая”, если он на родине? Может быть тут объединены два раненых Тристана, — один в Корнуолле после боя с Моронтом (Морольдом), другой в Бретани, но не из Вагнера, а из старых французских поэм, — и, таким образом, уже не на родине, женатый на второй Изольде (белорукой), и зовет для исцеления первую, светловолосую? Кстати, яблоня может быть именно первой Изольдой. (Ср. в “Александрийских песнях”: “Не похожа ли я на яблоню/На яблоню в цвету”) Примеры можно продолжить. Стихотворение “Барабаны воркуют дробно” идет от лица беременной женщины, но в четвертой строфе говорит уже младенец в ее чреве, чтобы в пятой уступить место опять матери. В “На площадке пляшут дети” нет сомнения, что имеется ввиду Рим, но в средней строфе „перебивают” русские образы („сельская брчка”, “северный припек”).

Смещение затрагивает и расположение стихов в сборнике. Стихи с итальянским колоритом ожидаешь встретить в “Путешествии по Италии”,¹²³ но некоторые из них попали в раздел “Вокруг”, посвященный более случайным произведениям. Интересный пример смещения метрического находим в “Легче пламени”, где четные строки — античные логоэды, а нечетные русско-народные. Вообще в *Параболах* тенденция к верлибру сменяется тенденцией к смешанным, “кусковым” метрическим конструкциям.

Еще один пример смещения и многопланности — макаронизм, который традиционно применялся в поэзии с шуточными намерениями, но у Кузмина очень часто употребляется “всерьез”. Начало этому было положено в *НВ*:

А пахнут они fol arôme

Хрусталем дрожит дорожный table d'hôte

В *Параболах* Кузмин пользуется уже четырьмя иностранными языками:

Что увидим мы transatlantiques

Grand Saint Michel, protege nous!

Как свист: „How do you do?“

Видеть (стоит una lira).

Хорошо для forestieri

O via Appia! o via Appia!

Et fides Apostolica

Manebit per aeterna

То, что было раньше сказано о консонантных повторах и корневых двойниках в *НВ*, можно повторить, но там это было подготовкой, теперь же становится частью общей картины смещения. Если раньше это были преимущественно явления однострочные, захватывали начало слова, ограничивались одним согласным (или двумя) и не переплетались с другими способами звуковой инструментовки, как в следующих примерах (из *Парабол* же):

Вот барышня под белою березой

думаем о друзьях далеких

при шелковом шипеньи,

то теперь не только все чаще затрагивается середина слова:

Румянцем зари рдяно играя

Настали области болот,

но и соседствуют строки разной повторной инструментовки:

Шелка, шитье, ширинку, — все хватает,

А в золотом зрачке зарделась слава

Медлительного Минчо в Мانتую

Зеленые завидя заводи

Дымы колдуют Дельфийскую деву,

Млечная мать, Маргарита морей,

и, наконец, разные повторы смешиваются в пределах строки или целого отрывка:

Волы лежат на влажных пастбищах

Вышел вратами, немотствуя Воле,

Влажную вывел волной колыбель

В раскосый блеск зеркал забросив сети,
Склонился я к заре зеленоватой.
Слежу узор едва заметной зыби, —
Лунатик золотеющих озер

О Птоломея Филадельфа фарос,
Фантазии факелоносый знак,
Что тучный злак
Из златолаковых смарагдов моря

или “пастернаковский” пример

Петух у покривившейся калитки
Перекликался, как при Калите.

Целые стихотворения инструментованы на разные звуки от начала до конца: “Сумерки” и “Венецианская луна” на *л* и *н*, “Катакомбы” — на *л* и *р*. См. также сложные переплетения согласных в “Первом Адаме” и “Весенней сыростью страстной седмицы”.

Консонантные повторы смешиваются (или выступают вместе) с вокальными:

Впадиной роз,
Радуйтесь: рос
Рок мой, родители

А кровь все поет глуше и гуще

Угрюмый Курвенал умолк, поник,
Уныло булькает глохлый родник

И медленно веянье млеет столетнего тлена

Словно весть о бледном лете

На синем, синем Si

Не манит майскою дорогою

Мудрый мужеством, слепотой стрелец

Память пазухи

Туман и майскую росу

Венера в небе верно светится

(Также см. „Безветрие“, построенное на-е- и на *л*).¹²⁴

И то и другое смешивается с параномазией:

На площадке пляшут дети
Полон тени Палатин

От томной каватины
Кривит Тамино рот

Йони-голубки, ионины недра,
О Иоанн Иорданских струй¹²⁵

Перемешивание, накладывание и т.п., конечно, динамизируют стих и семантически и фактурно. Получается впечатление взрыхленности, яркой краски, блеска, переклички, — и, в результате, движения. Но Кузмин еще усиливает это впечатление движения целой системой странствующих образов и мотивов. Пристрастие к определенным образам (например, небо-павлин, звезда, радуга) и мотивам (плач по Адонисе, крылья)¹²⁶ наблюдалось у Кузмина и раньше, но никогда они так густо не передвигались по сборнику. Впрочем, такое движение образов характерно и для других поэтов послереволюционного времени. Например, для Анны Радловой, поэтессы близкой к Кузмину, типично движение образов по всей ее поэзии (особенно корабли, птица, сердце и смерть), причем некоторые из них совпадают с кузминскими. Сходное легко увидеть у позднего Мандельштама (символы соли, звезд). Кроме того, движение как таковое в *Параболах* становится одной из главных тем (наряду с Любовью и творчеством) — особенно част мотив движения вверх.¹²⁷

В пределах одной книги даже двукратное повторение заметно и многозначительно. Пророк Иона появляется в сборнике дважды (“Первый Адам” и, в измененном виде, в “левафановском” стихотворении “Я не мажусь снадобьем колдуний”), причем он несет с собой ассоциации катакомб (Иона — любимый сюжет рисунков на стенах катакомб) и перекликается с образом спасшегося Ариона (см. *НВ*). Также дважды, но по-разному, мы встречаем Троицу — в “Пламени Федры” и в “Лесенке”. Ангел-юнга в той же кабалистической “Лесенке” перекликается с другим пароходным мальчиком — в “Звезде Афродиты”, и оба они образуют группу не только с “Летающим мальчиком” из *Волшебной флейты* и другими крылатыми детьми (не только в *Параболах*, и, таким образом, включая Амура), но и с загадочным Отроком из “В раскосый блеск зеркал”. В двух “моцартовских” (и масонско-окультиных) стихотворениях, “Летающий мальчик” и “Музыка”, общий образ звезды (а звезды, звезду или созвездия можно увидеть в *Параболах* 12 раз).

В той же “Музыке” и в орфеевских “Блаженных рощах” общие — образ тромбонов и мотив запрета оглядки. В орфеевском стихотворении с trombones есть образ болот, и оно, таким образом, перекликается с “Концом второго тома”, где есть и болота и трубы. Духовые инструменты звучат на страницах *Парабол* восемь раз. В первой “песне о душе” есть образы мушиного крыла и радуги, оба повторяются в “Музе-орешине”. Радуга повисает в книге семь раз. Вот список некоторых движущихся образов и мотивов: магия (колдовство, гадание, волшебство) — 13 раз; весна (и весенние месяцы) — 8 раз; зеркало — 8 раз; скудный родник, молоко, кровь, мед — по 6 раз; семя, лед, слепота — по 5 раз; озеро (озера), расплавленность — по 4 раза.¹²⁸ Обращает также на себя внимание пристрастие Кузмина к некоторым цветам: золотой — 18 раз, зеленый и розовый (цвет Святого Духа) — по 9 раз (кроме того, цветок роза — 7 раз), лиловый — 6 раз. Кроме них, палитра Кузмина располагает белым (молочным, опаловым), черным, аквамариновым, голубым, синим, алым и пурпурным.

* *
*

Между *Параболами* и *Форелью* Кузмин опубликовал составленную из лирических стихотворений поэму *Новый Гуль*, где он временно отошел от смешения планов (и в какой-то мере вернулся к “прекрасной ясности”), но где продолжают звучать знакомые мотивы (магия, оккультизм; зеркало, летучесть, крылатость, Тристан, Моцарт, Гофман, Гете). С другой стороны, некоторыми новыми элементами *Новый Гуль* предвосхищает *Форель*. В поэме есть детали европейской жизни 20-х гг (шимми), она вырастает из экспрессионистского фильма, некоторые стихи даже звучат “форельно” (например, №6), но особенно важен в этом контексте возврат Кузмина к теме гомосексуальной любви.

Форель разбивает лед

Развязываешь воображенье,
Связываешь несвязуемое

Форель

И так все перепуталось, что я
И сам не рад, что это все затеял

Форель

Кто скрижали понимает,
Тот не удивляется

Форель

Есть искушение рассматривать *Форель* как своего рода ГГ, последнюю часть послереволюционного триптиха. Хотя сходство налицо, например, в тенденции к сюжетности, такой подход был бы мало продуктивен.¹²⁹ Много, однако, сказать о *Форели* вообще еще нельзя. Это начало нового периода, коренное изменение манеры и стиля и дальнейшее усложнение поэтического метода. Многие в этих стихах не только трудно (и необходимо растолковывать общими усилиями), но и неуловимо, так как “нити” ускользают. Направление нелегко узреть по одной книге, а второй не последовало; печатал же Кузмин стихи в журналах в то время (1925—1928) редко, а потом и совсем перестал.

После временного не то что бы отсутствия, а приглушенности (особенно в *Параболах*), любовь в *Форели* возвращается в поэзию Кузмина как центральная тема, хотя это теперь уже не “сладкая любовь”. Кузмин редко разрабатывал тему гомосексуальной любви сложнее, откровеннее и (в первом цикле) поэтичнее.

Другая отличительная черта *Форели* это полное отсутствие “стихов на случай”, которые нередко раньше загромождали кузминские сборники и только в поздних книгах (особенно в *Параболах*) с некоторой виртуозностью были интегрированы в общую композицию. В *Форели* биография и вымысел сознательно объединены и перемешаны, как это бывает в романах, и, тоже как в романах, служат сюжетности, третьей особенностью книги. Половина циклов сборника (первый и два последних) сюжетны, повествовательны, причем нередко фабула подается драматическими приемами (монолог, диалог). В некоторых циклах (“Форель разбивает лед”) повествование лиризируется. Таким образом, в этой книге у Кузмина происходит своеобразное слияние трех основных родов поэзии: лирики, эпоса и драмы. Надо еще отметить тяготение к изоощренной композиции: повествованию или стиховому циклу придается форма то 12 месяцев, то семи дней недели, то семи створок веера.

Первый (и самый замечательный)¹³⁰ цикл, “Форель разбивает лед”, имеет форму не только 12 месяцев, но и 12 ударов хвоста рыбы. В некоторых частях, этот цикл является предком “Поэмы без героя” Ахматовой (особенно второе вступление и удары 2 и 12). Отдельные эпизоды этого

романа в стихах разнообразно связаны между собой, а главная сюжетная линия музыкально сопровождается балладной темой¹³¹ (вариант бургеровской “Леноры” — с возвращением мертвого жениха). “Шекспировские” мотивы переплетены с оккультно-магическими, и заметна игра с иносказанием (“утонули в переносном смысле”, “бьюсь как рыба об лед”).

“Панорама с выносками” — еще один кузминский трактат об искусстве, строящийся, в значительной степени, на персональной зашифрованности и даже недоговоренности (см., например, в №7 неназванную “вещицу”). Причудливая смесь образов, среди которых можно найти греческую мифологию, гоголевский “Портрет” и нечто вроде гомосексуальной *Хованицины*, характеризуется не только сложной системой ассоциаций, но и приемом “обратности” (название стихотворения часто дается наперекор его содержанию). Именно здесь нужно искать у Кузмина сюрреалистическую технику.¹³²

“Северный веер” также полон тончайшей ассоциативности по принципу “далековатых идей”, приближающейся к Хлебникову. Игра контрастами отдаленно напоминает ОО (мотив зимы в весне, Апрель январский) и сочетается со сдвинутыми образами и числовой мистикой. “Пальцы дней” с их астрологическим подтекстом, может быть, наиболее трудный для понимания и разбора цикл. В “Для Августа” Кузмин возвращается к повествовательности, хотя и фрагментарной, и проводит через весь цикл мотив “не тот”. Выступает тема воспоминания (характерная для всей книги). Примитивизм прерывается взрывами лирики.

“Лазарь” — еще один роман в стихах, и на этот раз, неожиданно для Кузмина, до сих пор так тесно связанного с французской и итальянской культурами, происходит на немецкой почве, хотя проблематика сильно перекликается с Достоевским. Тема “Лазаря” — возрождение, воскрешение из мертвых и преображение из принятия чужой вины. К этому примешана, в который раз в книге, мистика чисел. Можно утверждать, что в *Форели*, как и в *Сетях*, есть возрастание и движение к духовности в самом расположении материала.

Если основным метод в *Параболах* мы назвали смешением (которое носит, в основном, статический характер), то в *Форели* переплетение планов, тем, мотивов и образов — динамического, музыкального свойства. Появляющееся сплетается, но впоследствии разрешается, по пути образуя сложную вязь. В цикле “Форель разбивает лед”, например, тема гомосексуальной связи переплетается с темами бал-

ладного моряка Эрвина Грина и утонувшего анонима, а параллельно также идет тема возмездия-расплаты. По всему циклу проходит мотив “зеленый край за паром голубым”, но это только часть музыкальной темы зеленого (особенно сильный в “Первом ударе”), где “край” может превратиться в “страну” или “землю” и зелеными могут быть глаза (взор), сон, свет, плащ, тело под водой, река, сукно, фон в шкафу, пустота и лень.¹³³ Образ форели тоже мотив, но он также и символ, хотя один раз появляется просто как часть обстановки. Кузмин сам говорит под конец, что воспоминания и отрывки прочитанных романов (интересно было бы установить каких),¹³⁴ а также живые и мертвые люди перемешались в его “романе”.¹³⁵ К этому нужно добавить кино-фильмы.

Сходное можно найти и в других разделах. В “Северном веере” звучит знакомый читателям Кузмина мотив крыльев, и по всему циклу проходит образ Гермеса (с оккультными ассоциациями). В “Для Августа”, где переплетаются две истории, биографическая и фильмовая, основной мотив — луна, и в повествование, ведущееся на необычном для Кузмина низком, даже “грязном” плане, вкрапливается то и дело план высокий.

“Низкий” план — отличительная черта книги, особенно характерная для цикла “Для Августа”, где Кузмин намеренно снижает обстановку, ситуации и словарь. Снижению служит и метод пародии (пародический гимн луне, пародия на метрику Бальмонта). В “Лазаре” тема преобразования вырастает из “дешевого” романа, который разворачивается не в Германии Гете и Шиллера (как можно было бы ожидать от Кузмина),¹³⁶ а в среднем немецком городском классе 20-х гг. Снижение задевает и кузминскую образность, где появляются “шляпы как на корове седло”. Сюда же принадлежит разговорная интонация, которой Кузмин пользовался всегда, но она “смягчалась” богатством звуковой инструментровки. В “голой” *Форели* эта интонация ведет за собой большую прозаизацию и приводит к таким побочным явлениям как рост enjambement. Разговорная интонация в стихе вообще представляет собой заманчивую область для исследования. Ее по-настоящему ввел Державин, закрепили Крылов и Грибоедов, утвердил в русском стихе Некрасов, и ею очень искусно пользовался Пастернак, ограничившийся, правда, более легким ее видом, “фразеологическим”. Но никто с такой свободой ею не владел, как Кузмин, и именно в *Форели* это, может быть, верх достигнутого в русской литературе.

Отчасти цели снижения (наряду с абсурдизацией) служит

появляющийся у Кузмина впервые¹³⁷ примитивизм. Некоторые места в “Панораме с выносками” даже напоминают раннего Заболоцкого и поднимают вопрос о возможном влиянии “обериу” на Кузмина (биографически для этого имеются основания).¹³⁸ Этот примитивизм подчас звучит прямой издевкой:

Скоро люди двухлетками станут совсем,
Заводною заскачет лошадка.

Особенно наполнен примитивистскими приемами цикл “Для Августа”, где финальный квартет заставляет вспомнить ансамбли в пьесах примитивиста-заумника Ильязда. Большую роль примитивизм играет и в цикле “Пальцы дней”, где он соединяется с пародией и сопровождается резкой эллиптичностью (“Закладка. Радуга. Молебен”). Абсурдным контрастом примитивизму является изобилие “культурных” имен и названий. В упомянутых циклах, например, мелькают Вольтер, Да Винчи, Моцарт, Гете, Сера, Лафорг, Томас и Генрих Манны, Блок, Бердсли, Шекспир и имена античных богов (а в других разделах также Брюллов, державинская “Фелица” и Рэмбо).¹³⁹

Некоторые приемы Кузмина в *Форели* еще ждут своего выявления, описания и названия, особенно в “Северном веере”. Вполне возможно, что анализируя рисунки художника Ю. Анненкова в 1922 г., Кузмин, как и в статье о Митрохине, формулировал отдельные черты и своего художественного метода этих и более поздних лет. Приведем длинную цитату:

“Анненков пользуется приемом оторванных, вдруг всплывающих на поверхность действия предметов для двух различных целей. Для запечатления провала реальности, ее исчезновения, с другой стороны — для ее утверждения, нового вызова ее из бездны. Первый случай похож на действие гашиша или идеологию кубизма. Распавшиеся, расчлененные части предметов приобретают новую, не реальную, жизнь, преувеличенную и стирающую границы между явлениями аналогическими... Второй случай, когда человек при ощущении улетающей действительности (вот, вот ничего не останется) сознательно цепляется за первую попавшуюся на глаза подробность... для утверждения себя в реальности... Вот ветка, она-то реальна, она-то существует, следовательно есть что-то осязаемое и не все еще потеряно. Так одним и тем же приемом уводит из трезвой реальности и снова в нее возвращает Анненков”.¹⁴⁰

Увлекательной проблемой могут быть связи Кузмина с экспрессионизмом. Русские поэты, называвшие себя экс-

прессионистами (И. Соколов, Б. Лапин), были немногочисленны, малоизвестны, жили в Москве и были связаны эстетически или с имажинизмом или с “Центрифугой”. Интерес же к немецкому экспрессионизму больше проявлялся в Петрограде. В экспрессионисты записывали позднего Кузмина некоторые критики: “У нас в СССР экспрессионизм нашел выражение в изумительных, иногда загадочных и непонятных, но всегда волнующих стихах М. А. Кузмина, поэзия которого за последние 8—10 лет стала столь непохожа на его прежнее творчество”.¹⁴¹ Нужно, конечно, договориться о том, что считать экспрессионизмом, — но как похоже на Кузмина, что он обращается к жанру или методу уже после того, как они перестали быть модными (как это было у него с балладой).

У самого Кузмина экспрессионизм похвально упомянут к концу его статьи-манифеста “Эмоциональность как основа искусства” (1924).¹⁴² Он характеризует экспрессионизм как “воплъ, крик против механизации, автоматизации, расчленения и обездушивания жизни, против технической цивилизации, приведшей к войне и ужасам капитализма” и видит смысл экспрессионизма в том, что он выступает “во имя души, человечности, факта и частного случая”. Кузмин противопоставляет экспрессионизм не только футуризму, кубизму¹⁴³ и импрессионизму, но и “всей культуре 19 века”.

Впрочем, даже если бы Кузмин не упоминал экспрессионизма в своей критике, связь с ним заметна хотя бы в той важной роли, какую играет в образности *Форели* кино, особенно немецкое. Это лучше всего видно в цикле “Форель разбивает лед”.¹⁴⁴ Влияние кино на Кузмина заслуживает специального исследования.

То, что мы выше назвали “коренным изменением манеры” у Кузмина в *Форели* требует подробного (и нелегкого) описания, на которое трудно решиться и без того уже затянувшейся статье. Конечно, знакомые приемы встречаются и здесь (а оккультные тенденции связывают воедино *Форель* с *НВ*, *Параболами* и *Новым Гулем*), но они встречаются в значительно меньшем количестве, чем во всех прежних сборниках. Нет уже той пышности консонантизма, какой Кузмин достиг в *Параболах*. Кузмин не “раскрашивает” даже в примитивистских стихах. Новое, терпкое, сухое и ироническое письмо появляется в его строчках. Начинают господствовать резкие переходы, без модуляций. Иными становятся даже названия. В первый раз начинает преобладать белый стих, и Кузмин вдруг показывает себя виртуозом пятистопного ямба. В рифмовке появляются “холостые” и “псевдохолостые” строки.¹⁴⁵ Во всяком случае, детальное

описание “нового” Кузмина — дело будущего. Возьмем ли мы за основу наспех написанную типичную энциклопедическую заметку или серьезный и внимательный обзор его творчества (каким старался быть этот очерк), — обобщения, сделанные на их основе, не подойдут к *Форели*, где Кузмин перестает быть поэтом веры и вожакого.

К сожалению, о стихах (и прозе)¹⁴⁶ Кузмина после *Форели* мы почти ничего сказать не можем. Знавшие его говорят, что он в последние годы писал много, ничего не печатал и раздавал написанное кому угодно. Ироническим эпилогом к творчеству Кузмина может послужить следующий эпизод. Его друзья попали во время войны в Германию. Они возили с собой рукописи поэта и наконец оставили чемоданы с вещами на хранение у знакомых под Берлином, в гараже. Там потом прошла линия фронта, гараж был разграблен, вещи растащены. Местные жители видели, как русские солдаты крутили козьи ножки из тонкой бумаги, валявшейся в большом количестве на земле. Может быть, это были стихи и проза Кузмина, так самоотверженно спасаемые друзьями поэта?

* * *

Man ist niemals mit einem Porträt zufrieden von Personen, die man kennt. Deswegen habe ich die Porträtmaler immer bedauert. Man verlangt so selten von den Leuten das Unmögliche, und gerade von diesen fordert man's.

Goethe — *Die Wahlverwandschaften*

Теперь, познакомившись с протеканием поэзии Кузмина и присмотревшись внимательнее к тому, что в ней принято считать известным, остается проверить сложившийся критический образ поэта, — уже не только по энциклопедиям и учебникам, где материал берется из вторых рук, а по первоисточникам.¹⁴⁷ К сожалению, и тут тремя китами остаются гомосексуализм, стилизация и прекрасная ясность. О неприменимости последнего понятия к позднему Кузмину (да и ко многому у раннего) говорилось. О первом следует сказать два слова. Нам, из 70-х годов, легко смотреть с ироническим превосходством на то, как бедные критики предшествовавших лет барахтались, пытаясь выбраться из

сетей табу и полутабу. Однако трудно удержаться от улыбки, когда А. Ярмолинский¹⁴⁸ многозначительно намекает на *slightly perverse sensuality* Кузмина (почему *slightly*?). Чем дальше вглубь истории, тем неодобрительнее становятся суждения, и в 1929 г. Арсеньев,¹⁴⁹ высоко оценивающий поэзию Кузмина, вдруг приходит в замешательство, когда нужно просто сказать, что любовь, воспеваемая поэтом, гомосексуальна: nämlich auf einem Gebiet, das so abtossend ist, dass man darauf nicht einzugehen braucht. Сюда же принадлежат многочисленные *perverso* и *perverts* в энциклопедиях.¹⁵⁰

Трудно даже перечислить всех, кто с легкостью необыкновенной навешивает на Кузмина ярлык стилизатора, причем чаще всего дается понять, что стилизация есть нечто зазорное. Р. Иванов-Разумник¹⁵¹ находит у него “болезнь стилизационности”; Н. Абрамович¹⁵² говорит, что Кузмин “заменил творчество стилизацией”; а А. Измайлов¹⁵³ называет стихи Кузмина “стилизованными примитивами, подделками под наивный тон 18 века”. Эмигрант М. Гофман в своей французской книге¹⁵⁴ сводит всего Кузмина к стилизаторству, — и для советского литератора Б. Михайловского он представляет “стилизаторскую линию”.¹⁵⁵ Им вторят западные ученые (*stilizzatore, puro esteta*)¹⁵⁶ и, конечно, справочники и справочные страницы: *stylized verse; twórczość K. ma niejednokrotnie charakter stylizatorski; son besoin de styliser toute chose*. Против записывания Кузмина в эстети-стилизаторы прозвучал лишь одинокий голос Давида Элиасберга.¹⁵⁷ Впрочем, стилизация, видимо, не всегда губительна непоправимо, и советский ученый Вл. Орлов считает, что, например, “Александрийские песни” “бесспорно остались лучшим из всего, что написал /Кузмин/, несмотря на стилизаторство”.¹⁵⁸ Оставляя в стороне непререкаемую связь стилизации с эстетством, нужно прежде всего сказать, что мало кто из критиков пытается определить, что такое стилизация. Если это воспроизведение поэтического стиля других времен, то стилизаторы и Пушкин, и Тургенев, и многие другие (в том числе советские) писатели и поэты. Ведь нельзя же серьезно утверждать, что кузминское “По реке вниз по Яику” эстетское стилизаторство, а пушкинское “Как по Волге-реке по широкой” — свидетельство глубокой связи с народом. С другой стороны, как ни определять стилизацию, ее просто очень мало в стихах Кузмина. „Подделкой под наивный тон 18 века” Измайлов, видимо, считает цикл “Ракеты” в *Сетях*, но вряд ли он мог бы определить, стих какого писателя или поэта 18 века этот цикл воспроизводит. Других же стихотворений с мотивами 18

века у Кузмина нужно искать днем с огнем. Мы уже не говорим, что “Александрийские песни” — никакая не стилизация: ведь не Каллимаха же воспроизводит в них Кузмин¹⁵⁹ (и не Пьера Луиса, кстати). Объяснение этого недоразумения простое: критики спутали прозу Кузмина с его поэзией. Среди прозы раннего Кузмина, действительно, можно найти, по крайней мере, три заметных примера стилизации:¹⁶⁰ *Приключения Эме Лебефа*, “Подвиги Великого Александра” и “Путешествия сэра Джона Фирфакса” (а среди поздних вещей — может быть, роман о Калиостро). Но даже в прозе количество “нестилизованных” романов, повестей и рассказов (т.е., на современные темы) значительно больше.

Трудно сказать, кто первый пустил в обиход слово “стилизация” в применении к Кузмину. В 1907 г. Брюсов еще не пользовался им, рецензируя¹⁶¹ *Эме Лебефа* и *Три пьесы*, книги, к которым этот термин легко применить. Однако в 1908 г. он уже стал прочной частью критического лексикона¹⁶² и постоянным соседом или “имитации” и “подделки”, или “эстетства”. Пожалуй, легче установить происхождение двух других критических шаблонов. Одна цепочка эпитетов — *изящный-утонченный-изысканный*, — повидимому, была канонизована рецензией Брюсова в 1909 г. (“изящны и утонченны стихотворения Кузмина”),¹⁶³ а пошла, видимо, от рецензии С. Соловьева (“изящная небрежность и музыкальная легкость”)¹⁶⁴ который также назвал Кузмина “изысканным” в своем стихотворении¹⁶⁵ (см. также Игорь Северянин, *Медальоны*:¹⁶⁶ “В утонченных до плоскости стихах”). После этого редкий русский критик не пользовался хотя бы одним звеном цепочки, — от Б. Дикса (“утонченность и сложность переживания”¹⁶⁷ до Д. Мирского (“refined and perverse sensuality”)¹⁶⁸ и В. Жирмунского (“изысканная простота”).¹⁶⁹ Нечего и говорить об энциклопедических статьях, где так и пестрят raffinatissimo, exquisite и т.п. Нередки и случаи свадьбы шаблонов (Венич: “изящная стилизация”).¹⁷⁰ Если первая вереница прилагательных как-то иногда применима к поэзии Кузмина, то о пригодности второй можно спорить. Это более длинная цепочка “жеманный-манерный-вычурный-искусственный-салонный-будуарный” (отсюда в иностранных текстах affectation, maniriert и т.п.). Вполне возможно, что и тут отправным пунктом был Брюсов, употребивший в 1909 г. слово “жеманный”, а Гумилев закрепил термин в своей рецензии на *ОО* (“жеманная затрудненность оборотов”).¹⁷¹

В критических высказываниях о любом поэте встреча-

юются несовпадения и противоречия, но в литературе по Кузмину их особенно много и они особенно разительны.

ясность и четкость очертаний (В. Жирмунский)¹⁷²
une poésie de demi-tones, de sensations fugitives, à peine saisissables, extrêmement raffinés (E. Rais)¹⁷³

*

Твой стих и пламенный и пленный (В. Брюсов)¹⁷⁴

Не ищите у него могучей страсти (С. Соловьев)¹⁷⁵

*

Вот поэт — какой культуры, какого дарования и ума! (И. Груздев)¹⁷⁶

небольшое дарование (Г. Новополин)¹⁷⁷

*

D'ogni suo tema egli fa un frivolo divertimento, d'ogni figura una minuscola statua di porcellano, un fantoccio di pantomima... la sua poesia spensierata, capricciosa, epidermica... (A. M. Ripellino)¹⁷⁸

wieviel Weisheit sich in seiner Schlichtheit barg, wieviel Beständigkeit in seiner Grazie, wieviel Ernst in seinem Lächeln (J. Semjonow)¹⁷⁹

*

Kuzmin's 'mellowed honey' sensuality had the acrid reek of decay and perversion (M. Slonim)¹⁸⁰

А у него была душа младенца (И. Северянин)¹⁸¹

*

manca ... ogni spontaneità (Dizionario Enciclopedico Italiano)¹⁸²

Alles war ohne Pose, natürlich, ja kindlich bei ihm (M. Woloschin)¹⁸³

*

Il célèbre dans un élégant style néo-classique les jouissances du bien-vivre (E. Triolet)¹⁸⁴

Все его произведения окутаны флером странной самоуглубленности... какой-то сон наяву, постоянный транс, коматозная истома (Э. Голлербах)¹⁸⁵

*

Стихи М. Кузмина — поэзия для поэтов (В. Брюсов)¹⁸⁶

Любовь к человеку — вот пафос творчества Кузмина, и это делает его народным, в лучшем смысле, поэтом (Э. Голлербах)¹⁸⁷

*

his miniature view of life in the filigree patterns of his art (R. Poggioli)¹⁸⁸
необъятная широта... которая требует той же широты и от читателя (Е. Зноско-Боровский)¹⁸⁹

*

His refusal to accept the esoteric and vague in poetry (M. Slinim)¹⁹⁰

ему... привлекательны и доступны... тайные герметические учения Запада (В. Орлов)¹⁹¹

*

a diminutive and stylized blossom in a twilight period (A. Field)¹⁹²

es schlummerten in ihr (Kusmins Kunst) Kräfte, die ausreichten um eine Epoche zu befruchten (D. Eliasberg)¹⁹³

*

als Dichter vielleicht der grösste Musiker Russlands (D. Eliasberg)¹⁹⁴

Стих К. не напевен (Б. Михайловский)¹⁹⁵

*

piuttosto freddo e cerebrale (Dizionario Enciclopedico Italiano)¹⁹⁶

Размах его чувства не велик, но оно всегда так интимно, так задушевно, всегда порождается сердцем, а не головой (Э. Голлербах)¹⁹⁷

*

Его муза нужна нашим жестоким дням, как благая весть миру (И. Оксенов)¹⁹⁸

Кузминым занимаются больше, чем он заслуживает (Н. Абрамович)¹⁹⁹

*

The Revolution did not affect his work (A. Yarmolinsky)²⁰⁰

... не мог остаться в стороне от революции (Г. Горбачев)²⁰¹

*

стихи редко запоминаются (И. Тхоржевский)²⁰²

Стихи Кузмина не только запоминаются отлично, но и как бы припоминаются (О. Мандельштам)²⁰³

*

Пел и Кузьмин (sic), / Весьма фривольный господин (В. Дукельский)²⁰⁴

Я чист и строг (Кузмин)

Из русских поэтов, пожалуй, только Хлебников вызывал в свое время такие противоречивые оценки,²⁰⁵ но Хлебникова хоть никто не называл поэтом прекрасной ясности.²⁰⁶ Такие разногласия могут происходить от сложности или неуловимости поэзии (а иногда и от массовой слепоты критики), но в этом случае причина также кроется в незнании некоторых важных аспектов творчества Кузмина, которые выявились позже, когда оценки уже установились, окостенели. Впрочем, некоторые критики задумывались над невозможностью свести Кузмина к одной удобной формуле. О “загадочности” Кузмина первый заговорил в 1909 г. не кто иной, как Иннокентий Анненский (“местами подлинная загадочность”),²⁰⁷ а в 1922 г. это же слово повторил К. Мочульский,²⁰⁸ придя в недоумение перед чертами поэзии, вскрывшимися в первых послереволюционных сборниках. Еще раньше Анненского, в 1908 г., Блок предложил термин “двойственность”,²⁰⁹ и ему вторили другие (Б. Дикс: “роковая двойственность”).²¹⁰ Сам Кузмин, конечно, помог установлению легенды двойственности стихотворением “Мои предки”, и деление на Кузмина русского и Кузмина нерусского утвердилось чуть ли не во всех справочниках. В наше время Г. Шмаков делит его на “сомовского” и “головинского”,²¹¹ что несколько напоминает тенденцию искать “слабые” стороны в творчестве не совсем удобных литературных фигур (например, у Достоевского). Такой “соломоновский” метод, по существу, недалеко от метода “коктейля”. Например, А. Field пишет: “Kuzmin’s art is an improbable admixture of sensitivity and triviality, naiveté and decadence, gaiety and weariness”.²¹² Сюда же относится метод “маски”.²¹³ Так, например, Ю. Семенов считает александрийство и снобизм Кузмина лишь маской,²¹⁴ а Э. Райс его дилетантизм и беззаботность только фасадом.²¹⁵

История репутации Кузмина только в частности отличается от большинства его собратьев по Серебряному веку. Почти с самого начала он был по достоинству оценен и принят ведущими поэтами символизма (которые, за исключением, может быть, А. Блока, были первоклассными критиками). Иннокентий Анненский бегло, но восторженно, отметил у Кузмина “лиризм изумительный по его музыкальной чуткости”.²¹⁶ Вскоре после этого Брюсов назвал кузминский стих “певучим и легким” и сравнил его поэзию с блестящей бабочкой.²¹⁷ В своем сонете-акrostихе тот же Брюсов подчеркнул утверждающее начало в стихах Кузмина: “любовь и радость славит”, “улыбчивым созданиям своим”, “твой светлый гимн”.²¹⁸ Вячеслав Иванов назвал Кузмина “простым и ясным художником”, “быстрым,

отзывчивым, отчетливым и объективным”, отличающимся “гармонической согласованностью многострунной души”. В поэзии Кузмина Иванов услышал “многозвучность... лирического тона” и “живую прелесть... своенравного и неподражаемого стиха”.²¹⁹ Впрочем, первым в этом ряду стоит имя А. Блока, который уже в 1908 г. приветствовал появление *Сетей* многословной (и несколько не по существу) рецензией, где он назвал стихи Кузмина “прекрасными”, а самого его “подлинным русским поэтом”.²²⁰

Позднее Н. Гумилев сказал, что стих Кузмина “льется, как струя густого, душистого и сладкого меда”, находил у него “смелость тем и приемов”, “неслыханный в русской поэзии словарь” и “стих, звучащий утонченно и странно”.²²¹ Однако в целом акмеисты относились к Кузмину критично, и О. Мандельштам, хотя и видел у Кузмина “пленительный классицизм”, охарактеризовал его поэзию как “преждевременную старческую улыбку русской лирики”.²²² Ученики Гумилева не отрицали Кузмина, но выражали опасение, что “легкость” его стиха “опасная”²²³ и граничит с легковесностью и легкомысленностью.²²⁴

Повидимому, вхожесть Кузмина в лучшее литературное общество несколько сдерживала критиков второго и третьего сорта, и они Кузмина снисходительно или частично признавали. Для Иванова-Разумника это было “премило” и “преталантливо”, и он терпимо признавал, что “и такая /поэзия/ имеет право на существование”, хотя, конечно, имя Кузмина нельзя ставить рядом с Блоком и Белым.²²⁵ Типично и высказывание М. Левинова: “безусловно талантлив, но вся гниль нынешней литературы... воплотилась в Кузмине наиболее полно”.²²⁶ Нечего и говорить, что журнальногазетные борзописцы, главным образом, ужасались гомосексуальной теме Кузмина и зубоскалили над ней, и для них он был одним из модных “порнографов”.

В военные годы Кузмин как-то утратил уважение поэтической аристократии, то ли потому что часто “халтурил” в печати, то ли из-за его сближения с кругами второсортной писательницы Нагродской.

После революции Кузмин сперва неожиданно вошел в славу вторично и стал мэтром-покровителем юных талантов, но продолжалось это недолго и, кажется, ограничивалось петроградскими литературными кругами (Радловы, Голлербах). С утверждением официальной точки зрения на литературу имя Кузмина стало упоминаться в печати редко. Вскоре его стали обвинять в “несозвучности”. За год до смерти поэта *Большая Советская Энциклопедия* заявила

об “идейной опустошенности творчества Кузмина”, которая “привела его к художественному вырождению”.²²⁷

В то же время в эмиграции интерес к Кузмину глож; о его послереволюционных стихах или не знали или же, прочитав их, сетовали на падение поэта.²²⁸ Самое курьезное, что позднего Кузмина совсем просмотрели зачинатели “парижской ноты”, и Н. Оцуп в 1930 г. (т.е., после не только *Парабол*, но и *Форели*), характеризовал иностранцам его стихи как примеры “прекрасной ясности”, которую Кузмин будто бы все еще проповедует.²²⁹ Повидимому, только К. Мочульский и Марина Цветаева (“Нездешний Вечер”) познакомились со сборниками от *Вожатого* до *НВ* и серьезно задумались над ними.

Через десяток лет после смерти Кузмина его имя попало в знаменитое постановление ЦК ВКП(б) от 14 августа 1947 г. среди тех, кого “переиздавать противоестественно” и “кого наша общественность и литература всегда считала представителями реакционного мракобесия и ренегатства”. Немудрено, что после этого в академической *Истории русской литературы* стихи Кузмина были охарактеризованы как “поистине ‘художественная энциклопедия’ буржуазного обывателя-мещанина. Пошлости содержания вполне соответствует весь изобразительный строй речи”.²³⁰

“Оттепель” коснулась и Кузмина. Книга его стихов была готова к печатанию, но не была разрешена. Отдельные его стихи стали изредка печататься в антологиях и сборниках *День Поэзии*, а в журналах и энциклопедиях начали появляться вполне благожелательные статьи (или главки в статьях) о нем (впрочем, не забывающие укорять поэта за декадентство и частенько переполненные знакомыми критическими шаблонами).²³¹ Можно предсказать, как будет проходить неизбавная реабилитация Кузмина: будет подчеркивать его “приятие этого мира”, разделят на сильного (“который нам нужен”) и слабого, потом сошлются на Горького²³² и на Блока (последнее сейчас особенно модно).

Трудности были у критиков и ученых и с литературной классификацией Кузмина. Причем, парадоксальным образом, одно и то же отнесение (скажем, “Кузмин — символист”) бывало и результатом безграмотности (как в некоторых энциклопедиях) и литературоведческой изошренности (как у В. Жирмунского).²³³ Во всяком случае, среди современников Кузмина записывал в символисты не только недалекий А. Вознесенский („символист в миниатюре”),²³⁴ но и сам Брюсов, окрестивший поэта в своем ответном сонете “мистагогом”.²³⁵ Другая группа интерпретаторов, учитывая пресловутую “двойственность” Кузмина, называла его “мя

тежным сыном символизма и декаданса” (Lo Gatto),²³⁶ “синтезом романтизма с классицизмом” (Оксенов)²³⁷ или “последним русским символистом”, этот символизм будто бы “преодолевающим” (Жирмунский). Наконец третья точка зрения совсем отделяла его от символизма и видела у него “резкий разрыв со всей метафизической эстетикой символистов” (Мирский)²³⁸ или “классицизм” (Михайловский).²³⁹ Отсюда был только один шаг до зачисления Кузмина в акмеисты. Если Жирмунский правильно называл его учителем акмеистов,²⁴⁰ то другие советские критики уже просто звали его акмеистом, иногда только для объективности добавляя, что к группе он не принадлежал (Волков)²⁴¹, или пытались такое название как-то обосновать (Горбачев).²⁴² Наконец встречается и этикетка акмеиста без всяких обоснований, и здесь, странным образом, подают друг другу руки Б. Михайловский,²⁴³ академическая *История русской литературы*²⁴⁴ и Андрей Белый.²⁴⁵ Иностранцев это окончательно запутывает, и они иногда ничтоже сумняшеся пишут, что кларизм это особое направление внутри акмеизма.²⁴⁶ Есть и четвертая школа, которая не относит Кузмина ни к каким группам (антология Ежова и Шамурина).

Меньше несогласий и несогласованностей в оценках “художественного мастерства” Кузмина. Мирский видел у него “акробатическое искусство рифмы”,²⁴⁷ Поджоли называл его виртуозом,²⁴⁸ Оболенский — “законченным мастером”,²⁴⁹ а Арсеньев — “большим художником языка”,²⁵⁰ Голлербах же находил у него “совершенство стиля и техники”.²⁵¹ Не отрицается и большое влияние Кузмина на других поэтов, которое отмечали Гумилев, Жирмунский, Оцуп и Элиасберг.

Может быть, лучше всех сказал о себе, в самом начале литературной карьеры (в 1907 г.), сам Кузмин: “Тридцать лет он жил, пел, смотрел, любил и улыбался”.²⁵² Современная поэту критика мало что добавила к этой шуточной “эпитафии”, более точной, чем кажется на первый взгляд, потому что эта формула содержит в себе и биографичность ранней лирики Кузмина, и певучесть его стиха, и его внимание к деталям, и любовную тематику, и оптимистический характер его поэзии.

* * *

Можно ли в конце этой пространной статьи наметить некоторые, пусть не очень систематичные, выводы? Прежде всего, нужно сказать, что критические шаблоны, сложив-

шиеся о творчестве Кузмина, либо не соответствуют реальному положению вещей, либо голословны, либо односторонни, либо никуда не ведут. Большинство из них применимы, да и то с оговорками, к раннему Кузмину, но и тогда они только помогают обходить главное у него. Это главное не в “прекрасной ясности”, “стилизации”, “классицизме”, “приятности этого мира” и т.п. Кузмин “принимал этот мир”, однако в редком сборнике у него нет стремления или движения от “этого мира” к другому, более глубокому. Почти все его творчество, включая прозу, повествует о духовных поисках с вожатым, и кульминационный пункт его поэзии в притчах об искусстве. Трафареты о классической ясности Кузмина не только обходят это важное движение к глубинным пластам бытия, но и искажают формальный облик поэта. Как мы видели на фактах, стих Кузмина многоцветен и разнообразен, особенно же противоречит классическим идеалам преобладание таких явлений как параномазия и тавтология.

О многом еще рано говорить. Связи Кузмина с гностикой и александрийской культурой должны быть тщательно исследованы, как и связи с греческой, латинской и итальянской поэзией, с греческим, латинским и французским романом, с Прологом и другой старорусской литературой.²³³ Его стих, особенно дольник, верлибр и промежуточные формы должны быть хорошо описаны.

Можно ли сейчас описать Кузмина и обойтись без принятых шаблонов (хотя, если уж упоминать утонченность, с Кузминым в самом деле ушла из русской литературы естественная утонченность)? Вопреки Жирмунскому, Кузмин никогда не “преодолевал” символизм. Уже в *Сетях* направленность его поэзии символистическая и даже, если угодно, романтическая — от “булки” к “вожатому” и к александрийскому прошлому. С другой стороны, все движение этой поэзии от *Сетей* к *Параболам* это скорее обратное движение от пре-акмеизма к неосимволизму. Если нужны периоды, то ранняя фаза Кузмина, где он, приближенно и упрощающе говоря, стоял между символизмом и акмеизмом *avant la lettre*, сменилась после революции фазой оккультно-эзотерической, а *Форелью* Кузмин вступил в последнюю, экспрессионистическую фазу.

Некое единство приемов, фактуры и архитектоники у Кузмина выступает довольно ясно и из нашего обзора. Типическая книга его стихов начинается со стихотворения-манифеста и организована в разделы, причем в их расположении часто наблюдается движение от начала к концу и всегда — желание уравновесить материал. Черты кузмин-

ского почерка тоже остаются постоянными (во всяком случае до *Форели*), хотя их удельный вес меняется от книги к книге. Вообще поэзию Кузмина можно назвать поэзией протекания, красочной фактуры и свободы — если бы не боязнь, что придется долго объяснять каждый член этой триады. Протекание означает, что это поэзия не статическая, а стремящаяся, направленная и постоянно эволюционирующая. Таким образом, единство сосуществует у Кузмина с изменяемостью, и здесь находятся подступы к проблеме свободы Кузмина, — свободы обращения со средствами в его распоряжении. Отчасти эта свобода связана с нередко отмечаемой кузминской “легкостью” — легкостью его поэтического полета, необъяснимой “невесомостью” его стиха, где, казалось бы, необычайное богатство фактуры должно приводить к “жирным пятнам”, к утяжелению, но этого-то и не происходит. Свобода Кузмина и в необычном для русской литературы адогматизме художественных средств. Например, он пользуется всякой рифмой, когда находит нужным, но не строит на каком-то одном роде. То же с метрикой, которая меняет лицо чуть ли не от книги к книге и часто в одном коротком стихотворении приводит в отчаяние исследователя, старающегося подводить под общий знаменатель: как-будто-дольник на глазах (и так естественно), теряет черты регулярности и, в конце концов, превращается в верлибр, “свобода” которого да самого конца остается под сомнением.

Сложность Кузмина не в объединении “полярных” понятий: Россия и Запад, старообрядец и маркиз, эстетство и наивность, любовь к шаблону и оригинальность. Она скорее в том, что у него верность себе не стоит в конфликте со способностью вбирать иное и делать его “нечужим”. Этим объясняется появление “Враждебного моря”, поэмы казалось бы никак не идущей из кузминских истоков. Он не новатор по натуре, но он легко ассимилирует, на свой лад, новшества, — и это не противоречит часто у него наблюдаемой влюбленности в традицию (даже непервосортную), в надоевшее, в банальное, в

То, что Анненский жадно любил,
То, чего не терпел Гумилев
(Георгий Иванов).

С другой стороны, он свое без труда делает частью универсального, и поэтому его гомосексуальные стихи читаются как стихи о любви вообще, тогда как другой на его месте “революционно” размахивал бы красной тряпкой пед-

растии перед носом ошеломленного читателя. Так Пушкин был русским, не переставая быть европейцем.

Поэтов иногда можно делить на экстенсивных и интенсивных. Первые “разбрасываются”, “поют как птица”, хотят “объять необъятное”, часто не отделяют своих стихов; вторые концентрируют и оттачивают. Первые ближе к поэтическому “архетипу”, вторые — “профессиональные”. Может быть, лучший пример первого Бальмонт, второго — Анненский — и вот почему один и тот же вкус редко бывает в состоянии объединить этих двух поэтов. Кузмин ближе к поэтам экстенсивным, особенно в своем обращении со словом. Однако экстенсивные поэты с годами, в позднем творчестве, “интенсифицируются”, не всегда, впрочем, утрачивая тот “воздух”, какого они через свою экстенсивность достигают (тогда как в интенсивных стихах подчас “задыхаешься” и в них есть некая “проклятость”).

Большие расхождения встречаются в общей оценке Кузмина. Многие согласятся считать его поэтом замечательным, на был ли он крупным поэтом? Приведенные в начале статьи высказывания Гумилева, Жирмунского, Венгерова и Блока как будто подтверждают, что был. Есть однако и другая “партия”, которая, не отрицая поэтической подлинности Кузмина и совершенства его стиха, видит в нем лишь одного из *poetae minores* русской литературы, и во главе этой партии стоит сам Мандельштам, сказавший однажды о Кузмине: “типичный младший поэт со свойственной младшим поэтам чистотой и прелестью звука”.²⁵⁴ Мандельштаму вторит Р. Поджоли: *a genuine, although a slight artist*.²⁵⁵ Оставляя в стороне причины, побудившие Мандельштама к такой оценке, мы должны подвергнуть критике некоторые возможные ее предпосылки. В поисках “великого” читатели ищут у поэтов глубины, силы, совершенства, широты охвата — и у Кузмина, на первый взгляд, силы нехватает (хотя все остальное как будто есть). Дело еще осложняется тем, что сила, особенно на русской почве, привычно появляется в некоего рода *package deal* с “трагизмом”, надломом, надрывом (или же размахом) и тому подобными пост-лермонтовскими и пост-достоевскими качествами. Трагизм же легко отождествляется со значительностью. Именно этим объясняется восторженный и повсеместный прием таких поэтов как Блок и Есенин с одной стороны, а с другой Цветаева. Эти же условия помешали современному признанию Мандельштама. Кузмин — поэт нетрагический,²⁵⁶ как — пожалуй, правильно, — заявил не один критик. Его мир — “безбольный и безгневный” (Голлербах),²⁵⁷ в его поэзии нет “лиловых миров”, хотя примеры силы

(даже в обычном смысле) не так уж трудно найти в его стихах (например, “Пламень Фредры”). Дело однако в том, что у Кузмина есть редчайшее качество — отсутствие нажима, и оно, возможно, принимается за отсутствие силы. Оно, кстати, было у Жуковского, и если он *minor poeta*, то Кузмин не в таком уж плохом обществе. Во всяком случае, “водочного” действия Кузмин не оказывает, — но не в этом ли его особая заслуга? В конечном счете, не перечисленными выше качествами измеряется поэт (и любой другой художник), а своей *художественной* фантазией, особой остротой *поэтического* интеллекта (а этот последний у Кузмина не уступает ни Пастернаку, ни Ахматовой — если уж сравнивать его со “священными коровами” нашего периода). Во всяком случае, обратного силе, т.е., слабости и пустоты (по-пушкински “вялости”) у Кузмина в стихах столько же, сколько и у несомненных “великих”. У него есть только мягкость (можно было бы сказать “нежность”, если бы это слово не было так затаскано русскими поэтами). Именно поэтому совершенно неправ Поджоли, относя Кузмина к своего рода русским *strepuscolati*.

Другая причина недооценки Кузмина в том, что все больше утверждается взгляд, будто существовало “блоковское” время, где Александр Блок высился как громада посреди меньших братьев-сателлитов. Это неверно. Если поэтов пушкинского периода еще можно — с некоторой натяжкой — представить себе как планеты, движущиеся вокруг солнца, а вторую половину века — как “поляризацию” между Некрасовым и Фетом,²⁵⁸ то первая половина двадцатого века — период плюралистский, где рядом жило удивительное множество приблизительно равных по дарованию и значению поэтов, то уступающих друг другу, то друг друга превышающих в частностях.²⁵⁹ Поэтому в 20 веке так легко, соглашаясь только с личным вкусом, модой или идеологией, назначить на первое место любого из примерно двадцати первоклассных поэтов. Не только Мандельштам, Ахматова, Пастернак, Хлебников и Маяковский легко образуют свои, совершенно независимые, “солнечные системы”, но и недооцениваемые сейчас Вячеслав Иванов, Гиппиус и Кузмин, — и даже Брюсов и Сологуб, которые ведь были же когда-то центральными и в любой момент могут снова ими стать даже для строгих ценителей.

Эта статья не задавалась целью полностью опровергать сложившиеся мнения о поэзии Кузмина, она только хотела наставить побольше вопросительных знаков на полях и этим заложить основы для будущей переоценки поэта. Тем не менее, с риском нарушить объективность оперной славой

под конец, хочется отметить еще одно качество Кузмина. Это, если угодно, “благодатность” его поэзии в целом (даже если какая-то часть ее может показаться невышедшей, тривиальной и т.п.). Эта благодатность—в ее немудреной религиозности,²⁰⁰ отдаче, жизнеутверждающей, даже в ее протекаемости(которая, кстати, затрудняет выбор из нее). Кузмин и не хотел “свершений”, а только “приближений” (ГГ).²⁰¹ Он не выразитель себя, своей глубинной сущности, а скорее “теург”, — слово, которым любили щеголять символисты. Не удалась ли именно Кузмину (и, может быть, Мандельштаму) та теургия, о которой мечтал Вячеслав Иванов? А если да, то такой ли уж он “младший поэт”? Кто в России больше его заслуживает названия “поэт Божьей милостью”? Не столь уж многие.

Лос Анжелес

Декабрь 1970

Владимир Марков

1. Когда эпиграф из Кузмина, то приводится лишь название произведения.

2. Есть еще „любовь народная“, и сперва кажется, что уж на нее-то Кузмин рассчитывать не мог. Однако в мемуарах Л. Пантелеева, *Живые памятники* (Л. 1966): 441, сообщается любопытный факт: на Ладожском озере подняли затонувшую баржу и в матросском сундуке нашли завернутый в чистый платок томик стихов Кузмина.

3. *Аполлон* 1910/7: 47; *Собрание сочинений*, IV: 307; *Вопросы теории литературы* Mouton, 1962: 280; высказывание С. Венгерова приведено Давидом Элиасбергом в книге его брата Alexander Eliasberg, *Russische Literaturgeschichte in Einzelporträts* (München 1964):166; *Собрание сочинений*, VI: 439; *Очерки современной литературы*, Л. 1924:29.

4. *Новейшая русская литература* (неск. изд.); *Очерк истории новейшей русской литературы*, Л-М 1925; *An Outline of Modern Russian Literature*, 1943; *Русская литература XX века. Дооктябрьский период*, М. 1961; *Очерки истории русской литературы* Прага 1922.

5. *La Poésie russe*, Paris 1965, где, кстати, издательница утверждает, что Кузмин эмигрировал (не встречала ли она его на улицах Парижа?) и в эмиграции занимался переводами (стр. 209).

6. II, Л. 1969.

7. Вышли отдельным (и очень редким) изданием только в 1921 г.

8. В этом абзаце имеются ввиду следующие справочники: *Dizionario Enciclopedico Italiano*, *Dizionario Universale della Letteratura Contemporanea*, *Wielka Encyklopedia Powszechna*, *Lafont-Bompiani Dictionnaire biographique des auteurs*, *New Century Cyclopedia of Names*.

9. *Russische Literaturgeschichte*, Wiesbaden 1958:246.

10. *Geschichte der russischen Literatur*, II, München, 1957:533.

11. Эту черту уловил рецензент (Н. Коробка, *Образование* 1905/1:147), который назвал Кузмина „слишком западным“ и вывел его из *Бури Шекспира*, *Фауста Гете* и *Дон Жуана А. К. Толстого*. Между прочим, *Зеленый сборник* рецензировался также А. Блоком (см. *Собр. соч.*, V:587), который отметил „корявость“ и „наивность“ сонетов и иронически отнесся к драме.

12. Названия сборников Кузмина будут в этой статье сокращаться следующим образом: *Куранты любви* — *Куранты*; *Осенние озера* — *ОО*; *Глиняные голубки* — *ГГ*; *Нездешние вечера* — *НВ*; *Форель разбивает лед* — *Форель*; *Новый Гуль* — *НГуль*.

13. Например, для Н. Гумилева. См. его *Собр. соч.* IV: 167—168.

14. Третьяковский как будто не вяжется с Кузминым, однако именно он ввел „галантность“ в русскую литературу; как Кузмин, он сочинял „песенки“. Еще более интересно, что его французские стихотворения в 20 веке перевел на русский язык не кто иной как Кузмин.

15. Связи Кузмина с Сомовым заслуживают специального исследования. Кузмин написал о нем статью, посвящая ему стихи, и явно от Сомова идет комбинация мотивов: 18 век, радуга, фейерверк, поцелуй, маски, времена года. Сомов иллюстрировал кузминские книги (напр., титульный лист и виньетки к *Эме Лебефу*). Впрочем, 18 век по-разному воскрешали в это время и другие как в стихах (Андрей Белый, Ю. Верховский), так и в прозе (Ауслендер, Садовской). „Сомовское“ у Кузмина, однако, никогда не перевешивало (вопреки утверждениям критиков) и постепенно исчезало из поэзии, хотя С. Бобров видел его даже в *Эхо* (рецензия в *Печать и революция* 1921/3: 272).

16. Георгий Иванов, *Петербургские зимы*, Н.У. 1952: 136.

17. Эта „контаминация“ Бомарше (в русской традиции — *Женитьба Фигаро*) и Моцарта (*Свадьба Фигаро*) характерна для Кузмина. Ср. в *Эхо*, „Чужая поэма“: „Испания и Моцарт — „Фигаро!“ и в *НВ*, „Музыка“: „Фиглярит Фигаро“.

18. Ср. из вступительного стихотворения „Мои предки“ строку, состоящую сплошь из прилагательных, „Милые, глупые, трогательные, близкие“, — очень характерная вереница, причем последнее как бы итог первых трех. Ср. также в „Картонный домик“: „Легкий, разноцветный и прозрачный“; есть искушение свести к этим трем качествем всю поэзию Кузмина (что, конечно, не будет точным). Ср. в прозе Кузмина („Путешествия сэра Джона Фирфакса“): „Французы расчелтливы, скупы, вероломны, бестолковы и невыносимо шумны“. *Крылья*: „...вечно веселая, маленького роста, щебечущая, рыжая и безобразная.“ Ср. также у Кузмина вереницы из других частей речи; напр.,

в *Условностях*: „Божественная простота, чистота, прозрачность и мужественность Моцарта и Пушкина“ (кстати, первые три мог привести кто угодно, но добавить к ним четвертое — только Кузмин) (146); „(Достоевский) разбирал, углублял, острил и жалил своим миром, который был современнее всякой современности“ (152); „Было бы невеликодушно, жестоко, бесцельно и неумно предъявлять к опере Массне какие-нибудь требования в смысле толкования повести Гете“ (142).

19. Ср. в *Параболах*: „Всякий перечень гипнотизирует / И уносит воображение в необъятное“.

20. Мало того, в общей эволюции Кузмина от *Сетей* до *Парабол* повторяется внутренний план *Сетей*: от „булки“ к Возжато, от бытовой детали к метафизическому опыту, от Петербурга к Александрии.

21. Напр., в полуграматной книжке Ал. Вознесенского, *Поэты, влюбленные в прозу*, Киев 1910: 43, показательно, что автор, говоря о верлибре Кузмина, характеризует его так: „чистейшая проза, написанная почему-то стихами“.

22. См., напр. Г. С. Новополин, *Порнографический элемент в русской литературе*, Спб. 1909: „Никому еще в голову не приходило открыто пропагандировать этот противостественный порок, никто не дерзнул его идеализировать, и только кощунственная кисть Кузмина не дрогнула, чтобы эту проповедь внести в жизнь и в художественную литературу“, Пересказывая содержание *Крыльев*, Новополин проходит в раж и называет Штрупа и Орсини „гадами“. По иронии судьбы, русская радикальная интеллигенция сошлась на этой почве с царской цензурой. Выпуски во втором издании *Сетей* (1915) ждут текстолога со свифтовым даром.

23. Ср. Б. Дикс в *Книга о русских поэтах последнего десятилетия* / пред. М. Гофмана, Спб-М 1909: 391: „Кузмин неустанно закрепляет каждое свое переживание“.

24. *Весы* 1908/6: 65.

25. *Op. cit.*: 389.

26. См. „Как люблю я, вечные боги“.

27. См. прим. 7.

28. В *ОО* есть три стихотворения, написанные верлибром (одно из них рифмованное), в *ГГ* — цикл „Ночные разговоры“ (четыре стихотворения). Однако, начиная с *Вожатого*, проблема кузминского верлибра усложняется. Он все чаще начинает прибегать к смешиванию нерифмованного и рифмованного верлибра с метрическими формами, и только короткое „Сквозь розовый утроем“ в *ВВ* может служить примером чистого верлибра у позднего Кузмина.

29. *Композиция лирических стихотворений*, П. 1921: 88—95.

30. Все четыре строки могут служить иллюстрациями к докладу К. Ф. Тарановского „Звуковая фактура стиха и ее восприятие“ (напечатанному в *Proceedings of the Sixth International Congress of Phonetic Sciences*, Прага 1967).

31. Двукратные повторы гласных у Кузмина часто заметны и выразительны (в этом же стихотворении: „сладостный агаг“,

„кружит ум“), но здесь выразительность еще усилена редким у Кузмина „спондеем“.

32. Заметим, что большинство примеров — четырехстопный хорей.

33. Хотя у Кузмина можно нередко встретить сложную рифмовку, происходящую из стремления разнообразить строфику, его рифма сама по себе на первый взгляд не кажется оригинальной. У него много „банальных“ рифм (ср. З. Гиппиус, „Банальностям“). Дедовские шаблоны привлекали Кузмина (см. ниже), и отчасти это, как и у Гиппиус, связано с его оппозицией к „бальмонтовской“ перенасыщенности и общей декадентской тенденции к изысканности. Однако у него есть и ранние примеры рифмы, которая потом развилась в явление, типичное для русского 20 века, а именно рифмовка целых слов. См. в *Сетях*: сколькими: столькоми, аисты: акафисты, уборные: упорные, отвода: вода. Здесь есть и характерная для Кузмина тенденция к тавтологии: воротами: отворотами, бездушными: равнодушными, и даже — стекло: стекло, пути (gen. Sing.): пути (Nom. pl).

34. Мы не обсуждаем более редкие для Кузмина виды повтора, напр., повторение одного и того же слова подряд (типа заскочившей грамофонной пластинки), как в стих. „Я цветы собираю пестрые“: „И плету, плету венок“.

35. Идущим, может быть, от старой итальянской поэзии (что скажется сильнее в *ОО*), откуда и выражения вроде „ревности жало“ или кончетти вроде „Погиб цветок, пленясь любви цветами“.

36. Впрочем, в „Новом Ролла“ преобладают романтические шаблоны 19 века: счастливый берег, вольные сыны, как мальчик ждал свиданья, ты росла в кругу своих подруг, лишь в смертный час остынет кровь.

37. В. Брюсов (*Далекие и близкие*: 172) находит „очарование“ в „маленьких неправильностях ритмики, ударения и самого языка“.

38. А. Амфитеатров (*Против течения*, Спб 1908: 145—146) даже спародировал кузминские строки „Узкие бедра да гибкий стан / Юноше от неба, от неба дан“ („Бедра бывают не дан, а даны / Ибо на них укрепляют штаны“), не зная об особенностях кузминского согласования (для русской речи вполне естественных). См. у Кузмина: „Не поразит мой слух ни гром, ни трубы“ (*НВ*), „Щегленок и чиж пристыжен“ (*НВ*), „Каждый звук и мысль“ (*Фореель*).

39. Мандельштам (*Собр. Соч.*, II:387) видел у Кузмина „сознательную небрежность и мешковатость речи, испещренной галлицизмами и полонизмами“

40. Ср. также *Покойница в доме*: „Она с братом хорошенько даже не знали“; *Тихий страж*: „Но Ольга Семеновна никогда не была и не выдавала себя за романтическую натуру“.

41. *Новое Русское Слово* (Нью Йорк) от 12 июня 1960 г.

42. *Двум*: Апрель греет о...

НВ: к тебе мы, странники, горим
горим себя распять

Параболы:

Медлительного Минчо в Мантую
Зеленые завидя заводи

Сюда же относятся некоторые из осужденных С. Маковским строк в НВ: „фиалки... пахнут о дальних лугах“, „белеют вскачь“.

43. Лучшей книгой Кузмина считал ОО Георгий Иванов (*Петербургские зимы*, 1952: 132). Новое в ОО распознал и одобрил не только дружелюбно расположенный Николай Бернер (*Жатва* 1912/4: 340—341), увидевший в книге „призрачность“ и „зыбкость“, „просветленную душу, прозревающую светлые дали“, но и неприязненный Л. Войтоловский, который сперва назвал ОО перепевами *Сетей* (любимый прием критики), но потом отметил, негативно это оценивая, „отсутствие поэтической осязательности“: „(стихи) бестелесны, расплывчаты... каждое чувство какое-то заглущенное, бескровное“ („Парнасские трофеи“, *Киевская Мысль* № 286, от 15 окт. 1912.)

44. Частный пример своеобразного „отказа“ от *Сетей* можно также увидеть в стихотворении „Когда и как придешь ко мне ты“.

45. Op. cit. 307.

46. Присутствуют все три главных синонима: грусть, тоска и печаль.

47. Если считать первыми тремя „акмеистскую“ *avant la lettre* („Любовь этого лета“), символистскую (раздел с вожатым) и „стилизационную“ („Ракеты“).

48. „tedious allegorical love poems in the style of Petrarch's *Triumphs*“ (D. D. Mirsky, *A History of Russian Literature*, N. Y. 1966: 475). Ср. спор Кати и Сережи о Петрарке в *Покойница в доме*, стр. 13.

49. Сonetы Петрарки, ранних итальянцев и Шекспира Кузмин относил к „диалектической лирике“ (рецензия в журнале *Труды и Дни* № 1/1912/: 49). Ср. также из письма Иоганнеса фон Гюнтера к В. Маркову от 4 марта 1970: „Wir waren damals hingerissen von der *Vita Nuova*“.

50. См. предисловие Кузмина к книге Д. И. Митрохин (М. 1922): 16.

51. В. Брюсов видел в любви Кузмина к сложной строфике результат изучения старо-французской поэзии (*Далекие и близкие*: 172).

52. Ph. Martionon в своей книге *Les Strophes* (Paris, 1912) дает всего один пример тринадцатистишия из Лапрада, причем упрекает поэта за то, что строфа у него распадается на меньшие строфические единицы: AbAbCCdEEdFFd. Кузмина в этом обвинить нельзя, его тринадцатистишие едино.

53. Повидимому тоже идущие от Петрарки.

54. Дольники с изощренной строфикой встречаются, кажется, только у Кузмина.

55. ГГ строфически менее богаты, чем ОО, но зато в них можно встретить, например, септиму или девятистишия на две рифмы.

56. Впечатление, создаваемое также метрическим избытком, особенно разнообразием „редифов“ (повторяющихся фраз в конце строки).

57. В стихах первого раздела есть жалобы и мечты о времени, когда язык любви был еще нов.

58. *Marientleben* которого появилась немного позже, в 1913 г.

59. О звуковых узорах в *Параболах* см. ниже. Там почти исчезают однострочные примеры.

60. Ср. в прозе Кузмина (рассказ „Высокое искусство“): „... при нашей российской нудности, считающей своим долгом переживать и пережевывать чеховскую неврастению“.

61. Ср. курьезное совпадение в стихах Игоря Северянина о Кузмине (*Медальоны*, Белград, 1934: 26): „Он жалобен, он жалостлив, он жалок“.

62. Ср. также последнее стихотворение цикла „Холм вдали“ с мечом, небесной сечей и т. п. и третий раздел *Сетей*.

63. Пушкинский пророк попадает здесь в совсем неподобающее место, гомосексуальную постель.

64. Мы уже не говорим о том, что няня из „Бисерных кошельков“ — копия татьяниной няни.

65. Есть и эхо поэтов пушкинского времени:

Только в мире и дышим, что я и ты

Ср. Фет, „Только в мире и есть ...“

Сегодня полного хозяйкой

Войдет в тот дом моя Фотис

Ср. Некрасов, „Когда из мрака заблужденья“

66. Как известно, знаменитая грибоедовская строка „И дым отечества нам сладок и приятен“ сама — эхо или заимствование из Державина („Отечества и дым нам сладок и приятен“ в стих. „Арфа“). Это бывает нередко с знаменитыми строками. Например, часто цитируемые строки Блока „О, если б знали вы, друзья, Холод и мрак грядущих дней“ — эхо стихотворения Апухтина „Все, чем я жил, в чем ждал отрады“: „О, как томит меня, пугая, / Холодный мрак грядущих дней!“

67. В „Не ты ли приходила“ (2 часть „Нового Ролла“), по меньшей мере, три эхо лермонтовского „Свидания“, хотя размер иной.

68. См. в *Сетях*: „Память сердца, где смешались все дороги, все пути“. Там же отзвуки батюшковской „Вакханки“ (даже в инструментовке) в стих. „Глаз змеи, змеи извивы“.

69. Есть эхо и в кузминской прозе. Например, Гомер, Ломоносов и Пушкин объединены во фразе из романа „Мечтатели“: „одна и та же заря, уведя одною розовой рукою бессонное солнце, другою снова будит от чуткого сна“.

70. И родоначальником его был, пожалуй, тот же Батюшков, хотя он и не развил этого в своих стихах: „Если лилия листьями“ („Привидение“).

71. Есть у Кузмина подобные эффекты и с другими согласными:

Легкими, милыми перстами (*Сети*)

Что делать с вами, милые стихи (*Сети*).

73. Согласно обложке, книга издана в Амстердаме. Амстердам тут, конечно, не географический, а, видимо, аллюзия на небезызвестное сочетание с прилагательным „голландский“.

74. Ср. Зноско-Боровский (*Аполлон* 1917/4—5:34): „Во вторую [половину творчества у Кузмина любовь] ранее занимавшая центральное положение, уступает свое место более общим идеям и сама отходит на второй план“.

75. В высокой оценке стихотворения „Господь, я знаю, я недостойн“, например, сходятся такие разные критики как Ю. Иваск и Вл. Орлов.

76. В сборниках этой поры Кузмин воздерживается от стихотворенных манифестов.

77. Трепещешь при мысли, что будущий американский переводчик переведет это как *The Needle's Guilt*.

78. Только одно стихотворение „зимнее“, но и оно о Рождестве.

79. В *Вожатом* одиннадцать стихотворений из тридцати пяти — дольники. В число „дольниковых поэтов“ (Гиппиус, Блок, Ахматова, Мандельштам) ставит Кузмина С. Карлинский (*Марина Цветаева. Жизнь и творчество*, Berkeley, 1966: 155). Советский исследователь Г. Шмаков называет кузминские дольники „дерзкими“ (*День Поэзии*, Ленинград, 1968:195), видимо, имея ввиду уже не дольники, а различные формы акцентного стиха, причем редко производящие впечатление „дерзости“: Кузмин один из наименее вызывающих поэтов. С другой стороны, существует мнение, что у Кузмина преобладает четырехстопный ямб (см. напр., статью о нем в *Литературной Энциклопедии*). Это неверно. Только в ГГ количество стихотворений, написанных этим размером, значительно (но не доходит до 40^{0/0}); на втором месте ОО, где их около четверти. В остальных же книгах этот размер совсем не играет большой роли (в *Сетях*, например, им написано всего семь стихотворений).

80. В *НВ*, в стих. „Озеро“, встретится даже промежуток между рифмами в пятнадцать строк.

81. Неслучайно критика вскоре отметила сходство Кузмина с Державиным. См. напр., А. И. Белецкий и др., *Новейшая русская литература*, Иваново-Вознесенск, 1927: 103.

82. Отметим также, что характерное для Кузмина использование скобок здесь радикально меняет свой характер. Обычно это у него интонационный прием, „разговорная вставка“, хотя бывает и музыкального характера, тембрового и мелодического. Во „Враждебном море“ скобки — носитель второй музыкальной темы. Они создают образный контрапункт в теме встречи Европы и Азии. Вообще же скобки у Кузмина (примеры которых в этой статье заняли бы несколько страниц) так же заслуживают изучения, как курсив у Жуковского.

83. И. Оксенов, „Книги М. Кузмина“, *Записки Передвижного Общедоступного Театра*, 1919/22—23: 17.

84. Мы не включаем в обзор пьесу в стихах *Вторник Мэри* (II. 1921), во многом интересную. Она построена на принципе кукольного театра (элементы которого есть в некоторых стихах Эхо), и в ней у Кузмина впервые встречается фильмовая образность.

85. Моцартовские мотивы рассеяны не только по всем книгам стихов Кузмина, но и встречаются в его прозе и статьях. Они могли бы послужить объектом интересного исследования (Кузмин, например, часто сближает Моцарта и Дебюсси, перекликаясь в этом с Раулем Дюфи).

86. „Лавры Хлебникова не дают Кузмину покоя“ (*Печать и Революция* 1921/3: 274). См. также рецензию А. Свентицкого (*Вестник Литературы* 1921/9 (33):22): „Веет тень Хлебникова и ему подобных“. Критик также скорбит об исчезновении старой манеры Кузмина („Нет прежнего Кузмина, есть кто-то другой“) и осуждает, что Кузмин пишет „под Маяковского“ и пользуется „грубыми словами без необходимости“.

87. См. *Собрание произведений*, V: 287 (два раза).

88. Федор Иванов (*Красный Парнас*, Берлин, 1922:14), напротив, считает, что *НВ* „все о том же... о любви простой, солнечной, о которой забыли“.

89. Типична в этом отношении рецензия Г. Струве („Письма о русской поэзии, *Русская Мысль* 1922/6—7: 242—243), который считает, что *НВ* „свидетельствуют об оскудении источника кузминского творчества“. В гностических стихах рецензент находит „нарочитость“ и „умствование“; он жалуется на темноту смысла и, как С. Маковский, на качество русского языка. Можно вывести закон, согласно которому отрицательные рецензенты значительной поэзии правы в своих наблюдениях (причем часто более правы, чем рецензенты положительные) и неправы в оценке. Мы уже имели случай убедиться в этом на примере с Л. Войтоловским (см. прим. 43). В данном случае Г. Струве правильно увидел то, что мною названо „холодком очертаний“ (Струве: „нет никакого огня“, „совершенно холодными оставляют гностические стихотворения“). Другого рода отрицательную критику *НВ* находим у О. Мандельштама (II: 304): „Кузмин посыпает паркет травкой, чтобы было похоже на луг“. Это уже литературная полемика и требует прежде всего точного выяснения эстетики Мандельштама того момента. Впрочем, замеченную Г. Струве „холодность“ положительно оценил К. Мочульский (*Современные Записки*, XI/1922/, 370—376), который, однако (в противоположность выводам этой статьи), увидел в ней отталкивание Кузмина от символизма.

90. Как ни странно, „Святой Георгий“ и „Базилид“ были положительно расценены даже ортодоксальными советскими критиками (напр., Г. Горбачев).

91. Эти духовные искания русских поэтов заслуживают пристального изучения. Они другого характера, чем в баломонто-брюсовский период, когда они сперва во многом опира-

лись на теософию, потом касались антропософии (даже эти важные связи до сих пор как следует не изучены). В после-революционные годы центр тяжести был на гностике и пифагорействе. Во всяком случае, русская поэзия, вопреки распространенному мнению, в то время далеко не сводилась к фабричному космизму, с одной стороны, и к раннему советскому авангарду с другой. Одновременно с ними шел расцвет эзотерического идеализма и неомистицизма, особенно в Петроград (так же как в Москве было никем не исследованное увлечение немецким экспрессионизмом).

92. Были и другие, более мелкие „совпадения“, которые вряд ли могли укрыться от внимания Кузмина. Например, на гностических амулетах можно встретить имя „неизвестного Ангела“ — Михаила, начальника зон.

93. Правда, гностического материала в журнале было немного, и сперва большую роль играл в нем другой редактор, О. Тизенгаузен, написавший декларацию „форм-либризма“, которая, как и подписанный Кузминым и другими манифест „эмоционализма“, не совсем внятна в теоретических основах и, в основном, сводится к полемике с акмеизмом и футуризмом, как они понимались в Петрограде в 1922—23 гг.

94. Имя этой богини встречается еще в „Александрийских песнях“.

95. Ср. у Хлебникова

Она, божественной рукой,
Идет, приема подаанье.

96. Из стихотворения Кузмина 1924 г., напечатанного в альманахе *Новые стихи*, Сборник 2. М. 1927:39.

97. Предполагался потом к изданию в Academia, но так и не вышел.

98. Кажется, один Иоганнес Хольтхузен (*Russische Gegenwartsliteratur*, I, Bern, 1963:80) правильно рассматривает эту статью в контексте кузминской прозы, тогда как Жирмунский („Преодолевшие символизм“) выводит всего Кузмина из „прекрасной ясности“, а много увидевший в поздних стихах Кузмина К. Мочульский (см. прим. 89) не удержался от упоминания о „прекрасной ясности“ и „тонких узорах стилизации“, говоря о НВ, где ни то, ни другое просто не ночевало.

99. „О прекрасной ясности“, *Аполлон* 1910/4: 6.

100. Было бы интересно сравнить кузминскую неоплатонику (как-то связанную и с переводившимся им „магическим“ Апулеем) с „психейными“ и „орфеическими“ стихами Ходасевича, как интересно было бы сопоставить пифагорейство Кузмина и Лившица (*Патмос*), а может быть, и найти связи между мандельштамовской и кузминской Эвридиками (кроме глюковской оперы в постановке Мариинского театра).

101. Тогда как еще в 1910 г. (*Аполлон* № 7:37) Кузмин писал: „К сожалению, мы недостаточно осведомлены в тайных науках, чтобы судить, насколько глубок оккультизм М. Волошина“.

102. Такой подход, конечно, упрощение. Некоторые из перечисленных видов могут объединяться в одном стихотворении.

Бывают также стихи непонятные сами по себе, но объяснимые в широком контексте творчества поэта.

103. Хотя есть у Бориса Жозефа.

104. Примечательно, что как раз „О прекрасной ясности“ он в книгу не включил.

105. Другой важный источник, во многом совпадающий с *Условностями*, — манифест „Эмоциональность как основной элемент искусства“ в альм. *Арена*, Петроград, 1924: 9—12.

106. *Условности*: 172.

107. Ю. П. Анненков, *Портреты*, П. 1922: 56.

108. „Парнасские заросли“, альм. *Завтра*, П. 1923.

109. *Условности*: 176.

110. Анненков: 51.

111. См. прим. 49.

112. *Условности*: 163: „Искусство возвращается к своим эмоциональным, символическим и метафизическим истокам“.

113. См. прим. 50.

114. Ранее в его стихах был образ гофмановского Ансельма (ГГ, „Прогулка“).

115. *Условности*: 173.

116. Неслучайно частое появление в стихах Кузмина разорванного бога: Орфей, Дионис, Озирис.

117. Метод, знакомый Вячеславу Иванову.

118. *Условности*: 163.

119. См. также книгу *Лесок*.

120. Как голубки в ГГ — из апокрифа и из катакомбных рисунков.

121. Магия и колдовство, которые играют большую роль у Кузмина с *Вожатого*, в позднем творчестве чаще появляются в его прозе: неоконченные романы о Симоне Волхве и о Виргилии, роман о Калиостро, „Апулеевский лесок“.

122. См. W. K. C. Guthrie, *Orpheus and Greek Religion*, London, 1952, 2nd ed. 32, 39, 49—50, 134, 267.

123. „Путешествие“, как и в *НВ*, воображаемое, и многие итальянские стихи Кузмина — сны или криптограммы. Так же как в *НВ* (образы бездорожья, постылого поста, пещного отрока и др.), в этом разделе *Парабол* есть закамуфлированное „неприятие действительности“ (напр., тюрьма в „Утре во Флоренции“), как оно есть и в остальной книге: катакомбы, тоска по дореволюционной жизни („А это хулиганская...“), „бутылка в море“ эмигрантским друзьям (сходное есть и в *Фореми*) в „Поручении“. Левиафан-государство в „Я не мажусь снадобьем...“ Один из аспектов темы искусства в книге — его освободительная роль посреди жизни, полной невзгод и угнетения.

124. Кстати, абстрактные цепочки гласных в „Безветрии“ — гностицистского происхождения.

125. Продолжается и „чистая“ параномазия:

В дремучих дебрях задремал

Смотри, я стройных струн не трогаю

Закрит, крылатых струй не льет
Вздрыгнут трупы при трубном зове
И увенчан вечным светом
(diminuendo)

Лаем лисьим
Лес огласился

Сберу я в плотные полотна

Фиглярит Фигаро

Но строгий сторож, осторожен будь

На персях у персидского Персея

Тризной Тристану поет пастух

Дрогнул дротик

Бери, Броун, бритвой, Броун, бряк

На площади плоско пляшут бумажки

Поспеете ночью поспать на кровати

Элизиум, Элиза, Елисей

Небо, ласточки, листочки

Родятся и роятся

Не грязь в грязь

Віски, в висок ударь!

Мироний мирно плыл

Пел ангел-англичанин

Красная воскресная весна

(окрашено в „сон“)

И мечет луч, с мечами неба споря

Зеленые завидя заводи

Поля, полольщица, поли!

Дева, полотнища полощи!

...Пламень, плевелы пепели

126. Этот символ особенно живуч и идет от раннего романа *Крылья* до последнего сборника *Форель* („Лазарь“).

127. Летучесть, взлет встречаются в книге шесть раз, а образ

крыльев девять раз. Мотив неподвижности, контраст движению, встречается три раза (больше, если считать целые „недвижные“ стихотворения, особенно среди „морских элегий“, — где слово „недвижный“ однако отсутствует).

128. Ср. в *Форели* образы полей и луны, идущие через всю книгу.

129. Дореволюционный „триптих“ *Сети-ОО-ГГ* при таком рассмотрении соответствует *НВ-Параболы-Форель*, но менее четко можно то же увидеть и в промежуточном триптихе *Вожатый—Эхо* (с духовными стихами) — *Занавешенные картинки* (с их сюжетностью).

130. Во всей русской поэзии трудно найти что-либо велико-лепнее самого начала „Первого удара“.

131. Балладность Кузмин как бы возрождает, после того как она пережила свой относительный расцвет в первые предреволюционные годы (Одоевцева, Тихонов) — и в этом перекликается с поздним Ходасевичем.

132. А не в „Для Августа“, как это делает А. Корнеев в 3 томе *Краткой Литературной Энциклопедии* (стр. 875).

133. Ср. семикратное мотивное повторение золотой краски в цикле „Лазарь“.

134. В литературно-музыкальной образности ясно различимы сонеты Шекспира, *Портрет Дориана Грея* (=Юркуна) и Тристан.

135. Различимы О. Судейкина и слитый с „Новым Гулем“ — Раковым прежний, тогда уже мертвый друг, В. Князев.

136. См. стихи о Гете в *НВ*, статью о Шиллере в *Дела и дни Большого Драматического Театра* 1919/1: 18—25.

137. Если не считать одного стихотворения в *Вожатом* („Псковской Август“). Впрочем, К. Мочульский (см. прим. 89, стр. 374) видит в *Эхо* и в *НВ* примеры „возврата к детскому лепету и к примитивному языку дикарей“.

138. Г. Шмаков (см. прим. 79) пишет: „обериуты... прислушивались к нему“ (195).

139. Для сравнения в *Сетях*: д'Орсэ, Брюммель, „Магомет“ (Вольтера), Маркалю, Мариво, „Свадьба Фигаро“, Антиной, Фауст“ (Гуно), Моцарт, Рафаэль, Сапунов, Далайрак, Аттила, Аларих, „Манон“ (Прево), Гольдони, Александр Македонский, Хеопс, Ферсит, Пенелопа, Менкауэр, Каллимах, Апулей и имена греческих и египетских богов.

140. Анненков, стр. 52 и 55.

141. Э. Голлербах, *Поэзия Давида Бурлюка*, Нью Йорк, 1931: 22.

142. См. прим. 105

143. Там же Кузмин подчеркивает, что, при полном несовпадении сущности, у течений могут совпадать формальные методы — и поэтому экспрессионизм часто объединяют или выводят из футуризма и кубизма.

144. См. „Второй удар“ с мотивами из „Медвежьей свадьбы“, в „Десятом ударе“ упоминается имя Калигари (как и в статье об эмоциональности); из фильмов — незнакомцы, игорный дом; много фильмового в балладе. Есть элементы кино и в „Для Августа“.

145. „Псевдохолостыми“ называем строки, которые на самом деле рифмуются, но уже в следующей строфе, а в своей выглядят холостыми.

146. Если судить по таким случайно напечатанным в альманахах вещам, как „Голубое ничто“, уровень поздней кузминской прозы был выше, чем в его прославленных дореволюционных произведениях.

147. Как ни странно, если отбросить рецензии, то, несмотря на большое число высказываний о Кузмине, о его поэзии нет ни одной статьи, хотя о прозе имеется несколько (Эйхенбаум, Зноско-Боровский, Филд).

148. *An Anthology of Russian Verse*, N. Y. 1962: XXXVIII.

149. Nicolas von Arseniew, *Die russische Literatur der Neuzeit und Gegenwart*, Mainz 1929: 267.

150. Слегка юмористический характер принимают поэтому и некоторые воспоминания о Кузмине. Мемуарист, заявивший было о своем близком знакомстве с милым и очаровательным Михаилом Алексеевичем, вдруг пугается, что эта близость может быть дурно истолкована и спешит заявить, что он, мемуарист, человек гетеросексуальный. Большинство мемуаров о Кузмине, к стати, разочаровывают, рисуя все того же „Мишеньку“, который садился за рояль и пел песенки.

151. *Творчество и критика*, II. 1922: 207.

152. *В осенних садах*, М. 1909: 80.

153. *Помрачение божков и новые кумиры*, М. 1910: 80.

154. *Histoire de la litterature russe*, Paris, 1946.

155. *Литературная Энциклопедия*, V (1939): 701.

156. Ettore LoGatto, *Storia della letteratura russa*, Firenze 1943: 463.

157. См. прим. 3. (стр. 168).

158. „На рубеже двух эпох,“ *Вопросы Литературы* 1966/10: 128. Эту „беспорность“ отнесения „Александрйских песен“ к лучшему у Кузмина можно назвать „четвертым китом“ среди критических шаблонов. В этом сходятся Д. Мирский, А. Блок и энциклопедии, и даже недружелюбный А. Измайлов (см. прим. 153) считает „Александрйские песни“ „свидетельством, что у /Кузмина/ настоящая поэтическая душа“. Б. Михайловский (*Русская литература XX века*, М. 1939:339) считает их „виртуозно выполненными“, а С. Соловьев (см. прим. 24) „совершенными“. Н. Арсеньев (см. прим. 149; стр. 268) отводит им „Ehrenplatz in der russischen Literatur“. Лишь немногие с такой оценкой не соглашаются (впрочем, бездоказательно). Р. Поджоли называет „Александрйские песни“ „pastiche of a pastiche“ (*The Poets of Russia*, Cambridge, Mass, 1960:222), а И. Тхоржевский — хотя и „изысканными, но бессодержательными“ (*Русская литература*, II, Париж, 1946: 498).

159. Как повидимому думает А. Измайлов: „подделки под песни старой Александрии“ („Что нового в литературе“, *Биржевые Ведомости* от 26 октября 1908 г.). Впрочем, сам Брюсов считал, что это похоже „на какого-нибудь греческого поэта II века до Р. X.“ (*Весы* 1907/7: 81).

160. А среди пьес их еще больше.
161. См. прим. 159
162. См. особенно А. Измайлов, *На переломе*, Спб 1908: 6: „Слово 'стилизация', которое когда-то кто-то произнес шопотом, стало модным словом. С ним носятся как с писаной торбой и в области театра, и в области литературы — и те, кто примитивно понимает этот термин в смысле голого воспроизведения старины, грубой подделки старья, и те, кто правильно соединяет с этим термином идею символа, синтеза и условности“. Ср. также К. Чуковский, *От Челова до наших дней*, Спб 1908: 114.
163. Цитируем по *Далекие и близкие*, М. 1912: 203.
164. См. прим. 24.
165. Сергей Соловьев, *Цветник царевны*, М. 1913. 74.
166. Белград 1934: 26.
167. См. прим. 23.
168. *A History of Russian Literature*, N. Y. 1966: 474.
169. *Вопросы теории литературы*: 281.
170. рецензия в *Свободный Журнал* 1916/2: 31.
171. *Собрание сочинений*, IV: 307.
172. „М. А. Кузмин“, *Биржевые Ведомости* № 15917 от 11 ноября 1916: 7.
173. Emmanuel Rais et Jacque Robert, *Anthologie de la poésie russe*, 1947: 254.
174. „М. А. Кузмину. Акrostих“ в *Весы* 1909/2: 16.
175. См. прим. 24.
176. *Переписка Горького с И. Груздевым (Архив А. М. Горького, XI)*, М. 1966: 353.
177. См. прим. 22.
178. *Poesia russa del Novecento*, Milano, 1960: 30.
179. „Einleitung“, *Neue russische Lyrik* (herausgegeben von Johannes von Guenther), Frankfurt/Main, 1960: 11.
180. *Modern Russian Literature*, N. Y., 1953: 212.
181. *Медальоны*, Белград, 1934: 26.
182. V, 1957: 325.
183. Margarita Woloschin, *Die grüne Schlange*, Stuttgart, 1954: 178.
184. См. прим. 5.
185. „Радостный путник“, *Книга и Революция* 1922/3 (15): 44.
186. *Далекие и близкие*: 171.
187. Op. cit.
188. Op. cit. (см. прим. 158): 223.
189. „О творчестве М. Кузмина“, *Аполлон* 1917/4—5: 26.
190. Op. cit.: 212.
191. См. прим. 158 (стр. 127).
192. „Mihail Kuzmin: Notes on a Decadent's Prose“, *The Russian Review* Vol. 22, № 3 (1963): 289.
193. См. прим. 3.
194. Ibid.
195. См. прим. 155.
196. См. прим. 182.
197. Op. cit: 43.

198. См. прим. 83.
199. См. прим. 152.
200. См. прим. 148 (стр. 260).
201. *Очерки современной литературы*, Л. 1924: 29.
202. См. прим. 158.
203. *Собрание сочинений*, III: 29.
204. *Послания*, Мюнхен 1962: 21.
205. Ср. А. Блок, *Собр. соч.*, V: 290 „разнообразие мнений о нем /Кузмине/ в литературном „бомонде““.
206. Ср. Вяч. Иванов, *Аполлон* 1910/7:47: „Понятным можно было бы его /Кузмина/ назвать, если б его понимали.“
207. *Аполлон* 1909/2: 11.
208. См. прим. 89.
209. V, 291
210. См. прим. 23.
211. См. прим. 79.
212. См. прим. 192. См. также Ю. Иваск, „Поэты двадцатого века, „*Новый Журнал*“ 91 (1968): 92.
213. Ср. А. Блок (V, 290): „Какие бы маски ни надевал поэт... печали своей он не скроет“.
214. См. прим. 179.
215. См. прим. 173.
216. См. прим. 207.
217. См. прим. 186
218. См. прим. 174.
219. См. прим. 206. Такое описание невольно приводит на ум имя Пушкина, и не один критик справедливо сближал с ним Кузмина. Главное отличие двух поэтов, может быть, в том, что у „жизнеутверждающего“ Пушкина (как и у Моцарта, музыку которого один из кузминских персонажей определяет как „ясную, простую и радостную“) трагедия „за углом“.
220. V, 289—295. См. также письмо Блока к Кузмину от 13 мая 1908: „Господи, какой Вы поэт и какая это книга!“
221. *Собр. соч.* IV: 167, 232.
222. *Собр. соч.* III: 29; II: 387.
223. Георгий Иванов. *Петербургские зимы* (1952): 135.
224. N. A. Otzoup, *Die neueste russische Dichtung*, Breslau
225. См. прим. 151.
226. *Журнал Журналов* 1915/19: 11.
227. 1 изд. XXXV (1935): 374.
228. Тхоржевский (см. прим. 158): „/Кузмин/ заглох после революции“; Г. Струве (см. прим. 89): „оскудевание источников кузминского творчества“. Ср. мнение неэмигранта (но москвича) С. Боброва (см. прим. 86), который, правда, хоронил тогда не одного Кузмина: „какой-то дар у Кузмина был... теперь-то, конечно, все уже закончено“.
229. См. прим. (стр. 35).
230. X (M-J, 1954): 776. Это продемонстрировано на четырех примерах, среди них „легкие персты“. Или quod licet Jovi, non licet bovi, или эксперт по поэзии двадцатого века забыл, что у „народного“ Пушкина во вполне „прогрессивном“ „Про-

роке“ имеются те же самые „легкие персты“ и не чинят никакого мракобесия. Забавно, что среди тех же четырех примеров есть еще одно пушкинское эхо — „сладостный агат“ (См. у Пушкина „Нет, не черкешенка она“).

231. См. КЛЭ (прим. 132): „утонченность и изящество, переходящие в манерность“.

232. Который, правда, в 1908 г. включал Кузмина в „шайку дряни“ (XXIX /1955/: 59) но в 1931 г. запросил у Груздева книгу Кузмина (по всей видимости, *Форель*). См. прим. 176 (стр. 268).

233. См. прим. 169 (стр. 280).

234. См. прим. 21 (стр. 44).

235. См. прим. 174.

236. *Storia della letteratura russa contemporanea*, Milano, 1958: 327.

237. См. прим. 83 (стр. 16).

238. Кн. Д. Святополк-Мирский, *Русская лирика*, Париж 1924: 200.

239. См. прим. 155.

240. См. прим. 169. Жирмунский, впрочем, естественно, преувеличивает романтические черты в русском символизме (он написал об этом книгу), в котором всегда были „классицистические“ черты, особенно у Брюсова. Об „акмеизме“ Кузмина пока можно сказать следующее: акмеистом он не был, но предвосхитил многое важное в акмеизме своей статьей „О прекрасной ясности“. Однако, даже если у него в стихах можно встретить такие акмеистические черты как „говорок“ или ориентацию на романские литературы, нельзя закрывать глаза и на тот факт, что он относился к акмеизму враждебно, а большинство акмеистов к нему критически. Ахматова возражала против зачисления в ученицы Кузмина (*Сочинения*, II: 289), Мандельштам единственный из крупных русских поэтов отзывался о поэзии Кузмина с оттенком негативности (II, 387), Оцуп с Георгием Ивановым осуждали кузминскую легкость (см. прим. 223 и 224).

241. А. А. Волков, *Русская литература XX века*, М. 1960: 260.

242. См. прим. 201 (стр. 19).

243. См. прим. 158 (стр. 333).

244. См. прим. 230.

245. *Между двух революций*, Л. 1934: 393.

246. Например, *Die Weltliteratur*, II, Wien, 1953: 987. Впрочем, винить иностранцев особенно не приходится. То же самое утверждается в статье о Кузмине в 35 томе БСЭ (1 изд.). Однако тсчения под таким названием вообще не существовало. Кузмин обронил это слово в конце статьи — и только.

247. См. прим. 238.

248. См. прим. 158 (стр. 219).

249. *The Penguin Book of Russian Verse*, 1962: XX1

250. См. прим. 149.

251. См. прим. 185.

252. *Книга о русских поэтах последнего десятилетия*, 1909: 383.

253. Уже И. Анненский отметил в *Сетях* (*Аполлон* 1909/2: 10) „большую культурность, кажется, даже эрудицию“ Кузмина. Круг чтения Кузмина был всегда огромным по размаху, а в наше время постепенного исчезновения гуманистических знаний кажется невероятным. Единственные его соперники среди современников-поэтов — Вячеслав Иванов и Брюсов. Но второй уступает Кузмину в утонченности и свободе обращения с материалом, а первый несколько ограничен сферой „высокого“, в то время как Кузмин поглощал неимоверное количество „чтива“ вроде третьесортных французских романов, а в своей другой профессии — музыке — тоже не гнушался низким жанрами: песенками, оперетками.

254. См. прим. 240.

255. См. прим. 158 (стр. 220).

256. Вот почему критики так легко относят его к рококо и к фарфоровым безделушкам.

257. Из стихотворения „Михаил Кузмин“ в *К XX-летию литературной деятельности Михаила Алексеевича Кузмина*, Л. 1925: /2/.

258. Но и тогда удобную схему в обоих случаях нарушает „беззаконная комета“ Тютчева.

259. Это единственный в русской истории пример поэтической „республики“, повидимому, неприемлемый для русского сознания, что и порождает „тоталитарные“ трактовки.

260. В отличие от более сложной (и более глубокой) религиозности Зинаиды Гиппиус.

261. Еще один довод против зачисления Кузмина в классицисты.

НЕСОБРАННОЕ И НЕОПУБЛИКОВАННОЕ

ХІІІ СОНЕТОВ

Посвящается А. Б.

1.

(вступительный)

Меня влекут чудесные сказанья,
Народный шум на старых площадях,
Ряд кораблей на дремлющих морях
И блеск парчи в изгибах одеянья.

Неясные и странные желанья...
Учитель сгорбленный, весь в сединах,
И рядом—отрок с тайною в глазах...
В тени соборов дремлют изваянья...

В каналах узких отблески огней,
Звук лютни, пенье, смех под черной маской,
Стук шпаг, повсюду кровь... свет фонарей...

Ряд дам, мечтающих над старой сказкой...
Глаза глядят внимательно и нежно,
А сердце бьется смутно и мятежно.

2.

Открыто царское письмо нельзя прочесть,
Но лишь поднести его к свече горячей —
Увидишь ясно из бумаги спящей
Ряд слов, несущих царственную весть.

Бывает нужно правду с ложью сплести,
Пустые речи с истиной гласящей,
Чтобы не мог слуга неподходящий
Те думы царские врагу донести.

Моя душа есть царское письмо,
Закрывается всем, незначуще иль лживо,
Лишь тот прочтет, кому прочесть дано,
Кому гонец приносит бережливо.

От пламени любви печати тают,
И знаки роковые выступают.

3.

В густом лесу мы дождь пережидали,
По колеям бежали ручейки,
Был слышен шум вздымавшейся реки,
Но солнце виделось уж в ясной дали.

Под толстым дубом мы вдвоем стояли,
Широким рукавом твоей руки
Я чуть касался — бóльшей нет тоски
Для сердца, чуткого к такой печали.

К одной коре щекой мы прижимались,
Но ствол меж нами был (ревнивый страж).
Минуты те не долго продолжались,
Но сердце потерял я вмиг тогда ж

И понял, что с тобой я неразделен,
А солнце так блестит, а лес так зелен!

4.

Запел петух, таинственный предвестник,
Сторожкий пес залаял на луну —
Я все читал, не отходя ко сну,
Но все не приходил желанный вестник...

Лишь ты, печаль, испытанный наперсник,
Тихонько подошла к тому окну,
Где я сидел. Тебя ль я ждал одну,
Пустынной ночи сумрачный наместник?

Но ты, печаль, мне радость принесла,
Знакомый образ вдруг очам явила
И бледным светом сердце мне зажгла,
И одиночество мне стало мило...

Зеленоватые глаза с открытым взглядом
Мозжечек каждый мне налили ядом...

5.

В романе старом мы с тобой читали
(Зовется он „Озерный Ланселот“),
Что есть страна под ровной гладью вод,
Которой люди даже не видали.

Лишь старики от прадедов слышали,
Что там живет особый, свой народ,

Что там есть стены, башни, ряд ворот,
Крутые горы, гаснущие дали...

Печали сердца, тающая сладость
Так крепко скрыты от людских очей,
Что им не видны ни печаль, ни радость,
Ни пламень трепетной души моей —

И кажется спокойной моря гладь
Там, где пучин должно бы избегать.

6.

Есть зверь норок, живет он в глуби моря,
Он мал, невидим, но когда плывет
Корабль по морю — зверь ко дну прильнет
И не пускает дальше, с ветром спора.

Для мореходцев большего нет горя,
Как потерять богатство и почет,
А сердце мне любовь теперь гнетет
И крепко держит, старой басне вторя.

Свободный дух полет свой задержал,
Упали смирно сложенные крылья,
Лишь только взор твой на меня упал
Без всякого страданья и усилья.

Твой светлый взгляд, волнующий и ясный,
Есть тот норок незримый, но всевластный.

7.

В Кремоне скрипку некогда разбили
И склеили; бездушный, тусклый звук
Преобразился в нежный, полный вдруг,
И струны как уста заговорили.

Любовь и скорбь в тех звуках слышны были,
Рожденных опытностью властных рук,
Мечты и страсть, и трепетный испуг
В сердцах замороженных пробудили.

Моя душа была тиха, спокойна
Счастлива счастьем мертвым и глухим,
Теперь она мятется, безпокойна,
И стынет ум, огнем любви палим.

Воскресшая, она звенит, трепещет.
И скорбь безумная в ней дико блещет.

8.

С прогулки поздней вместе возвращаясь,
Мы на гору взошли; пред нами был
Тот городок, что стал мне нежно мил,
Где счастлив я так был, с тобой встречаясь.

И неохотно с лесом расставаясь,
Когда уж вечер тихо подступил
(Тот теплый вечер — дорог и уныл),
Мы стали оба, медленно прощаясь.

И ноги как в колодках тяжелели,
Идя различною с тобой тропой,
И все в уме слова твои звенели,
Я как скупец их уносил с собой,

Чтоб каждый слог незначущей той речи
Меня питал до новой дальней встречи.

9.

Пусть месяц молодой мне слева светит,
Пускай цветок последним лепестком
Мне „нет“ твердит на языке немом —
Я знаю, что твой взор меня приметит.

Колдунья мне так ясно не ответит
Своими чарами и волшебством,
Когда спрошу о счастье я своим,
И звуков счастья слепо не заметит.

Пусть „чѐт иль нѐчет“ мне сулит несчастье,
Пусть смутный сон грозит бедою злой,
Пусть, загадавши ведро иль ненастье,
Обманут встану хитрою судьбой. —

Пусть все про нелюбовь твердит всегда —
Твоя улыбка говорит мне „да“.

10.

Из глубины земли источник бьет.
Его художник опытной рукою,
Украшив хитро чашей золотом,
Преобразил в шумящий водомет.

Из тьмы струя свершая свой полет,
Спадает в чашу звучных капель толпою,

И золотится радужной игрою,
И чаша та таинственно поет.

В глубь сердца скорбь ударила меня,
И громкий крик мой к небу простирался,
Коснулся неба, радужно распался,
И в чашу чудную упал звеня.

Мне петь велит любви лишь сладкий яд —
Но в счастья уста мои молчат.

11.

От горести не видел я галеры,
Когда она качаясь отплыла;
Вся та толпа незрима мне была,
И скорбь была сверх силы и сверх меры.

Страдали так лишь мученики веры:
Неугасимо в них любовь жила,
Когда терзала их железная пила,
Жрал рыжий лев иль пестрые пантеры.

Всегда с тобой душою, сердцем, думой
Я, рассеченный, за тобой плыву,
А телом — здесь, печальный и угрюмый,
И это все не сон, а на яву.

Из всей толпы улыбка лишь твоя
С галеры той светилась для меня.

12.

Все так же солнце всходит и заходит,
На площадях все тот же шум и гам,
Легка все так же поступь стройных дам —
И день сегодня на вчера походит.

Раздумье часто на меня находит:
Как может жизнь идти по колеям,
Когда моя любовь, когда я сам
В разлуке тяжкой, смерть же не приходит?

Вы, дамы милые, без сердца, что ли?
Как вы гуляете спокойны и ясны,
Когда я плачу без ума, без воли,
Сквозь плач гляжу на нежный блеск весны?

Ты, солнце красное, зачем всходило,
Когда далеко все, что было мило?

13.

Моя печаль сверх меры и границ;
Я так подавлен мыслью об утрате,
Как каторжник в холодном каземате,
Наполненном двухвосток и мокриц.

Как труп бездушный, падаю я ниц,
И грезятся мечтанья о возврате,
Как будто в тусклом розовом закате,
Иль в отблеске стухающих зарниц.

Увижу ль я тебя, мой друг желанный,
Ряд долгих зимних дней мечтой прожив?
Придет ли ясный день так долго жданный,
Когда весна несет любви прилив?

Когда с цветов струятся ароматы,
Увидишь ли, увидишь ли меня ты?

лето-осень 1903

〈Семнадцать сонетов〉

1.

С тех пор, как ты, без ввода во владенье,
Владеешь крепко так моей душой,
Я чувствую, что целиком я — твой,
Что всё твое — поступки, мысли, пенье.

Быть может, это не твое хотенье
Владеть моею жизнью и мечтой,
Но, оказавшись под твоей рукой,
Я чувствую невольное волненье.

Теперь, что я ни делаю, творю,
Я как слуга твой, потому блаженство
В том для меня, чтоб, что ни говорю,
Ни делаю — всё было совершенство.
Хожу ли я, сижу, пишу ль, читаю —
Всё перлом быть должно, — и я страдаю.

2

Ни бледность щек, ни тусклый блеск очей
Моей любви печальной не расскажут,
И, как плуты-приказчики, покажут
Лишь одну сотую тоски моей.

Ах, где надежды благостный елей?
Пусть раны те им бережно помажут,
Пускай врачи заботливо накажут,
Чтоб в комнате не слышалось речей.

Пускай внесут портрет, столь сердцу милый,
Зеленые завесы на окно, —
И звуки песни сладкой и унылой,
Когда-то слышанной давным-давно.
Но лживы все слова, как женский глаз,
Моя печаль сильнее в сотни раз!

3.

Твой взор, как царь Мидас, чего коснется,
Всё в золото чудесно обратит,
Так искра в камне тихо спит,
Пока от молота вдруг не проснется.

Израиль Моисея так дождется —
И из скалы источник побежит.
Про чудо равное всё говорит,
Куда пылливый взор ни обернется.

Ты всё, чего коснешься, золотишь,
Всё освящаешь, даже не желая,
И мне ты золотым же быть велишь,
А я не золочусь, стыдом сгорая;
Без скромности уж я не золотой,
Не золотым же — я обидчик твой.

4.

Врач мудрый нам открыл секрет природы:
„Что заставляет нас в болезнь впадать,
То, растворенное, и облегченье дать
Нам может,“ — и целятся тем народы.

Но не одни телесные невзгоды
Закону отдала природа-мать,
Покорно голосу её внимать
Лишь люди не сумели долги годы.

А так легко: твой взор печаль мне дал,
И радость им же может возвратиться.
Ведь тут не лабиринт, где сам Дедал,
Строитель хитрый, мог бы заблудиться.
С разлукой лишь не знаю как мне быть:
Или разлукою разлуку исцелить?

5.

Ах, я любви ленивый ученик!
Мне целой азбуки совсем не надо:
Двух первых букв довольно мне для склада,
И с ними я всю жизнь свою проник.

Ничтожен ли мой труд или велик,
Одна моим стараниям отрада,
Одна блестит желанная награда:
Чтоб А и Б задумались на миг.

Не о строках моих, простых и бедных,
Где я неловко ставлю робкий стих
В ряды метафор, суетных и бледных,
Но о любви, что светит через них.
И чтоб не говорить, что мы лукавим,
Меж А и Б мы букву Д поставим.

6.

Читаю ли я „Флор и Бланшефлор,“
Брожу ль за Дантом по ступеням ада,
Иль Монтеверди, смелых душ отрада,
Меня пленяет, как нездешный хор;

Плетет ли свой причудливый узор
Любви и подвигов Шехерезада,
Иль блеск осенний вянущего сада
К себе влечет мой прихотливый взор.

Эрбса торс, подростки Ботичелли,
Иль красота мельнувшего лица, —
То вверх, то вниз, как зыбкие качели,
Скользящие мечтанья мудреца, —
Приводят мне на мысль одно и то же,
Что светлый взор твой мне всего дороже!

7.

Как Порции шкатулка золотая
Искателей любви ввела в обман,
И счастья залог тому был дан,
Кем выбрана шкатулочка простая,

Ростовщика каморка запертая
Хранит Челлини дивного стакан,
И с бирюзой тайный талисман,
И редкие диковинки Китая.

Зерно кокоса в грубой спит коре,
Но мягче молока наш вкус ласкает,
И как алмазы кроются в горе,
Моя душа клад чудный сохраняет.
Открой мне грудь, — и явится тебе,
Что в сердце у меня горят А Б.

8

Я не с готовым платьем магазин,
Где всё, что хочешь, можно взять померить,
И где нельзя божбе торговца верить;
Я — не для всех, заказчик мой один.

Всех помыслов моих он господин,
Пред ним нельзя ни лгать, ни лицемерить,
Власть нежную его вполне измерить
Тот может лишь, над кем он властелин.

Ему я пеструю одежду шью,
Но складки легкие кладу неровно,
Ему я сладостно и горько слезы лью,
О нем мечтаю свято и любовно.
Я мудрый швец (заказчик мой один),
А не с готовым платьем магазин.

9.

Не для того я в творчество бросаюсь,
Чтоб в том восторге позабыть тебя,
Но, и в разлуке пламенно любя,
В своих мечтах тобой же окрыляюсь.

Неверности к тебе не опасуюсь,
Так смело я ручаюсь за себя,
И, все чужое в сердце истребя,
Искусства я рукой твоей касаюсь.

Но иногда, рожденные тобою,
Так властны образы... дух пламенеет,
В душе тогда ,охваченной мечтою,
В каком-то свете образ твой темнеет.
Но чем полней тебя я забываю,
Тем ближе я тогда к тебе бываю.

10.

Твое письмо!... О, светлые ключи!
Родник воды живой в пустыне жаркой!

Где мне найти, не будучи Петраркой,
Блеск жгучих слов, как острые мечи?

Ты, ревность жалкая, молчи, молчи!
Как сладко в летний день, сухой и яркий,
Мечтать на форуме под старой аркой,
Где не палят жестокие лучи.

Опять я вижу строчек ряд небрежных,
Простые мысли, фразы без затей.
И полон дум, таинственных и нежных,
Смотрю, как на играющих детей.
Твоё письмо! Я вновь и вновь читаю,
Как будто прядь волос перебираю.

11.

Как без любви встречать весны приход,
Скажите мне, кто сердцем очерствели,
Когда трава выходит еле-еле,
Когда шумит веселый ледоход?

Как без любви скользить по глади вод,
Оставив весла, без руля, без цели?
Шекспир влюбленным ярче не вдвойне ли?
А без любви нам горек сладкий мед.

Как без любви пускаться в дальний путь?
Не знать ни бледности, ни вдруг румянцев,
Не ждать письма, ни разу не вздохнуть
При мадригалах старых итальянцев!

И без любви как можете вы жить,
Кто не любил, иль перестал любить? ...

12.

Высокий холм стоит в конце дороги.
Его достигнув, всякий обернется
И на пройденный путь, что в поле вьется,
Глядит, исполненный немой тревоги.

И у одних подкосятся здесь ноги,
А у других весельем сердце бьется,
И свет любви из глаз их ярко льется, —
А те стоят угрюмы и убоги.

И всем дорога кажется неравной.
Одним — как сад тенистый и цветущий,

Другим — как бег тропинки своенравной. —
То степью плоской, жгучей и гнетущей,

Но залитые райским светом дали —
Тем, кто в пути любили и страдали.

13.

Из моего окна в вечерний час,
Когда полнеба пламенем объято,
Мне видится далекий Сан-Миньято,
И от него не оторвать мне глаз.

Уже давно последний луч погас,
А я всё жду какого-то возврата,
Не видя бледности потухшего заката,
Смотрю ревниво, как в последний раз.

О где бы ни был я, везде, повсюду
Меня манит тот белый, дальний храм,
И не дивлюся я такому чуду:
Одно по всем дорогам и горам.
Ты — Сан-Миньято сердца моего,
И от тебя не оторвать его.

14.

Любим тобою я — так что мне грозы?
Разлука долгая—лишь краткий миг,
Я головой в печали не поник:
С любовью — что запреты? что угрозы?

Я буду рыцарь чаши, рыцарь розы,
Я благодарный, вечный твой должник.
Я в сад души твоей с ножом проник,
Где гнулись ждавшие точила лозы.

И время будет: в пьяное вино
Любовь и слезы дивно обратятся.
Воочию там ты и я — одно;
Разлука там и встреча примирятся.
Твоя любовь — залог, надежда блещет.
Что ж сердце в страхе глупое трепещет?

15.

Sine sole sileo

(Надпись на солнечных часах)

„Без солнца я молчу. При солнце властным
Его шаги я рабски отмечаю,
Я ночью на вопрос не отвечаю
И робко умолкаю днем ненастным.

„Всем людям: и счастливым, и несчастным
Я в яркий полдень смерть напоминаю,
Я мерно их труды распределяю —
И жизнь их вьется ручейком прекрасным“.

— Ах, жалкий счетчик мелочей ненужных,
Я не сравнюсь с тобой, хоть мы похожи!
Я не зову трусливых и недужных,
В мой дом лишь смелый и любивший вхожи.

И днем, и ночью, в ведро иль ненастье
Кричу о беззакатном солнце счастья.

16.

Прекрасен я твоею красотою,
Твое же имя славится моим.
Как на весах с тобою мы стоим,
И каждый говорит: „Тебя я стою.“

Мы связаны любовью непростою,
И был наш договор от всех таим,
Но чтоб весь мир был красотой палим,
Пусть вспыхнет пламень, спящий под золою.

И в той стране, где ты и я одно,
Смешались чудно жертва и убийца,
Сосуд наполненный и красное вино,
Иконы и молитвы византийца,
И тайну вещь пленительно тая,
Моя любовь и красота твоя.

17.

Сегодня утром встал я, странно весел.
И легкий сон меня развел со скукой.
Мне снилось, будто с быстрою фелукой
Я подвигаюсь взмахом легких весел.

И горы (будто чародей подвесил
Их над волнами тайною наукой)
Вдали синели. Друг мой бледнорукий
Был здесь со мной, и был я странно весел.

Я видел остров в голубом тумане,
Я слышал звук трубы и коней ржанье,
И близко голос твой и всплески весел,
И вот проснулся, всё еще в обмане,
И так легко мне от того свиданья,
Как будто крылья кто к ногам привесил.

〈1904—1905〉

ХАРИКЛ ИЗ МИЛЕТА

1.

В ранний утра час покидал Милет я.
Тихо было все, ветерок попутный
Помощь нам сулил, надувая парус,
В плаваньи дальнем.

Город мой, прощай! Не увижу долго
Я садов твоих, побережий дальних,
Самоса вдали, голубых заливов,
Отчего дома.

Круг друзей своих покидаю милых,
В дальний, чуждый край направляю путь свой,
Бури, моря глубь — не преграда ждущим
Сладкой свободы.

〈Как зари приход〉, как маяк высокий,
Как костер вдали среди ночи темной,
Так меня влечет через волны моря
Рим семихолмный.

2

Тихо в прохладном саду у философа Манлия Руфа,
Сад — до Тибурских ворот.
Розы там в полном цвету, гиацинты, нарциссы, левкой,
Скрытый журчит водомет.

В комнатах окна на юг (на лето он Рим покидает),
Трапеза окнами в сад.
Часто приходят к нему из сената степенные мужи,
Мудрые речи ведут!

Часто совета спросить забегают и юноши к Руфу,
Он как оракул для них.
Манлий — знаток красоты; от раба до последней безделки —
Все совершенство в дому.

Лучше же нет его книг, что за праздник пытливому духу!
Вечно бы книги читать!
Ласков Манлий со мной, но без крайности, без излишней:
Сдержанность мудрым идет.

3

Я белым камнем этот день отмечу.
Мы были в цирке и пришли уж поздно:
На всех ступенях зрители теснились.
С трудом пробилась с Манлием мы к месту.
Все были налицо: сенат, весталки;
Лишь место Кесаря еще пустело.
Блеск поражал мой непривычный взор,
И, озирая пестрые ступени,
Двух мужей я заметил, их глаза
Меня остановили... Я не помню:
Один из них был, кажется, постарше
И так смотрел, как заклинатель змей, —
Глаз не сводил он с юноши, тихонько,
Неслышно говоря и улыбаясь...
А тот смотрел, как будто созерцающая
Незримое другим, и улыбался.
Казалось, их соединяла тайна,
И я спросил у Манлия: „Кто эти?“
— Орозий-маг с учеником; их в Риме
Все знают, даже задавать смешно
Подобные вопросы... Тише... Цезарь.
Что будет, что начнется, я не знаю,
Но белым камнем я тот день отмечу.

4

С чем сравню я тебя, тайной любви огонь?
Ты стрела из цветов, сладкую боль с собой
(Ты несешь нам всегда); ты паутины сеть, —
Льву ее разорвать нельзя.

Аргус ты и слепец, пламя и холод ты,
Кроткий, нежный тиран, мудрость бездумья ты,
Ты — здоровье больных, буря спокойная,
Ты — искатель цветных камней.

Тихо все в глубине; сердце как спит у нас:
Эрос, меткий стрелок, сердце пронзит стрелой —
Словно луч заблестит алой зари дневной.
Мрак ночной далеко уйдет.

Все сияет для нас, блеском залито все,
Как у лиры струна, сердце забьется вдруг,
Будто факел зажгли в царском хранилище, —
Мрак пещеры убит огнем.

Эрос, факел святой, мрак разогнал ты нам,
Эрос, мудрый стрелок, смерть и отраду шлешь,
Эрос, зодчий-хитрец, храмы созиждешь ты,
Ты — искатель <цветных> камней.

5

Я к магу шел, предчувствием томим.
Был вечер, быстро шел я вдоль домов,
В квартал далекий торопясь до ночи.
Не видел я, не слышал ничего,
Весь поглощенный близостью свиданья.
У входа в дом на цепи были львы,
Их сдерживал немой слуга; в покоех
Все было тихо, сумрачно и странно;
Блестела медь зеркал, в жаровнях угли
Едва краснели. Сердце громко билось.
К стене я прислонившись, ждал в тиши.
И вышел маг, но вышел он один.

6

Радостным, бодрым и смелым зрю я блаженного мужа,
Что для господства рожден, с знаком царя на челе.
Всем не одно суждено, не одно ведь для всех — добродетель,
Смело и бодро идет вечно-веселый герой.
В горных высотах рожденный поток добегаёт до моря.
В плоских низинах вода только болото даёт.
С кровли ты можешь увидеть и звезды далекие в небе,
Темную зелень садов, город внизу под холмом.
Скорым быть, радости вестник, тебе надлежит; осушивши
Кубок до дна, говори: „Выпил до капли вино““.
И между уст, что к лобзанию стремятся, разлука приходит.
Скорым быть нужно, герой; куй, пока горячо.
Радостна поступь богов, легка, весела их осанка,
Смех их премудрей всего, будь им подобен, герой.

7

Казнят? Казнят? Весь заговор открыт!
Все цезарю известно, боги, боги!
Орозий, юноша и все друзья
Должны погибнуть иль бежать, спастись.

По всем провинциям идут аресты,
Везде, как сеть, раскинут заговёр.
Наверно, правду Руф сказал, но что же будет?
И юноша погибнет! Он шепнул мне:
„Во вторник на рассвете жди меня
У гаванских ворот: увидит цезарь,
Что не рабов в нас встретил, а героев.
Как помню я дорогу на рассвете,
Кустарник по бокам, равнину к морю,
На западе густел морской туман,
И за стеной заря едва алела.
Я помню всадника... Он быстро ехал,
Был бледен, сквозь одежду кровь сочилась,
И милое лицо глядело строго.
Сошел с коня, чтоб больше не садиться,
Достал мне письма, сам бледнел, слабея:
„Спеш, мой друг! Мой конь тебе, скорее,
Вот Прохору в Эфес, вот в Смирну, сам ты
Прочтешь, куда другие. Видишь, видишь,
Меж уст, к лобзанию близких, смерть приходит!
Убит учитель, я едва умчался.
Спеш, мой милый (все слабел, склоняясь
Ко мне). Оставь меня, прощай. Не бойся.
И в первый раз меня поцеловал он
И умер... На востоке было солнце.

8

Солнце, ты слышишь меня? Я клянуся великою клятвой:
Отныне буду смел и скор.
Солнце, ты видишь меня? Я целую священную землю,
Где скорбь и радость я узнал.

Смерть, не боюсь я тебя, хоть лицом я к лицу тебя встретил,
Ведь радость глубже в нас, чем скорбь.
Ночь! Мне не страшен твой мрак, хоть темнишь ты вечернее
небо;
К нам день святой опять придет.

Всех призываю я, всех, что ушли от нас в мрак безвозвратный,
И тех, чья встреча далека.
Вами, любимыми мной, и которых еще полюблю я,
Клянуся клятвою святой.

Радостный буду герой, без сомнений, упреков и страха,
Орлиный взор лишь солнце зрит.
Я аргонавт, Одиссей, через темные пропасти моря
В златую даль чудес иду.

Август 1904

⟨ИЗ АЛЕКСАНДРИЙСКИХ ПЕСЕН⟩

1

Не во сне ли это было,
Что жил я в великой Александрии,
Что меня называли Евлогий,
Что катался по зеленому морю,
Когда небо закатом пламенело?
Смотрелся в серые очи,
Что милее мне были
Таис, Клеопатр и Антиноев?
Что читал я Порфирия и Плотина,
По утрам ходил в палестру
И вечером возвращался в свой дом садами,
В тенистое и тихое предместье,
И читал я позднюю ночью,
И слышался лай собак издали?
Что ходил я в темные кварталы,
Закрывши лицо каракаллой,
Где слышалось пенье и пьяные крики
И пахло чесноком и рыбой?
Что смотрел я усталыми глазами,
Как танцовщица пляшет „бсу“,
И пил вино из глиняного кубка,
И возвращался домой одиноким?
Не во сне ли тебя я встретил,
Твои глаза мне сердце пронзили
И пленником повели за собою?
Не во сне ль я день и ночь тоскую,
Пламенею горестным восторгом,
Смотря на вечерние зори,
Горько плачу о зеленом море
И возвращаюсь домой одинокий?

2

Говоришь ты мне улыбаясь:
„То вино краснеет, а не мои щеки,
То вино в моих зрачках играет;
Ты не слушай моей пьяной речи“.
Розы, розы на твоих ланитах,
Искры золота в очах твоих блистают,
И любовь тебе подсказывает ласка.
Слушать, слушать бы тебя мне вечно.

3

Возвращался я домой поздней ночью,
Когда звезды при заре уже бледнели

И огородники выезжали в город.
Был я полон ласками твоими
И впивал я воздух всюю грудью,
И сказали встречные матросы:
Ишь как угостился ты, приятель!“ —
Так меня от счастья шатало.

4

Что ж делать, что ты уезжаешь
И не могу я ехать за тобой следом?
Я буду писать тебе письма
И ждать от тебя ответов,
Буду каждый день ходить в гавань
И смотреть, как корабли приходят,
И спрашивать о тех городах, где ты будешь,
И буду казаться веселым и ясным,
Как нужно быть мудрецу и поэту.
Накоплю я много поцелуев,
Нежных ласк и изысканных наслаждений
К твоему приезду, моя радость,
И какое будет счастье и веселье,
Когда я тебя на палубе увижу,
И ты мне махнешь чем-нибудь белым.
Как мы опять в мой дом поедем
Среди садов тенистого предместья,
Будем кататься по морю,
Пить терпкое вино в глиняных кувшинах,
Слушать флейты и бубны
И смотреть на звезды.
Как светел весны приход
После долгой зимы,
После разлуки — свиданье.

5

Об одном тебя прошу я,
Не ходи мимо дворца,
А не то тебя увидит
Царский евнух при гареме.
Потерять тебя боюсь я
Пуще смерти.

〈1904—1905〉

ДРУЗЬЯМ ГАФИЗА

Нас семеро, нас пятеро, нас четверо, нас трое,
Пока ты не один, Гафиз еще живет.

И если есть любовь, в одной улыбке двое.
Другой уж у дверей, другой уже идет.

Нарциссами, левкоями покой наш был украшен,
Алела яркость губ, вился сладельный дым,
Но и лишен цветов для мудрых он не страшен,
Богат и осиян роскошеством былым.

Пусть демон не мутит, печалью хитрость строя,
Сомненьем, что всему настанет свой черед,
Пусть семеро, пусть пятеро, пусть четверо, пусть трое,
Пока ты не один, Гафиз еще живет.

Антиной. 1906 г. Май.

УТРО

Звезды побледнели,
небо на востоке зеленеет,
ветер поднялся,
скоро заря засветит.
Как легко дышать
после долгой ночи,
после душных горниц,
после чада свечей заплывших!
Пенье доносится снизу,
с кровли виден город,
все спит, все тихо,
только ветер в саду пробегает.
Как лицо твое бледно
в свете звезд побледневших,
в свете зари нерожденной,
в свете грядущего солнца!

Петербург <1907>

РЕКИ

Реки вы реки, веселые реки,
С вами расстаться я должен на веки.

Горы высокие, снежные дали,
Лучше б глаза мои вас не видали!

Сердце взманили зарею багряной,
Душу мне сделали гордой и пьяной.

Чаща лесная, ручей безымянный —
Вот где темница для страсти надменной.

Страсти надменной, упорной и пьяной,
Бурно стремящейся к воле багряной.

Но но поверю, чтоб вновь не видали
Очи мои лучезарной той дали.

В тесный ручей я уйду не на веки,
Снова вернусь к вам, веселые реки.

〈1907〉

Свистков призыв, визг круглых пил
Моей любви не усыпил.
Шипенье шлюз, шумы котлов
Не заглушают сладких слов.
Сквозь запах серы и резин
Мне запах слышится один.
Кругом народ, иль нет жилья —
Пленен мечтой, не тот же ль я?
Во след мечте влечется ум
И тщетен фабрик душных шум.
Пусть. ворожа, они манят —
Мне не опасен дымный яд;
Не заглушат прошедших слов
Шипенье шлюз, шумы котлов.
И все любви не усыпил
Свистков призыв, визг круглых пил.

〈1907〉

АПУЛЕЙ

Бледное солнце осеннего вечера;
Грядки левкоев в саду затворенном;
Слышатся флейты в дому, озаренном
Солнцем осенним бледного вечера;
Первые звезды мерцают над городом;
Песни матросов на улицах темных,
Двери гостиниц полуотворенных;
Звезды горят над темнеющим городом.
Тихо проходят в толпе незаметные
Божьи пророки высот потаенных;
Юноши ждут у дверей отворенных,
Чтобы пришли толпе не заметные.
Пестрый рассказ глубины опьяняющей,
Нежная смерть среди роз отцветающих,
Ты — мистагог всех богов единящий,
Смерть Антиноя от грусти томящей,
Ты и познание, ты и сомнение.

Вечно враждующих ты примирение,
Нежность улыбки и плач погребальный,
Свежее утро и вечер печальный.

〈1907〉

Пришли ко мне странники из пустыни,
Пришли ко мне гости сегодня,
Они были вестниками благостыни
И вестники гнева Господня.

И стали под дубом мы в тени у дома,
Чтоб им отдохнуть от скитаний,
И в лицах читал я их казнь Содома
За дерзость ярких желаний.

Не снесть, подумал я, жителям града,
Не снесть красоты лучистой,
Какая безумцам грозит награда,
Когда любовь будет нечистой.

Напрасно Лот дочерей предложит —
(Ему самому пригодятся)
Огню, что мозг их и кости сгложет,
От ангелов только уняться.

Молил я ангелов о прощенье,
И благостны были их лица,
Но чем лучезарней будет явленье,
Яснее тем гнев зарницы.

Я утром, предчувствуя страх и горе,
Взглянул на соседей долину.
Сквозь дым на рассвете блестело море,
Блестело оно к Еглаиму.

На месте, где были дома с садами,
Лишь волны спокойные плещут,
Да птицы высоко летят стадами,
От солнца невидного блещут.

〈1907—08〉

Чтоб удержать любовника в плену,
Любить должны вы ,а не притворяться,
Взаимным пламенем лишь ожигаться
Иметь и речь, и душу, — всё одну.

Всегда хранить улыбку, доброту,
Всегда писать ,друг другом утешаться.

Писать нельзя? Запрещено встречаться?
Так посылать хоть вестницу к нему.

Должны портрет вы друга заказать,
Сто раз на дню портрет тот целовать,
И вспоминать о друге, сладко млея.
В одно две половинки единить, —
Так делают, чтоб дружбу сохранить, —
А вам в любви понятна лишь идея.

⟨1908—1909⟩

СОЛЛОГУБУ

(На женитьбу его на Чеботаревской)

Поклонник ревностный де Сада,
Он с ней вступил в конкубинат.
Я счастьем князя очень рад,
Анастасии жаль мне зада.

⟨1908?⟩

Высокий холм, от глаз скрывая солнце,
Как туча встал, безлесный и угрюмый,
Мрача небес вечернее сиянье.
Усталый шаг ускорив, страстный странник
На холм взошел, и (диво!) тем же блеском
Озарену он зрит свою дорогу.

Ах, кто узнал суровую дорогу
Ревнивых мук, когда тускнеет солнце, —
И мнится, нет уж дней с веселым блеском,
И тщетно нож зажат в руке угрюмой, —
Тот сам поймет, как радостен был странник,
С холма узрев небесное сиянье.

Румяный свет лучило то сиянье,
Как будто кровь окрасила дорогу,
И, розой той весь озаренный, странник
Глядит с холма на гаснущее солнце;
Забыв восток померкший и угрюмый,
Безмолвен он, слепим зардевшим блеском.

Дорога вся полна нездешним блеском.
Надежен путь, куда ведет сиянье,
Далек скорбей и горя дух угрюмый.
Пройдешь, пройдешь открытую дорогу!

И все сиять не перестанет солнце:
Оно как ты: влюбленный, вечный странник!

О сердце солнц, влюбленный, вечный странник!
Летит оно всегда за тем же блеском,
Всегда одно и то же видит солнце,
Всегда одно и то же зрит сиянье,
Следит всегда одну и ту ж дорожку, —
Забыт к холму путь тесный и угрюмый.

Когда-то я, печальный и угрюмый,
Холма боясь, бродил, любовный странник,
Ища одну забытую дорожку.
И вдруг, взошед, я ослепился блеском,
В глаза мои ударило сиянье, —
И я узрел немеркнувшее солнце!

Ты — солнце то, что путь укажет блеском!
Я — странник тот, кому любовь — сиянье!
Дорогу вновь обрел пришлец угрюмый.

1908

Мальчик верхом едет в куртке зеленой
С поясом белым.
В беге том смелом
Лошадь вперед стремится взгляд изумленный.
Озеро ль, поле ли, горы ли, реки ли, —
Неутомимо
Мимо и мимо
Мчатся свободные, что бы ни встретили.
Кто вас обгонит: ветер, стрела?
Рыжая ржёт и грызет удила.

Фабрики стук за горой, за мостами,
Встречные реже,
Те же, все те же
Вьются дороги, сквозя меж кустами.
Лают собаки мелькнувшей деревни.
Что им до лая —
Вея, играя,
Легок их бег несмущенный и древний.
Ветер и пестрая даль им мила;
Рыжая ржёт и грызет удила.

Сердце не знает ни цепи, ни колец,
Чужды тревоги
Легкие ноги;
Путь их свободен преград и околиц,
Все они любят, ничто им не нужно.

Дремлют усадьбы —
Смерти и свадьбы, —
Все принимается ровно и дружно.
Нужно, чтоб бревна пилила пила;
Рыжая ржёт и грызет удила.

Мчатся свободные, что бы ни встретили,
Мимо и мимо,
Неутомимо —
Озеро ль, поле ли, горы ли, реки ли!
Все отражает их глаз изумленный
В беге том смелом,
С поясом белым
Мальчик верхом едет в куртке зеленой.
Кто вас обгонит: ветер, стрела?
Рыжая ржёт и грызет удила.

(1908—1909)

[Стихи из комедии Е. Зноско-Боровского „Обращенный принц“]

1. [Песня Дон-Себастьяно]

Приходит ночь в лазоревой порфире,
Меня ж томят мечтанья о Эльвире.
Эльвира, ах! не знает мук моих,
Не для нее звучит влюбленный стих.
Пускай мой стон рассеется в эфире, —
Эльвире нет подобной в целом мире,
И даже ветер делается тих,
Едва коснется губок дорогих...
/. /
Вотще в тиши бряцаю я на лире,
Все о Эльвире, о моем кумире.

2. [Чья-то песня в таверне Пинтуччи]

Ближе сдвигайте звонкие бокалы,
Крепче сжимайте радостный круг,
Сколько ни пьем мы, все нам будто мало,
Кто б ни пришел к нам, всякий нам друг.

Светят ли звезды, темные ли тучи
Небо покрыли, — все нам равно...
Путь ведь известен к толстому Пинтуччи,
Пьяно и крепко старое вино.

Эй, ты, гитана, шитая рубаха,
Пойте, плящите, жгите нам кровь!

Пейте, покуда не встретились два страха,
Страшных два страха — смерть да любовь!...

3. [Пение на корабле]

Разлукой я томлюсь и день, и ночь.
В тоске никто не может мне помочь.
Никто, склоняясь нежно к изголовью,
Не убаюкает меня любовью.
Плыву я вдаль, но сердце вечно там,
Где предавалось сладостным мечтам,
Ах, вечно там, где я узнал впервые
Ярмо блаженное для гордой выи.
Когда же, сердце, позабудешь ты
Жестокие, далекие черты?

⟨1910⟩

[В альбом М. А. Бородаевской]

Да „сведомы куряне кмети“ —
И Ваш супруг суров и ⟨рьян⟩,
Не даром имя Валерьян —
В метрической стоит помете,
Но серых глаз открытый взор
Про смелость говорит другую.
Как тверд и нежен! В нем я чую
Степную вольность и простор.
Морское имя Маргарита
Тебе не даром суждено,
Нежней ланит звучит оно —
Нежнее жемчугов ланиты.
Вы посетили нас зимой
Как вольные степные птицы,
Но пусть альбомные страницы
Хранят привет любви прямой.

9 марта 1910

Где б ни был я, мечта моя с тобою,
Где б ни был ты, она летит во след,
Так дали, пробужденные трубою,
С холма на холм несут живой ответ.

Пусть за окном и холодно, и грязно,
В моей душе цветет веселый май...
Но тайный голос шепчет неотвязно:
Все, что придет, смиренно принимай.

1911

СОНЕТ

В последний раз зову тебя, любовь,
Слабеют силы в горестном усилье...
Едва расправлю радостные крылья,
Взбунтуется непокоренной кровь...
Ответь мне: да, — молю, не прекословь,
Лишь для тебя прошел десятки миль я,
О связки милье, о сухожилья,
Двойные звезды глаз, ресницы, бровь.

Кольцо дано не на́ день, а навеки,
Никто другой, как я, тебя не звал,
Я вижу лишь тебя, закрывши веки...

Зачем прибой стремится свой шумный вал?
Едва разлившись, он отпрянет снова,
Во всех скитаньях ты — моя основа...

31 марта 1912 года СПб.

Не пора ли бросить жмурки,
И в открытую играть?
А не то в кармане Шурки
Образуетя тетрадь.
Что судьба мне предрешила,
Очень трудно уловить.
Но любви моей, как шила
Мне в мешке, не утаить.

⟨1911—1912⟩

Пускай я каменный и в нише,
я здесь живу и здесь пребуду.
Семью поэта не забуду,
пусть зов мой громче, зов мой тише.
Кадит рождественская ель,
все мой же хмель, все мой же хмель.

Я рвусь из рук, живая рыбка,
я — Ваш младенец, Вы — мне дети;
как прошлый год, так в новом лете
засветит вам моя улыбка,
и звезды желтые свечей
горят о ней, горят о ней.

Струя иль искра, вечер, пламень,
восторг и хмель, я — Феникс-птица;
зовите, я готов резвиться,

пускай я в нише, пусть я камень;
вплотную сердце вам обвив,
я буду жив, я буду жив.

〈1911—1912〉

[ГИМН „БРОДЯЧЕЙ СОБАКИ“]

1.

От рождения подвала
Пролетел лишь быстрый год,
Но „Собака“ нас связала
В тесно-дружный хоровод.
Чья душа печаль узнала,
Опускайтесь в глубь подвала,
Отдыхайте (3 раза) от невзгод.

2.

Мы не строим строгой мины,
Всякий пить и петь готов:
Есть певицы, балерины
И артисты всех сортов.
Пантомимы и картины
Исполняет без причины
Général de (3 раза) Krouglikoff.

3.

Наши девы, наши дамы,
Что за прелесть глаз и губ!
Цех поэтов — все „Адамы“,
Всяк приятен и не груб.
Не боясь собачьей ямы,
Наши шумы, наши гамы
Посещает (3 раза) Сологуб.

4.

И художники не зверски
Пишут стены и камин:
Тут и Белкин и Мещерский,
И кубический Кульбин.
Словно ротой гренадерской
Предводительствует дерзкий
Сам Судейкин (3 раза) господин.

5.

И престиж наш не уронен,
Пока жив Подгорный-Чиж,
Коля Петер, Гибшман, Пронин
И пленительный Бобиш.
Дух музы́ки не уронен,
Аполлон к нам благосклонен.
Нас ничем не (3 раза) удивишь!

6.

А!...
Не забыта и Паллада
В титулованном кругу,
Словно древняя дриада,
Что резвится на лугу,
Ей любовь одна отрада,
И, где надо и не надо,
Не ответит (3 раза) „не могу!“

〈конец 1912〉

В ТЕАТРЕ

Кто не мечтал, кому не снится,
Как в театральный коридор
Она выходит, что царица,
Подняв спокойно ясный взор?
Отлив шелков, мужской пробор,
Блеснет и меркнет эполета, —
И долго в памяти поэта
Жив театральный коридор.

〈1912—1913〉

КАБАРЭ

Здесь цепи многие развязаны, —
Все сохранит подземный зал,
И те слова, что ночью сказаны,
Другой бы утром не сказал...

〈1912—1913〉

Внизу недвижим круглый пруд.
Когда ж, Господь, тепло настанет,

И воды гроб свой отопрут,
И холод в глубь надолго канет?

В зеленых сумерках тогда.
Не как печальная вдовица,
Двойным сияньем загорится
Любви воскресшая звезда.

⟨1912—1913⟩

Земля, ты мне дала цветок
Чудеснее цветов чудесных,
И каждый тленный лепесток
Дороже ангелов небесных.

Целую слаще плащаниц
Твой рот, глаза и грудь, и руки.
Склоняюсь, удивленный, ниц
Пред сладостью земной науки.

Да, я люблю, я — человек!
Да, мы умрем, мы оба — люди,
Но не забуду я во век
О скромном, несказанном чуде.

⟨1912—1913⟩

Ползут часы, мелькают стрелки,
И в такт секунд стучится кровь,
В том колесе упрямой белки
То вверх, то вниз моя любовь.
Шагов в моей каморке девять.
Перо и стол, окно, постель...
Мои мечты все о тебе ведь...
Мои стихи не о тебе ль?
Стихи бледны, а день весенний
Непритязателен и груб.
Что может быть нежней, блаженней
Прикосновенья нежных губ?

начало 1914

Я книгу предпочту природе,
Гравюру — тени вешних рощ,
И мне шумит в весенней оде
Весенний, настоящий дождь.
Не потому, что это в моде,
Я книгу предпочту природе.

Какая скука в караване
Тащиться по степи сухой,

Не лучше ль, лежа на диване,
Прочсть Жюль Верна том-другой.
А так, я знаю уж заране,
Какая скука в караване.

Зевать над книгою немецкой
Где тяжек, как картофель, Witz,
Где даже милый Ходовецкий
Не оживит пустых страниц,
Что делать, уж привык я с детской
Зевать над книгою немецкой.

Милей проказливые музы,
Скаррона смех, страна Алин, —
Где веселилися французы
И Лондон слал туманный сплин.
Что в жизни ждет? Одни обузы,
Милей проказливые музы.

Не променял бы одного я
Ни на гравюру, ни на том, —
Тех губ, что не дают покоя,
В лице прелестном и простом.
Пускай мне улыбнутся трое,
Не променял бы одного я.

Но ждать могу ли я ответа
От напечатанных листков,
Когда лишь отраженье света
Я в них искать всегда готов,
Пускай мне нравится всё это,
Но ждать могу ли я ответа?

Я выражу в последней коде,
Что без того понятно всем:
Я книги предпочту природе,
А вас хоть тысяче поэм.
Любовь (когда она не в моде?)
Поет в моей последней коде.

13 марта 1914 года

ПАСТОРАЛЬ

1. Пастух, гони скотину!
Давно, давно пора!
Кристин любил Кристину,
Кристина, та — Петра.
2. Петруша — добрый малый,
Богатую берет.

Зарделся зорькой алой
Вечерний небосвод.

3. Все девушки готовы...
Дурит от грусти злой.
Давно мычат коровы,
Бредут на водопой.
4. Кристине пара — Яков,
Богатый он мужик,
Кристин же наш, поплакав,
Совсем главой поник.
5. Давно пришла скотина,
А бабы, верно, врут,
Что видели Кристина,
Как бросился он в пруд.

⟨1913—1914⟩

УШЕДШИЕ

Старые лица серьезные,
Без крика плачет жена,
На отроках девственно-грозно
Пылает печать: „война“.

Сколько их? сотни, мильоны...
Боже, о Боже мой!
На золоте старой иконы
Увидишь подобный рой...

Такие ровные лица, —
Святые, коль надо пасть...
Над ними небесные птицы,
А снизу — смертная пасть...

Шаги ваши чутко ловит
Сердце, победы моля.
Какие цветы готовит
Политая кровью земля?

лето ⟨1914⟩

ОСТАВШИЕСЯ

Остались мы. Премудрость, прости!
Волнение можно ль превозмочь,
Когда в таинственную ночь
Пасхальные приходят гости?

Всю землю все поля, весь лес
Кака будто обошли с свечами,
И трепетом пройдет меж нами
Далекий глас: „Христос Воскрес!“

Мы знаем весть о старом чуде
И верим: братьев не возьмет
Вращающийся пулемет
И град губительных орудий.

Свеча любви, гори, гори!
Оставшиеся, ждем в притворе,
Пока не заблестят во взоре
Лучи божественной зари.

лето <1914>

ГЕРОИ

Мы все еще не привыкли,
Что сделалась смерть проста.
Пуля, копье ли, штык ли, —
Одинаково рана свята.

Небо, как в праздник, сине, —
А под ним кровавый бой...
Эта барышня — героиня?
В бой-скоуты идет лифт-бой?

Учебники нам солгали,
Что подвигам время прошло.
Сердце болит от печали,
Но на душе — сознайтесь — светло.

Мой знакомый — веселый малый,
Он славно играет в винт,
А теперь струею алой
Сочится кровь через бинт.

В лазарете на той неделе
Лежал он, не мог даже сесть.
Я тронул полу шинели...
Герои — это и есть?

лето <1914>

Тяжеловесным грозным шорохом
Гудит издалека прилив,
Везде запахло хмурым порохом.
От неба землю отделив.

По минирóванным фарватерам
Взлетают, взорваны, суда.
Весь мир к давно забытым кратерам
Летит, как беглая звезда.

Одумается ли Германия
Оставить пагубный маршрут,
Куда ведет смешная мания
И в каске Вагнеровский шут?!

Но вот с востока „некультурного“
Культурным воинам на зло
Средь мрака кровависто—бурного
Свободный мир придет светло!

〈лето 1914〉

В какое время мы живем!
Сквозь бой и бранную тревогу
Твои слова мы узнаем,
Господь, и шепчем: „слава Богу!“
В пальбе и лязге тихий дух,
Свобода веет над простором,
И ловит верно вещей слух
Недосягаемое взорам.
Готовы будем, как жених,
Той светлой вечера алкая.
Искореним в себе самих,
За что пролита кровь родная!

〈осень 1914〉

Вы можете разрушить башни
И осквернить святой собор,
Вы можете спалить все пашни
И заповедный, старый бор.

В дыму дворцов и библиотек
Спокойно и легко дышать,
Метнув в Мадонну дерзкий дротик,
Не вскрикнуть, не затрепетать.

Позор воителя Омара
Пред вашим нынешним — ничто.
Средь стона жертв, в огне пожара —
Одно безумье разлито.

Испепеляйте, грабьте, жгите!
Презренье вам ответ, — не страх.
С небес невидимые нити
Восстанавливают падший прах.

И мраку косности тлетворной
Не затемнить на зло векам
Свободный и нерукотворный
Сердцами строящийся храм!

сентябрь <1914>

МОЛЕНИЕ

О, Феодоре Стратилате,
О, Егорий, апрельский цвет!
Во пресветлой вы во палате,
Где ни плача, ни скорби нет.
Выходите вы со полками
Из высоких злаченных врат!
Ваш оплот надо всеми нами...
Божий воин — земному брат.
Изведите огонь и воду,
Растопите вы топь болот,
Понашлите всю непогоду
На безбожный и вражий род!
Преподобные, преклоните
Ваши взоры от райских книг,
Вы, святители, освятите, —
Предводи нас, Архистратиг!
Мы молебны поем не втуне,
Не напрасно поклоны бьем.
От приморской спешит Солуни
Свет-Димитрий, звеня копьем.
На пороге же Божья Мати
Свой покров простирает вслед,
Чтобы Царь-Христос нашей рати
Дал венец золотых побед.

<ноябрь 1914>

Великое приходит просто
И радостно, почти шутя,
Но вдруг спадает с глаз короста,
И видишь новыми зрачками,
Как новозданное дитя.
Не шлет вестей нам барабаном,
Трубач пред ним не трубит вскачь.
Подобно утренним туманам,

Спадает с солнца пеленами!
Прими, молись и сладко плачь,
Чтоб небо снизошло на землю
И духу плоть дала приют, —
Землядохнула тихо: „внемлю,“
Звезда цветет, и с пастухами
Свирельно ангелы поют.

〈декабрь 1914〉

ПРЯМОЙ ПУТЬ

Быть может, все — гораздо проще,
Действительнее там, в боях,
Заметишь ветки редкой рощи
И снег на вспоротых полях.

Ленивая дорога буро
Ползет меж сонных деревень,
Лишь тяжесть, под боком, кобура
Напоминает бранный день.

Проглянет в памяти мгновенно
И дом, и лампы желтый круг,
Где все, где все обыкновенно:
Сестра и мать и давний друг.

Идем (устал ли?) братским строем,
Холмы, овраги... слева мост.
Как странно, что зовут героем,
Когда наш путь так прям и прост.

〈зима 1914—1915〉

Снег сойдет, просохнет лужица,
В звоне радостной игры
Заново все обнаружится:
Где болота, где бугры.
Скоро по-над далью снежною,
Что сковал, сравнял мороз,
Взвевет оттепелью нежною
Воскресый весной Христос.
И десница-жизнодавица
Все сметет, что нанесло.
Ослепленным взорам явится,
Где добро и где есть зло.
Потерпите вы, воители,
Правда ваша заблестит.

Из пасхальной из обители
Божий луч, как меч, летит.

〈Пасха 1915〉

Отчего не убраны нивы
И в лугах одинокий стог,
Отчего леса молчаливы
И не трубит веселый рог?
Отчего дрожащее тельце
Сироты не греет наряд,
Отчего знамена пришельца
Над Страсбургом все стоят?

Наступайте, идите, братья,
Перед Богом склонитесь ниц!
И пусть победят объятя
Насильственность вражьих границ,
И статуя (Дева с нами,
Не пугайтесь свирепых орд)
Покроется вся цветами
На Place de la Concorde!

〈1915〉

ЛЕРМОНТОВУ

Шумит ли дуб зеленый над могилой?
Поёт ли сладкий голос про любовь?
Узнал ли ты, что мило в жизни милой,
Или по-прежнему всё хмуришь бровь?

Уныние возьмешь ты за величье,
Озлобленность за страсть ты изберешь.
Как любо вместо Божьего обличья
Чертить с улыбкой демонский чертеж!

Мостов не видя, ты не видишь броду,
И, сам себя терзая, словно кат,
Когда и жизнь, и люди, и природа
Бессмысленный, жестокий маскарад.

„Я не приемлю!“ в том твоя вся вера.
Сам на себя ты обнажаешь меч.
Насмешливого, злого офицера
Велишь ли ты противнику беречь?

И вот убит! Уж не вздохнет, не взглянет.
Ты повторил свой собственный рассказ.

И глаз померкший больше не оглянет
Тобой воспетый воинский Кавказ.

И думать хочется, что это — мода,
Годов тридцатых юнкерский мундир,
А сам поэт у радостного входа
Благословил, все проклиная, мир.

Июль. 1916.

Нет, не капризная игра,
И не расчеты шахматиста
Мне видны в россыпи ядра
Меж криков, грохота и свиста.

Идет давнишний, древний бой,
До века начатый не нами:
Встают, разбужены трубой,
Те, что повиты пеленами.

То с нами здесь, к плечу плечо,
То в вышине невидным роем,
Но ревностно и горячо
Следят за предреченным боем.

То „слава!“, то протяжный вздох
Вверху земным сраженья вторит.
Ужель немецкий „старый бог“
С Христом и ангелами спорит?

⟨1916⟩

Ангелы удивленные,
Ризами убеленные,
Слетайтесь по старому,
По старому, по бывалому
На вечный вертеп!
Божьи пташечки,
Райские рубашечки,
Над пещерой малою
Ризою алою
Свивайте свой круг!
Пастухи беспечные,
Провидцы вечные
Ночными закатами
Пробудясь с ягнятами,
Услышьте про мир.

Мудрецы восточные,
Дороги урочные,
Приведут вас с ладаном
К Тому, Кто отрада нам,
Охрана и Спас.

И в годы крошечные
Мы, бедные грешные,
Виденьями грозными,
Сомненьями слезными
Смущаем свой дух.

Пути укажите нам,
Про мир расскажите нам,
Чтоб вновь не угрозою,
Но райскою розою
Зажглись небеса!

О, люди, „Слава в вышних Богу,“
Звучит вначале, как всегда, —
Потом и мирную дорогу
Найдете сами без труда.
Исполнитесь благоволенья,
Тогда поймете наставленья
Рождественских, святых небес.
Сердца откройте, люди, люди,
Впустите весть о древнем чуде,
Чудеснейшем из всех чудес!

Рождество. 1916.

Если б ты был небесный ангел,
Вместо смокинга носил бы ты стихарь,
И орарь из парчи золотистой
Крестообразно опоясывал бы грудь.

Если б ты был небесный ангел,
Держал бы в руках цветок или кадило,
И за нежными плечами
Были б два крыла белоснежных.

Если б ты был небесный ангел,
Не пил бы ты vino Chianti,
Не говорил бы ты по-английски,
Не жил бы в вилле около Сан-Миньято.

Но твои бледные, впалые щеки,
Твои светлые, волнующие взоры,
Мягкие кудри, нежные губы
Были бы те же.
Даже если б ты был небесный ангел.

⟨1914—1916⟩

О высокосные года,
В недобрый час вы создавались
И несчастливыми всегда
По справедливости считались.

Ну, слава Богу, отвалил
Шестнадцатый, еще военный,
Он ничего не приложил
Своею памятью забвенный.

Нам неизвестен смысл Таро,
Но вера неискоренима.
Пусть совершится всё добро,
А злое всё да идет мимо!

Двенадцать раз скорей ударь!
Не знаем, сможем ли дождаться,
Когда откроется фонарь
Со стройной цифрой семнадцать.

Ребенок-год закрыл плащом
Фонарь грядущего волшебный,
А мы нетерпеливо ждем,
Заплакать ли, иль петь молебны.

〈Декабрь〉 1916

СТИХИ НА ОТКРЫТИЕ КНИЖНОЙ ЛАВКИ (акrostих)

Книга — лучшая подруга,
Не изменит в трудный час,
И займет в часы досуга
Животрепетный рассказ.
Небылица, или быль,
А стряхни скорее пыль!
Я — всегдашняя подруга.

Лишь устроить нам витрину,
А гравюры, книги есть!
Вторник — праздник магазину,
Коль окажете нам честь.
А до Перца, как дойдешь,
По Морской чуть повернешь, —
И увидишь вдруг витрину.
Сами пишем и торгуем,
А гостям предложим чай.
Так просты, что не надует...

Если разве... невзначай...
Лавка сможет процветать,
Если будут посещать, —
И на славу заторгуюм!

1917

РУССКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ

Словно сто лет прошло, а всего неделя!
Какое, неделя... двадцать четыре часа!
Сам Сатурн удивился: никогда доселе
не вертелась такой вертушкой его коса.
Вчера еще народ стоял темной кучей,
изредка шарахаясь и смутно крича,
а Аничков дворец красной и пустынной тучей
слал залп за залпом с продажного плеча.
Вести (такие обычные вести!)
змеями ползли: „там пятьдесят, там двести
убитых... Двинулись казаки.“
„Они отказались... стрелять не будут!...“ —
шипят с поднятыми воротниками шпики.
Сегодня... сегодня солнце, встав,
увидело в казармах отвернутыми все ворота.
Ни караульных, ни городских, ни застав,
словно никогда и не было охранника, ни пулемета.
Играет музыка. Около Кировной бой,
но как-то исчезла последняя тень испуга.
Войска за свободу! Боже, о Боже мой!
Все готовы обнимать друг друга.
Вспомните это утро после черного вчера,
это солнце и блестящую медь,
вспомните, что не снилось вам в далекие вечера,
но что заставляло ваше сердце гореть!
Вести все радостней, как стая голубей...
„Взята Крепость... Адмиралтейство пало!“
Небо все яснее, все голубей,
как будто Пасха в посту настала.
Только к вечеру чердачные совы
начинают перекличку выстрелов,
с тупым безумием до конца готовы
свою наемную жизнь выстрадать.
Мчатся грузовые автомобили,
мальчики везут министров в Думу,
и к быстрому шуму
„Ура“ льнет, как столб пыли.
Смех? Но к чему же постные лица,
мы не только хороним, мы строим новый дом.
Как всем в нем разместиться,
подумаем мы потом.

Помните это начало советских депеш,
головокружительное: „Всем, всем, всем!“
Словно голодному говорят: „Ешь!“,
А он, улыбаясь, отвечает: „Ем.“
По словам прошел крепкий наждак
(Обновители языка, нате-ка!),
и слово „гражданин“ звучит так,
словно его впервые выдумала грамматика.
Русская революция, — юношеская, целомудренная, благая, —
не повторяет, только брата видит в французе,
и проходит по тротуарам, простая,
словно ангел в рабочей блузе.

〈Март 1917〉

ВОЛЫНСКИЙ ПОЛК

Отчего травяная, древесная
весна не летит на землю?
Отчего на зовы небесные
земля не вздыхает „внемлю“?
Отчего из золотых шкатулок
не пускают мартовских пичуг?
Засмотрелся Господь на Виленский переулок,
заслушался волынских труб.
Ведь они ничего не знали,
радуясь круглыми горлами:
расстреляют ли их в самом начале,
или другие пойдут за ними святыми ордами.
не знали, что ручьи-мятежники
уже бегут бурливо и хлётко,
и алые, алые подснежники
расцветают на всех перекрестках.
Любуйтесь, хотите ли, не хотите ли!
Принимайте, ждали, или не ждали! —
Ничего, что небесные распорядители
с календарной весной опоздали.

〈Март 1917〉

МАЙСКИЙ ДЕНЬ

Глаза в глаза, рука с рукой,
Впервые этот май отметим.
Вперед, товарищ трудовой!
Подумай сам, ведь день какой
Мы отмечаем маем этим!
Бывало, красный май зовет:
Дыши травой и ветром чистым!

Работай, гнись весь год, — но вот
Гуляет праздничный завод
На зло своим капиталистам.
Глаза смелее поднимай,
Пускай трудом лицо изрыто.
Бывало, только теплый май, —
Теперь, товарищ, примечай:
Ведь многое еще добыто!
Через окопы и моря
Протянуты свободно руки,
„Какая яркая заря
Играя встала и горя!“
Про этот день расскажут внуки.
Войны еще стоит мишень,
Но не устану повторять я:
Кровавую развея тень,
Протрубит красный майский день,
Что все народы мира — братья!

〈Апрель〉 1917

Не знаю: душа ли, тело ли
Вселилось сквозь радостные лица
Людей, которые сделали
То, что могло только сниться.
Другое ли окно прорубили, двери ли
Распахнули в неожиданную свободу, —
Но стоят в изумлении, кто верили и не верили
Пробудившемуся народу.
Твердою и легкою походкою
Проходят освободители,
Словно в озеро ходкою лодкою
Вышли из затонной обители.
Не удивляйтесь, что скромно сияние
В глазах таких родных и ежедневных, —
Ведь почти стыдливое в своем величии, благодеяние
Всегда детски просто и детски безгневно.
Словно великая река, что, не злясь, не опрометчиво
Подымается до крутого склона,
А ласково, свободно и доверчиво
Кольшет полноводное лоно.

1917

Двенадцатая петля круга
Замкнулась с боем часовым,
И поздравляем мы друг друга
С каким-то часом роковым.

И ты, таинственная стрелка,
Отметишь то, чего уж нет,
Ты меришь жизнь легко и мелко.
Но точный дашь ли нам ответ?

Трещи свеча, гори желанье,
Вздымайся новая волна.
Душе так нравится гаданье
В одежде призрачного сна.

Все старое сметется новым,
Но нам предвидеть не дано,
Как дети рады мы обновам,
Известным нам давным давно.

Зардеет утренний багрянец,
Осветит мертвую золу.
Но бурный год лишь новый глянец
Кладет на вечную скалу.

〈Декабрь 1917〉

Ольге Афанасьевне Судейкиной

11 июля 1918 года

Пускай нас связывал издавна
Веселый и печальный рок,
но для меня цветете равно
Вы каждый час и каждый срок.
Люблю былое безрассудство
и алых розанов убор,
влюбленность милую в искусство,
и комедийный нежный вздор.
На сельском лежа на диване
Вы опускали книжку вниз,
и в нежно—желтом сарафане
сбирали осенью анис.
Весенним пленены томленьем
на рубеже безумных дней,
Вы пели с пламенным волненьем
Элизий сладостных теней.
Вы, коломбинная Психея,
считаете воздушно дни,
и страстный странник, я, старея,
влекусь на прежние огни.
Двух муз беспечная подруга,
храня волшебство легких чар,
от старого примите друга
последней музыки скромный дар.

Какая прелесть в Пасхе ранней,
Какая сладостная дрожь!
Тепло всё ближе, все желанней.
И трепет вербы с ветром схож.

И небо, легкое, как дымы,
И ледохода крестный ход
Таинственно неизъяснимы,
Как воскресенье гробных вод.

Поверь, судьба, не просто случай
На зло томительному сну
Связал навек в венок созвучий
Святую Пасху и весну.

На зеленеющую землю
Гляжу, светлея без конца,
И сердцем радостным приемлю
От тьмы воскресшего Творца.

Еще теплей, еще чудесней
Весна скорей лучем ударь,
В сердцах людей, Господь, воскресни,
Приди с небес, Небесный Царь.

〈1919〉

НИКОЛИНО ЖИТИЕ

I. ВСТУПЛЕНИЕ

В раздроблённой нашей доле,
В замерзающем конце,
Еспомним, братья, о Николе,
Устроительном отце.
Зарно зыкнет зимний звон,
Замаячат майски свечи,
Расколдуется полон
Для желанной, жданной встречи.
Прибирай, душа, обитель,
Уготовь тесной затворец,
Припадем к тебе, Святитель,
Мирликийский чудотворец.

II. РОЖДЕНИЕ И ДЕТСТВО

Вас блажим, Фебфан, Нона,
Треблажен Ликийский град,
Выше Божьего закона

Возрастился виноград!
Родила Николу мать,
Запечаталась утроба,
Новых чад уж не видать
Ей до самого до гроба.
Как Святителя крестили,
Чудо первое узрели:
Встал стойком по Божьей силе
Мал младенец во купели.

III.

Помянем еще о чуде,
Соблюдал как постный срок:
Не вкушал родимой груди
Он ни в среду, ни в пяток,
День за днем, за годом год
Детских лет, святых, привольных,
Словно лестовка идёт
Промеж пальцев богомольных.
Что под Божеской порукой
Возрастал святой Никола,
Красит отрока наукой
Благодетельная школа.

IV.

Словно розан в огороде,
Все цветет, цветет, цветет,
В благочестном во народе
Чадо Божие живёт.
Посещает ближний храм,
Уставное учит пенье,
Наконец, вступил и сам
На церковное служенье.
Клирик, дьякон, иерей.
Он проходит все ступени,
У алтарных у дверей
Подвизаясь без лени.

V. ПОСТАВЛЕНЬЕ В ЕПИСКОПЫ

И последнего предела
Достигает в цвете сил.
Воля вышняя велела,
Чтоб епископом он был.
Собирается синклит
Рассудить, кто есть достойный.

Некий муж в те дни не спит
Ночью тихой и спокойной.
Видит дивное виденье,
Слышит странные глаголы,
Прорекают посвященье
Приснославного Николы.

VI.

Чтя невидимые списки,
Внятно шепчет вещей глас:
„Идут радостны и близки
Дни веселия для вас.
У церковных у дверей
Встань сегодняшнюю ночью,
Первым придет иерей,
Как увидишь ты воочью.
Ты спроси ради престола,
Как зовется ранний странник,
Коль ответит он: „Никола“, —
Тот и есть небес избранник.

VII.

Как приснилось, так и было:
Спят еще пономари,
Еще ветром не ветрило
Розы серые зари,
В переулках — тишь и глушь,
Площадей дремотна скатерть,
Караулит зоркий муж
В сне указанную паперть.
Весь собор собрался в храме,
С санным треском каплют свечи,
И отцы святые сами
Ожидают вещей встречи.

VIII.

Поскорее пусть приходит,
Кому надобно придти!
Тот, кто верит, тот находит
То, что ищет на пути.
На вопрос даёт ответ,
Как предсказано в виденьи,
Никаких сомнений нет:
Вот достойный посвященья.
„Αξιως“ — тут все вскричали,

„Αξιος“ — гремели своды.
„Αξιος“ бальзам печали,
Устроитель непогоды!

IX.

Золотые сложим гимны
В честь веселыя зари.
Ты, Никола, в ризе зимней
Ярче инея гори!
А настанет ясный Май, —
Слава Господу Иисусу!“ —
Снова, отче, начинай,
Снова, отче, закрасуйся.
Лето и зима начало,
Всякой полноты начаток,
Тебя небо увенчало,
Вечной благодати достаток.

X. О ТРЕХ ДЕВИЦАХ

Только слушать да дивиться,
Умиляться без конца!
Жили—были три девицы.
Дети одного отца.
Был он знатен и богат,
Дочерьми не раз гордился.
Счастью бес всегда не рад, —
И богатства он лишился.
Злата вечно, люди, ищем,
Не радеем о спасенье.
Стал богач последним нищим,
Всем знакомым поношенье.

XI.

Бедствия — плохие гости,
Их не ласкова рука,
Нет ни крошки, нет ни кости
В жалком доме бедняка.
Пусто всё, гола стена,
Провалилась сразу крыша.
Всем нужда его видна,
Убежали даже мыши.
Наконец, старш́ая дочка
Молвит сестрам, негодуя:
„Завтра, спустится лишь ночка,
На распутие пойду я“.

ХII.

Сестры враз переглянулись,
Опустили долу взор.
Помолчав, не ужаснулись
На сестры своей позор.
Но Никола сердцевед
Знал томление лихое.
Кто изведал много бед,
Утешенья просит вдвое.
Равно бедным и богатым
Светит благостное солнце.
Чудотворец узел с золотом
Бросил девицам в оконце.

ХIII.

Утром встала — почернела
И вздыхает глубоко:
Продавать прохожим тело
С непривычки нелегко.
Вдруг взглянула на пол — ах!
За косяк чуть ухватилась —
Чудо чудное! В ногах
Злато дробно раскатилось.
Всю семью сзывает криком,
И сама еще не зная
О премудром, о великом
Святителе Николае.

ХIV.

Счастья бедным не видать бы,
Да Никола им помог.
Прибирается для свадьбы
Вновь отделанный чертог.
Привела издалека
Жениха своим приданым,
Два Никола узелка
Хранит дочкам богоданным.
Очередь за старшей—средней,
Вслед за среднею меньшая,
А святой поёт молебны,
Град родимый украшая.

ХV. ХОЖДЕНЬЕ В ПАЛЕСТИНУ

Вот задумал святец Божий
Святу землю посетить.

Летом дни стоят погожи,
Без труда можно доплыть.
Уж Египта городá
Плоско на песок всплывают,
Говорит святой: „Беда!
Скоро буря наступает!“
Сам я зрел: покамест плавал
Наш корабль еще у суши,
В трюм залез проворный Дьявол
И сквозь щели кажет уши.

XVI.

Слово молвил, — потемнело,
Стихло... раз! Сверкнуло. Гром!
Всякий бросился за дело.
Как спасти пловучий дом.
Ломит мачты ветер, рвет,
Как гнилые нитки, снасти.
Тут никто не разберет,
Как избежать злой напасти.
Волны ó борт хлестко хлещут
Взбудораженного илу.
Воплем смертным все трепещут:
„Муж Христов, людей помилуй!“

XVII.

„Волны, ветры, громы, стойте!
Кто сильнее — я иль бес?
Лучше славу стройно пойте
Сотворителю небес!“
Затихает ярый круг
Белопенного разбега.
И шипенья тише звук
Разливается у берега.
Закачалась Венера,
Что зеленая лампада.
Утешительница-вера
В бездне бурь одна отрада.

XVIII.

Исходил святые камни
Свят-Никола, прост и бос.
Как умильна, как легка мне
Ноша о Тебе, Христос.
О Ливан, Сион, Фавор,

Назаретские лилеи,
Недостойный смертный взор
Вы ласкаете, лелея!
Вот, готов уж в путь обратный,
Моряков он нанимает,
Ветер тихий и приятный
Паруса им надувает.

ХІХ.

Совещались мореходы
Чудотворца обмануть,
Под водительством погоды
Во свояси повернуть.
Архирею где же знать,
Что на юг ли ветер, с юга ль,
И зачем нам в Миры гнать,
Пока нас не гонит вьюга?
Так решили и заснули,
Утром, лишь глаза открыли,
Видят (мыслят, наяву ли?) —
К граду Мирскому приплыли.

ХХ. О БЕСЕ В КОЛОДЦЕ

Рассказал нам мореходец,
Как был изгнан скверный бес,
Что в глубокий во колодец
Для злых дел своих залез.
Всем он портит, всем вредит:
То на город шлет заразу,
То детей на дно манит,
(.....)
Насыляет скверны страсти
И деяния постыдны, —
Как избавиться напасти —
Никому того не видно.

ХХІ.

Остается лишь одно нам
(Как пришло, так и прошло)
Покарать святым законом
Беззаконное то зло.
Пусть святитель покадит
Над колодцем зачумленным,
Силу Господа явит
Всем народам изумленным.

Не выно́ст фими́ама
Бесов пагубное племя,
Мы ж избавимся от страма
И спадет с нас злое бремя.

XXII.

Лишь спустился дым кадильный,
Опускается на дно,
Дух смердящий и могильный
Распростерся заодно.
С треском скверный стонет бес,
Чуя близкую кончину,
Вдруг полез, полез, полез
И забрался на осину.
„Что ты мучишь, злой мучитель?“
Вопит вражеская сила.
— Сам ты зол! — вскричал святитель
И приподнял тут кадило.

XXIII.

Не кутьёй кормить скотину,
Не для битвы дряхлый конь,
А рубите вы осину
Да бросайте в жар-огонь“.
Звонко тянул в ствол топор,
Корни, листья, ветки цепки,
Всю траву и круглый двор
Кроют ранжевые щепки.
Пламя пышет наготове,
Мутный месяц в небе плывал,
В смольном соке желтой крови
Погибал поганый Дьявол.

XXIV. О ТРЕХ ОСУЖДЕННЫХ

Жил поблизости игемон.
Род и знатность он имел,
Лихоимства подлый демон
Его сердцем овладел.
Наговорам не внимал
Он ни друга, ни сударки,
Но винил и обелял
Лишь за знатные подарки.
Могут быть грехи и хуже,
Согрешить возможно дважды,
Но невинные три мужа
Осудились им однажды.

XXV.

Уж на площади торговой
Бедняки втроем стоят,
Люту смерть приять готовы,
Робко на народ глядят.
Оточил свой нож палач,
Оттирает тряпкой красной...
Будет им и стон, и плач
В этот день, другим прекрасный.
Вдруг торжественные звоны,
Блеск крестов и облаченья,
В ладанах плывут иконы,
Ввысь клубятся песнопенья.

XXVI.

Посреди идет владыко,
Божьей волею влеком.
Осужденники же дико
Озираются кругом.
Не владеет теми страх,
Кто ступил уж за могилу,
Чьи глаза покроет прах,
Ах, тому ничто не мило.
Ни надежд, ни умиленья,
Смертны очи смотрят тупо.
На проклятья, на моления
Полумертвы губы скупы.

XXVII.

„О, Господь, мольбу исполни,
С бедняковними позор!“
Вдруг быстрее и ярче молний
Заблестел Николин взор.
Он схватил рукой за меч,
Не поймешь, где нож, где очи,
Кто сердца возможет жечь,
Рассекая гуцу ночи?
Скоромощною рукою
Ты выводил их из ада,
Души грешные от гноя
Моет Божия прохлада.

XXVIII.

И палач, чуть удивленный,
Нож отбрасывает сам.

Осужденник умиленный
Пал к святительским стопам.
Благодарны слезы льет,
Руки благостны целует...
В небе солнышко плывет,
Торжество твое ликует.
Крест блестит, рокочут клиры,
Словно ветер бьёт по лире,
Что Ликийской славной Миры
Шире, выше слава в мире.

XXIX. О ТРЕХ ВОЕВОДАХ

В чужеземные народы,
К усмиренью буйных стран
Посылались воеводы:
Урс, Ермил, Непотиан.
И текли в довольстве дни:
Императором любимы,
Прославлялися они
От Босфора вплоть до Рима.
Демон злой играет нами,
Нам удача только снится, —
Сражены клеветникамь,
Заключаются в темницу.

XXX.

Ах, кому живется худо,
Тому мил не будет мир...
И припомнилось им чудо
Пастыря Ликийских Мир.
Как он узников спасал,
Как его страшился идол,
Как смирил бездонный вал,
Бесприданниц замуж выдал.
Бедны страстники в неволе
Горячо стали молиться:
„Отче, отче наш, Николе,
Изведи нас из темницы!“

XXXI.

Не колышет листьям тополь
Под дворцовым под окном,
Спит давно Константинополь
В синем куреве ночном,
Спит царица, утомясь

Разговором богомолк,
Стража спит, на меч склонясь,
И задернут царский полог...
Императору не спится, —
Все мерещится сквозь дрему:
Будто входит во ложницу
Вдруг епископ незнакомый.

XXXII.

Знак даёт царю рукою,
Увещательно глядит,
Мыслит кесарь: „Что такое?“
И пришельцу говорит:
„Кто ты будешь, отче благ?
Лик твой не припоминаю,
И невнятен вещей знак,
В чем приказ твой, я не знаю.“
Тут отверз уста благие,
Вольно полились глаголы,
Речи говорит такие
Чудотворец наш Никола.

XXXIII.

„Мирликийский я святитель,
(Далеки оне от вас),
Во цареву во обитель
Прихожу я в тайный час,
Чтоб тебя, о государь,
Удержать от злого дела,
Чтоб не делал ты, как встарь,
Чего тело захотело.
Сердце быстро к умиленью,
Уши к клевете невнятны, —
Лишь тогда твои моленья
Будут Господу приятны.

XXXIV.

Знай: томятся неповинно
Урс, Непотиан, Ермил,
Не забудь же ночью длинной,
Что Никола говорил.“
Не забыто, нет, царем
Полуночное виденье, —
И со скорым шлет послом
Он и близко, и далече

Узникам освобожденье,
Свою милость изливает.
Все дела твои и речи
Славу Божью умножают.

XXXV.

Чудотворцы — те же люди,
Правит ими тот же рок.
Мысли все еще о чуде,
Как приходит смертный срок.
И Николин час пробил
(Боже, смилуйся над нами!),
Кто слезу нам осушил,
Мы о том восплачем сами,
Чтобы западу с востоком
Съединиться в братской паре,
Пренесен небесным роком
Прах святой из Мир во Бари.

XXXVI.

Прославляйся и красуйся,
Славный Бари-городок!
Божий сын, Христос Иисусе,
Тебя славою облек.
Солнце майское, сияй,
Розовейте, зимни зори,
Вертоградный славим рай
В серафимском мирном хоре.
О, Никола, святец зимний,
О, Никола, святец вешний,
Простецы, прославим в гимне
Отсвет благости нездешней.

1919—1920

Я не любим „литературой“,
Не раз я это замечал.
Ни жалованьем, ни натурой
Я милостей не получал.

Без топлива терпел морозы,
Без света был не мыт, не брит,
И даже у почтенной Розы
Имел лишь маленький кредит.

Рок пасынка — не однодневен,
Всегда он не наследник — зверь.
Быть может, Вы, товарищ Левин,
Поможете открыть мне дверь.

Стыдиться ли прямого слова?
Я был бы бесконечно рад
Из переводчика простого
Зачислиться в почетный штат.

2 февраля 1920

Декабрь морозит в небе розовом,
нетопленный чернеет дом,
и мы, как Меншиков в Берёзове,
читаем Библию и ждём.

И ждём чего? Самим известно ли?
Какой спасительной руки?
Уж вспухнувшие пальцы треснули
и развалились башмаки.

Уже не говорят о Врангеле,
тупые протекают дни.
На златокованном архангеле
лишь млеют сладостно огни.

Пошли нам долгое терпение,
и лёгкий дух, и крепкий сон,
и милых книг святое чтение
и неизменный небосклон.

Но если ангел скорбно склонится,
заплакав: „Это навсегда“,
пусть упадёт, как беззаконница,
меня водившая звезда.

Нет, только в ссылке, только в ссылке мы,
О, бедная моя любовь.
Лучами нежными, не пылками,
родная согревает кровь,

окрашивает губы розовым,
не холоден минутный дом.
И мы, как Меншиков в Берёзове,
читаем Библию и ждём.

(1920)

Утраченного чародейства
Веселым ветрам не вернуть!
А хочется Адмиралтейству
Пронзить лазоревую муть.
Притворно Невской перспективы
Зовёт широкий коридор,
Но кажется жестоко лживым
Былого счастья обзор.
Я знаю, будет всё, как было,
Как встарину, как прошлый год;
Кому семнадцать лет пробило,
Тому осьмнадцатый пойдёт.
Настанет лето, будет душно,
Летает детское серсо,
Но механично и бездушно
Природы косной колесо.
За ивовым гоняйся пухом,
Глядись, хоть день, в речную тишь,
Но вольным и влюбленным духом
Свои мечты не оживишь.
Все схемы — scarедны и тощи.
Освободимся ль от оков,
Окостенеем ли, как мощи,
На удивление веков?
И вскроют, словно весть о чуде,
Нетленной жизни нашей клеть,
Сказав: „Как странно жили люди:
Могли любить, мечтать и петь!“

1921. Апрель

Мне не горьки нужда и плен,
И разрушение, и голод,
Но в душу проникает холод,
Сладелой струйкой вьётся тлен.
Что значат „хлеб“, „вода“, „дрова“, —
Мы поняли и будто знаем,
Но с каждым часом забываем
Другие, лучшие слова.
Лежим, как жалостный помет
На вытопанном, голом поле,
И будем так лежать, доколе
Господь души в нас не вдохнет.

1921 Май

Живётся нам не плохо:
Водица, да песок...

К земле чего же охать,
А к Богу путь высок!

Не болен, не утоплен,
Не спятил, не убит!
Не знает вовсе воплей
Наш кроликовый скит.

Молиться вздумал, милый?
(Кочан зайченок ест),
Над каждой могилой
Поставят свежий крест.

Оконце слюдяное,
Тепло лазурных льдин!
Когда на свете двое,
То значит — не один.

А может быть, и третий
Невидимо живет.
Кого он раз приветил,
Тот сирым не умрет.

1921 сентябрь

Островитянам строить тыны,
К тычку прилаживать лозу,
Пока не выпустят вершины
В туманах скрытую грозу.

Предвестием гора дымится,
Угрозою гудит прилив,
Со страхом пахари за птицей
Следят, соху остановив,

И только девушки слепые
Не видят тучи, да и те
Заломят руки, как впервые
Качнется Китеж на ките.

Движение — любви избыток!
О, Атлантида! О, Содом!
В пророчестве летучих ниток —
Кочевой воли прочный дом!

〈1921—1922?〉

В осеннюю рваную стужу
Месяц зазубренный падает в лужу.

Самоубийцы висят на кустах
В фосфорических, безлюдных местах.
Клочки тумана у мерклых шпор...
Словно выпит до дна прозрачный взор...
Без перчаток руки слабы и белы.
Кобылка ржет у далекой скалы.
Усталость, сон, покой... не смерть ли?
Кружится ум, как каплун на вертеле.

Рожок, спой
Про другой покой!
Как пляшут лисы
Под ясной луной...
Полно лая и смеха
Лесное эхо...
Гробы и тисы —
Темной стеной!
Галлали! Галлали!
Учись у Паоло Учелло!

Но разве ты сам не знаешь,
Что летучи и звонки ноги,
Быстры снеговые дороги,
Что месяц молодой высок,
Строен и тонок юный стрелок,
Что вдовство и сиротство — осени чада,
Что летней лени мужам не надо,
Что любви нам ржанье и трубная трель,
И что лучшее слово изо всех „Апрель!“

<1922?>

Крашены двери голубой краской,
Смазаны двери хорошо маслом.
Ночью дверей не видно,
Ночью дверей не слышно...
Полной луны сила!

Золото в потолке зодиаком,
Поминальные по полу фиалки,
Двустороннее зеркало круглеет...
Ты и я, ты и я — вместе...
Полной луны сила!

Моя сила — на тебе играет...
Твоя сила — во мне ликует..
Высота медвяно каплет долу,

Прорастают розовые стебли.
Полной луны сила!...

февраль 1923 г.

Медяный блеск пал на лик твой.
Смуглее зорь рдеют щеки.
О, поцелуй перед битвой
И утлый челн переправ далеких!
Стоишь, а царственна твоя поступь!
Дикарский бог так ступает...
Воловий взор открыт просто,
Иной божественности не зная.
Шатер разбит, зреет яблонь,
Вспорол полей грудь я плугом.
Подруга спит, на заре озябла,
И я забыл, что ты был мне другом.
Земля мне мать, там тепло так!
Корнями в мрак расплзаюсь цепко.
Зачем же, зачем, дикий отрок,
Ты будишь опять ветер едкий?
Свист флейт с моря доносится...
Брось гроздь, о, зареносица!
Ты, беззакатная,
Ты, благодатная!...
Медь ржи на небо бросится...
Обуйся. Вот. Снова здравствуй!
Дороги ждут. Мы — солдаты.
Узнал ты клик боевой страсти?
Ведь нищие всем, всем богаты!
Престало преть зерном тучным.
Еще удар — колос будешь.
Скажи „прощай“ сестрам скучным.
Взгляни на меня — все забудешь.
В мире мы — гости,
Все — чужое.
И как ни один хозяин,
Ты можешь сказать — „мое“.
Отдай виноградник прохожим,
Стань прохожим, —
И каждый виноградник — твой.
Чего тебя могут лишить,
Когда у тебя нет ничего?
Очисти глаза и уши,
Как новорожденный младенец,
Укрепи ноги и сердце, —
И у тебя будет все:
Все страны, царства,
Сердца и люди!
Движенье бессмертного духа.

Простор
(Свят пославший!)
И пожатые ведущей
Сухой и горячей руки!
Медь наш металл, — помни!

<1923?>

Встала заря над прорубью,
Золотая, литая зима,
Выпускаю за голубем голубя,
Пока не настала тьма.

Словно от темной печени,
Отрываю кусок за куском.
Последний гость, отмеченный,
Покидает златоверхий дом.

Лети! Свободен! Не хотел,
А без хотенья нет победы.
Но не решат и звездоведы,
Какой полету дан предел.

Лети! На девичьем окне
Клевать остатки каши пшенной,
Но, прирученный и влюбленный,
Ты не забудешь обо мне.

Приснится вновь простор высот,
Падучие, ледяные реки.
И как беременный, навеки,
Носить ты будешь горький сот.

Дымное пламя затопило слова.
Эта страда мне страшна и нова.

Горесть и радость, смех, испуг..
Голубь смертельный, огненный друг.

Лейся вар!
Шуми, пожар!
Дыбись, конь!
Крести, огонь!
Грянь, гром!
Рушь дом!
Санок бег
Растопит снег!
Зацветут,
Зацветут —
Щедрые капли
Алой горячей крови.

И крещенные помертвелые глаза
Видят:

Купол отверзт, синь и глубоок.
Недвижно висит Крещенский голубок.

1923

ГЕРМАНИЯ

С безумной неподвижностью
Приближаясь,
Словно летящий локомотив экрана,
Яснее,
Крупнее,
Круглее, —
Лицо.
Эти глаза в преувеличенном гриме,
Опущенный рот,
Сломаны брови,
Ноздря дрожит...
Проснись, сомнамбула!
Какая судорога исказила
Черты сладчайшие?
Яд, падение, пытка, страх?...
Веки лоснятся в центре дико...
Где лавровый венец?
Почему как мантия саван?
Да-а-!! родная, родная!
Твой сын не отравлен,
Не пал, не страшится, —
Восторг пророчества дан ему:
Неспокойно лицо пророка,
И в слепящей новизне старо.
Пожалуй, за печать порока
Ты примешь его тавро.
Мужи — спокойны и смелы —
Братство, работа, бой! —
Но нужно, чтоб в крепкое тело
Пламя вдувал другой.
Дуйте, дуйте, братья!
Ничего, что кривится бровь...
Сквозь дым, огонь и проклятье
Ливнем хлынет любовь.
Нерожденный еще, воскресни!
Мы ждем и дождемся его...
Родина, дружба и песни —
Выше нет ничего!

<1923>

В гроте Венерином мы горим...
Зовы голубок, россыпи роз...
Даже не снится нам круглый Рим
И странничий посох, что каждый нес.

Сирены, сирены, сладельный плен.
Алого сумрака смутный гнет,
А путь был ангелом благословен,
Коней стреноженных до сих пор он пасет.

Золотого моря желанный лов
Сладчайшего в мире коснулся дна.
Благовещеньем колоколов —
В полях родных земная весна

Развейся, раковин розовый дым!
Рвитесь, венки из фиалок! Есть
Рим, и сердцу простым и прямым
Мужеским цветом дано зацвести.

1923

Всемирная литература,
Известно всем, что не халтура,
Здесь переводчиков не счесть,
Что знают дело лучше всех.

От центра до глухих окраин
Известен также и хозяин,
Он добрый малый, хоть и плут,
И Тишей здесь его зовут.

Есть две еще персоны —
Замятин и Корней,
Блюдут стихов законы
Лозинский, Зоргенфрей.

Классический ревнитель
Воинственный Аким,
Из дев на всю обитель
Одну лишь мы храним.

Тем не менее, прекрасно
Процветает наш приют,
Пишут, пишут, переводят,
Но авансов не дают.

Изучивши все кроссворды,
За двадцатый принялись,

До последних криков моды
Наконец, мы добрались.

1923

ПОЕЗДКА

I.

Произнести твое названье,
о Сестрорецк, и вновь, и вновь
в моей душе воспоминанья
встают, как прежняя любовь.
И в сладкой кажется надежде,
что не былого веет тень,
а позовет опять, как прежде,
сегодняшний веселый день.

II.

Автоматически качая,
неспешный поезд нас повез,
плывут в окне, как жизнь, мелькая,
Разлив и Лахта, Лисий Нос.
Не память ли в уме связала
с вагоном взоров перелет,
пока до станции вокзала
немой кондуктор не придет.

III.

Стояло некогда строенье
во вкусе финской простоты,
безлюдье, дюны, запустенье
родили грустные мечты.
Кто б мог подумать, что за щебет
девичьих, дамских голосов,
и шмель басов „кредит“ и „дебет“
уж пробудиться тут готов.

IV.

Здесь тихо, море дремлет плоско,
и ветерок не долетел.
Вдали купальная повозка
и розовеет пена тел.

Еще пленительным пожаром
в закате солнце не горит,
лишь благодетельным загаром
сухую кожу золотит.

V.

Проголодавшихся отрада, —
их ожидает эспланада,
и пеной пышное шабли,
вдали маячит сонно лодка,
и облака упали кротко
в пустую влагу корабли,
и зайчик добежал до дна
в стакане белого вина.

VI.

Кого, признаться, не пленяло
в полуденный, пустынный час
концертное пустое зало
и позабытый контрабас.
Казалось, звуки лишь заснули
и притаились, и ждут,
не зачернеет ли на стуле
какой-то новый самосуд.

VII.

Здесь те же звуки, но не те же,
и музыка совсем не та.
Площадка спорта, воздух свежий,
и жизнерадостна, проста
она истаивает в шимми,
в фокстротах, маршах „nett und flott”,
дразня покой ненарушимый
прислушивающихся вод.

VIII.

Электрованны, термы, души,
„Лечебный“, проще, „Институт“,
что может быть скучней и суше? —
Читатели мои найдут.
Но я бы взял без прекословья
столь прозаический предмет.
Залог поэзии — здоровье,
ведь без здоровья счастья нет.

IX.

А, например, когда бассейна
наполнится широкий круг,
как бодро, радостно, затейно
веселье расцветает вдруг.
Несется смех свежей Рейнвейна,
балкон, кабинки — всё полно,
искристо брызжет, как вино,
вода взмятенного бассейна.

X.

Когда резвясь вольней, привольней
воображенье закипит,
увидим старой колокольни
готический и стройный вид.
Действительность нам не указ —
Елену видим в первой прачке,
в Германию уносит нас
лишь очертанье водокачки.

XI.

А вот лесной пансионат,
стволы, колонны, дух сосновый,
и в тишине усталый рад
набраться соков жизни новой.

XII.

Под крышей простенькой беседки'
приют ребяческих забав,
а с моря йодистый и едкий
несется запах мокрых трав.

XIII.

Спасенье нервов и истерик,
приют на берегу морском,
вдали чернеет Финский берег,
и Райвола простым кольцом.
Как было бы и мне желанно
следить за скачущим лучем,
опять брать солнечные ванны,
гулять, не думать ни о чем.

XIV.

Дневным теплом еще нагретый,
уводит вдаль морской песок,
одет хвоей зимой и летом
всегда чернеющий лесок.
А дальше почва станет вязче,
трава свежей, полна цветов.
Что может быть милей и слаще
вдвоем добраться до Дубков.

XV.

Свидетели петровой мощи,
деревья заповедной рощи,
раскидисты, важны, редки,
идут до самой до реки.
Дубки. Опять воспоминанье,
я в детстве часто здесь живал
и дальний юг воображал
в невиданном очарованьи.

XVI.

Могила русского солдата,
развалины, вал крепостной,
салюты синего Кронштадта,
кустарник мелкий за рекой.
Финляндской хвои нет в помине,
всё чернолесье, топь и Русь.
К знакомой и родной картине
другим стихом я отзовусь.

XVII.

Опять сюда! Река — граница,
воды кроваво-бурый цвет
в высоких берегах стремится
к морям, где разделений нет.
Все полноправны, все свободны
пред той стихией перемен,
и нет таможен неугодных
для русских и финлядских пен.

XVIII.

Уж ночь близка. Петра фигура
чернеет в темном небе хмуρο

и вспоминает Петроград.
В спокойствии нетерпеливом
его каналы, перспективы
он снова видеть был бы рад,
но не узнал бы он народа, —
не изменилась лишь погода.

XIX.

Не изменилась и луна,
ни „он“, ни вечная „она.“
Осталось в прежнем всё порядке;
как будто кто её позвал,
луна уж кажется свой овал,
и блеск, испытанный и гладкий,
кладет на пенных волн черту
и на влюбленную чету.

XX.

Уж ночь свой полог опустила,
как занавес, кончая акт,
как будто жизненная сила
порвала времени контракт.
И закрутились вдруг осколки,
как сломанный калейдоскоп,
кусоч курзала, вечер, елки,
к веслу склоненный низкий лоб,
и быстро ткет воспоминанье
рассказ без связи и названья.

Сентябрь 1923

Париж звенит, цветут каштаны,
особый воздух, легкость, свет,
кафе, бульвары, рестораны,
в других местах — подобных нет.

Но не в богатстве, блеске, шуме
отличность тайную твою,
полет воздушнейших безумий
о, мой Париж, я узнаю.

Она в сиреневых закатах,
в мерцании стеклянных бус,
у женщин, бедных и богатых,
свобода, легкий, верный вкус.

но вольность легкая движений,
походка, взгляд и вид простой
дороже пышных достижений,
господства власти мировой.

1923

Покидать Москву родную
я не очень-то был рад,
поведу я жизнь иную,
как приеду в Питер-град.

Я не знаю, что за лица
в новом месте я найду,
что мне даст Петра столица —
радость, счастье иль беду.

Ах, в Москве — Москве я верен,
в Петербурге же ему,
тот в любви нелицемерен,
кто не знает, почему.

1923

У Париса три богини,
У меня же только две.
Предпочту ли я отныне
Петербург родной Москве?

Обе манят и пленяют,
обе ласковы сверх мер,
но судьбу лишь боги знают,
как сказал старик Гомер.

Атрибуты и доспехи
рассмотрел давно уже.
Посмотреть бы без помехи
двух богинь мне в неглиже.

1923

Веселый паж! Мне всё равно, что будет,
сегодня здесь, а завтра улечу.
Где б ни был я, живу я, иль хочу —
меня никто за это не осудит.
Конечно, я послушен господину,
порой смешу рассказом госпожу,
когда ж взгрустнется нашему пажу,

споёт куплет, настроив мандолину.
Могу увлечься я веселой дракой,
могу вздыхать у ножек милых дам,
и честь свою легко я не отдам,
я неженкой сльву и забиякой.
Но к черту всё! Мне всё равно, что будет.
Весь мир открыт. Найду других привет.
Веселый паж! Ведь мне семнадцать лет,
меня никто за это не осудит.

1923

В какую высь чашка весов взлетела!
Легка была, а в ней — мое сердце, душа и тело.
Другая, качаясь, опустила вниз, —
твой мимолетный, пускай, каприз.
Не заботься, что мука мне будет горька:
держала весы твоя же рука.
Хорошо по небесным, зоревым полям
во весь дух мчатся узорным саням.
Обо мне позабудь, но помни одно:
опустелое сердце — полным полно.

1923

В моей душе все те же звуки,
простой, пленительный мотив
поет о сладости и муке,
воспоминанья пробудив.
Ведь этот вальс был вальс обычный,
и этот бал был просто бал;
зачем же властью непривычной
он сердце мне околдовал?
Ах, вижу я наш садик детский,
неловкость первых робких па,
и тут же мальчик, сын соседский,
за мной следит издавека.
Я побежал, а он за мною.
Конечно, прятки... Милый вздор.
Но помню и теперь порою
я потемневший детский взор.
А первый бал: восторг и мленья,
и блеск, и вальс — летучий сон,
горячих рук прикосновенье,
и думалось: не это ль „он“?
Летят, летят за годом годы.
Вот муж, и жизнь, и вечера...
Зачем же дух былой свободы
вдруг закружил меня вчера?

Предчувствие... воспоминанья?
И томный блеск случайных глаз.
Смущенье... Трепет... Ожиданье...
как будто в первый, первый раз.

1923

Прелестный мир, простой, тебя любил я,
но сорваны уж все твои цветы,
и сколько бы еще ни пережил я,
не подаришь нечаянностей ты.
Мне больше не навеет милой сказки
одна и та же легкая любовь.
Зачем спасительные мне повязки?
Теки, теки, слабеющая кровь!

1923

ПЕРЕСЕЛЕНЦЫ

Чужое солнце за чужим болотом
Неистово садится на насест,
А завтра вновь самодержавно встанет,
Не наказуя, не благоволя.

Как ваши руки, Молли, погрубели,
Как опустился ваш веселый Дик,
Что так забавно толковал о боксе,
Когда вы ехали на пакетботе.

Скорей в барак! Дыханье малярии
С сиреневыми сумерками входит
В законопаченные плохо стены,
Коптит экономическая лампа,

И бабушкина Библия раскрыта.
Как ваши руки, Молли, похудели,
Как выветрилась ваша красота,
А ждете вы четвертого ребенка.

Те трое — худосочны, малокровны,
Обречены костями осушать
К жилью неприспособленную местность.

О Боже, Боже, Боже, Боже, Боже,
К чему нам просыпаться, если завтра
Увидим те же кочки и дорогу,

Где палка с надписью: „Проспект побед“,
Лавчонку и кабак на перекрестке,
Да огороженную лужу — Капитолий.

А дети вырастут как свинопасы:
Разучатся читать, писать, молиться,
Скупую землю будут ковырять
Да приговаривать, что время — деньги,
Бессмысленно толпиться в Пантеоне,
Тесовый мрамор жвачкой заплевав,
Выдумывать машинки для сапог,
Плодить детей и тупо умирать,
Почти не сознавая скучной славы
Обманчивого слова „пионер“.

Проспите лучше, Молли, до полудня, —
Быть может, вам приснится берег Темзы
И хмелем увитой родимый дом.

1920-е годы

О чем кричат и знают петухи
Из курной тьмы?
Что знаменуют темные стихи,
Что знаем мы?
За горизонтом двинулась заря,
Душа слепая ждет поводыря.

Медиумически синей, Сибирь!
Утробный звон...
Спалили небо перец и инбирь,
Белесый сон...
Морозное питье, мой капитан!
Невнятный дар устам судьбою дан.

На сердце положи, закрой глаза.
Баю, баю!
И радужно расправит стрекоза
Любовь мою.
Не ломкий лед, а звонкое вино
Летучим пало золотом на дно.

1924

Ко мне скорее, Теодор и Конрад,
Душа моя истерзана любовью,
И сам себе кажусь я двойником,
Что по земле скитается напрасно,
Тоскуя о телесной оболочке.

Я не покоя жажду, а любви!
Сомнамбулы сладчайшее безумье,
Не раздробившееся в сверканьях,
Да иступленное блаженство, Крейслер.
Теперь водители моей судьбы.

Песок, песок, песок,
Жаркие глыбы гробницы,
Ни облака, ни птицы,
Отбившийся мотылек,
В воздухе недвижимом висит,
Как мир знакомый далек!

Шимми и небоскребы
Уплыли; спутника оба
Читают на входе гроба
Непонятное мне заклатье,
Как посвященные братья.
Смерть? Объятья?

Чужое, не мое воображенье
Меня в пустыню эту привело,
Но трепетность застывшего желанья
Взошла из глубины моей души.
Стучало сердце жалкое: откройся!
Мне всё равно: таишь объятья, смерть,
Сокровище царей, богов бессмертье?
Я больше ждать, ты видишь, не могу.

Фейт и Рихтер улыбнулись,
Двери тихо повернулись,
Сумрак дрогнул, густ и ал,
Словно ветер пробежал,
И выходит...

Игра несоответствий вам мила!
Я вижу не в одежде неофита,
Не в облаченье древнего Египта,
А в пиджаке последнего покроя
С высокой пуговицей, узкой тальей
Давно известного мне человека.
Прямой, как по линейке, узкий галстук,
Косой пробор волос светлее русских,
Миндалевый разрез апрельских глаз,
Любовным луком вычерчены губы,
И, как намек, саксонский подбородок.
Назад откинут юношеский стан,
Как тетива, прямые и длинные ноги,
На правой, гладко выбритой щеке
Темнело томно пятнышко Венеры,
Как амулеты, розовые ногти.
Известно всё. но золотой туман,
Недвижный и трепещущий, исходит,
Оцепенение, блаженный сон

Соединилось всё, остановившись.
И мотылек усталый опустился
На кончик лакированный ботинка
И белым бантиком лежать остался.

Сердце, могу ль
Произнести я
Полное имя?

О золотистая струя Рейнвейна,
Всё кажется, что скрытая игра
Пробьётся пеной на твою поверхность,

Тайну хранить
Трудно искусству,
Маску надев,
Снова скажу:
Гуль!

Я принимаю! Сладко умереть,
Коснувшись этих ног, руки, одежды,
В глазах увидев ласточек полет,
Апрельский вечер, радугу и солнце!
Ответь, ответь, хоть уголками губ!
Ты улыбнулся. Спутники стояли
Едва заметные у стен гробницы.
— Но я — не смерть, а жизнь! произнеслось.
Все, что пленяет, что живёт и движет,
Всё это — я. Искусство, города,
Поездки дальние и приключения,
Высокие, крылатейшие мысли
И мелочи быстротекущей жизни,
И блеск, и радость, ревность, и страданье,
Святая бедность и веселый голод,
И расточительность, любовь и слава.
Всё это — я, всё это — я. Узнал ты?
Я принимаю! Я изнемогаю
От жажды, напои живой водою.
О Гуль! Душа моя, судьба и сердце.
Вот сделалось всё шатким и прозрачным,
Капризным, переменчивым, как жизнь.
Опасное блаженство, но я понял:
Покой устойчивый подобен смерти.
Куда меня, о Теодор и Конрад,
Вы завели в чужом воображеньи?
Явился я непрошнным пришельцем,
Найдется ль место мне в твоих мечтах,
Но парус поднят, и... плыви, галера,
Сокровище царей — оно со мной.

11 апреля 1924

Не рыбу на берег зову,
А птицу в воздух кличу,
Росу на спящую траву
И ветер парусам.

Лишь первый шаг — увидишь сам,
Какой родимый воздух,
Как сладостна сухим устам
Проточная вода.

Рулем ведется борозда,
Куда направит воля,
Но недвижима навсегда
Полярная звезда.

Май 1924

СМОТР

„Победа“ мечет небо в медь.
Разбег весны, раскат знамен,
Знакомой роскоши закон:
Ходить, любить, смотреть, неметь,

Как зажигательным стеклом
Стегля каски блеск, мой взгляд
Следит, как в ней войска горят
И розовеет дальний дом.

Труба, мосты, гремучий лед...
Не Пруссии ли то поля.
И вдруг, дыханье веселя, —
Сухой Флоренции пролет.

Пока идут... О, катер Мурр,
Johannisberger Kabinett!
Лак пролит на скользящий свет, —
И желтым хлынул с лип H-dur.

Мне гейзером опять хотеть...
Вдруг капнула смолой слеза,
Что я смотрел в твои глаза,
А не в магическую медь.

1925

Блеснула лаком ложка, —
И лакомка-лучок
Сквозь мерзлое окошко

Совсем, совсем немножко
Отведал алых щек.

Неметена избенка,
Не вытоплена печь.
Звонит легко и звонко,
Умильнее ребенка,
Неслышимая речь.

Кто в небе мост поставил,
Взрастил кругом леса.
Кто, обращенный Павел,
Наставил и прославил
Простые чудеса.

Намеков мне не надо.
О, голос, не пророчь!
Повеяла прохлада,
Пастух загонит стадо,
Когда настанет ночь.

Хрустальная лачуга.
Благословенный дом,
Ни скорби, ни испуга, —
Я вижу рядом друга
За тесаным столом.

1926

ТРИ МАРИИ

Что ищете живого с мертвыми, три Марии?
Что медлите сердцами черствыми, три Марии?
Стояли плача у подножия три Марии
Омыли тело Божие три Марии.
В провинции декурион виднее,
Чем в Риме, там ведь ими пруд пруди
Для матушки и для друзей красавец
И двадцать лет, и рус и сероглаз.
А пользы что? проклятая дыра! —
Стой, как дурак, у мертвеца на страже
Жидочков да бабенок отгоняй.
Зевота что-то нынче одолела.
Вина. А Лидия наверно уж невеста...
Смешной зверек... Эй, слушай! час шестой...
Звезда падет, звезда взойдет
Пойми, пойми, пойми
И свет, и гром, и лед идет
Пойми, пойми, пойми!

Кто отвалит камень гроба?
Наши руки так слабы.
Двое юношей, и оба
Словно пламенные столбы.
Янкель, Янкель, ты ли это?
Отчего ты (так) все молчишь,
И без всякого ответа
На покойника глядишь?
Сельской славой ал шиповник.
Магдалина, подымись:
Переряженный садовник
Золотится шляпой в высь.
Птицы ,трубы, громы, воды,
Заикаясь и спеша...

1926

ОЛЕНЬ ИЗОЛЬДЫ

Олень комельский, сотник благочестный,
Улусам лень казать ледяный рог,
Но свет зеленоватый зорь полночных
В своих зрачках ты и теперь сберег.

Слова „любовь и честь“, они — смертельны!
Живое сердце кровью истекло..
А лесовые круглые просторы,
А зимнее, домашнее тепло!

Взмолился о малиновой рубашке,
А зори рвут малиновый мороз...
Умели пасть подрубленные братья,
И ты такой же родился и рос.

А синий соболь, огненная птица
У печени и вьется, и зовет:
„Смотри, смотри, Тристан зеленоглазый,
Какое зелье фрау Изольда пьет!“

О, этот голос! девочка с испугу
Запела в недостроенном доме.
Поет, пророчит, ворожит и плачет,
И голос непонятен никому.

Придут жильцы, она забудет страхи.
Как имьянинница пойдет прилечь,
Сердца же помнят, что в часы ночные
Они стучали в горячий меч.

<1926>

14 ДЕКАБРЯ

В этом жутком граде теней,
снов, несбывшихся стремлений,
ветров, льда,
жизнь текла без изменений,
как всегда.
Вечно юная столица,
словно в сказке веселится,
блеск балов,
только изредка приснится
Пугачов.
Вдруг зловецкий гул набата,
и затрясся от раскатов
град Петра,
и гремела канонада
до утра.
„Реет Занда дух над нами,
лучше смерть, чем быть рабами,
братья, в бой!
Вольности подыдем знамя
огневой!“
В полумгле мертвеют лица,
сердце — пойманная птица.
Сон иль бред?
Ах, с тираном бы сразиться!
Силы нет.
Словно крылья подрубили,
словно были и не были,
душно вновь.
Все, что грезилось, уплыло,
только кровь...
Но ужели столь мгновенно
все, что свято и нетленно,
унесла
этой черной ночи пена,
ночи мгла?
Мир ушедшим без возврата,
тем, кто отдал в час расплаты
кровь свою
и на площади Сената
пал в бою.

1927

ПУШКИН ЕДЕТ НА ДУЭЛЬ

Грозный день навис, как тень,
Холодно, туманно.
Он ли пел морозный день?
Непонятно, странно!

Карты, карты. . И долги.
Геккern, Нессельроде.
Кто друзья и кто враги?
Все слились в колоде.

Рогоносец! Кто сказал?
Геккern, шутка Ваша?
Помнишь, — черный Ганнибал,
Ржевская Наташа. . .

Годы гулкие прошли,
Вихрем отшумели.
Милый ангел, Natalie,
Неужели? . . .

А в ушах звенит кадрили,
В Аничковом жутко.
Жизнь, как будто злой пасквиль,
Злая, злая шутка.

И пред ним со всех сторон
тени, тени, тени —
Пушин, Кюхля и барон,
Огненный Катенин.

Ни теней, ни снов, ни карт, —
С видом хладной скуки
Господин кавалергард
Потирает руки.
Кончен путь. Последний брег.
Чей-то крик: „Начните!“
И без чувств упал на снег
Пушкин, сочинитель.

11 февраля 1837

11 февраля 1927

Как будто жизнь покинула поля.
В безветрии истаял томный звук.
Зачем опять трепещут тополя?
Воспоминанья, жалоба, испуг?

А грезилась волшебная страна,
Фонтаны скрипок, серебристый тюль,
И не гадала милая весна,
Что встретить ей не суждено июль.

Исчезло. Пауза. Безмолвна гладь.
Лишь эхо отвечает на вопрос.

И в легком духе можем угадать
Мы веянье уже нездешних роз.

Апрель 1927

А. О. Черемшановой

Был бы я художник, написал бы
Скит девичий за высоким тыном,
А вдали хребет павлиний дремлет,
Сторожит сибирское раздолье.
И сидит кремневая девица,
Лебедь черная окаменела,
Не глядит, не молвит, не внимает,
Песня новая уста замкнула,
Лишь воронкою со дна вскипает.
По кремню ударь, ударь, сударик!
Ты по печени ударь, по сердцу!
То-то искры, полымя, безумье!
Грозная вспорхнула голубица,
Табуны забыла кобылица,
Разметала гриву на просторе,
Засинело греческое море.
Черное вихрит богомоленье.
Стародавнее воскресло пенье.
Перекинулся пожар по крышам.
Что увидим, други, что услышим?

Дикий зной сухой гитаны,
В кастаньетах треск цикады,
Бахрома ресниц и шали,
Роза алая в зубах!

Ничего, что юбки рваны,
Много ли цыганке надо?
Бубны враз заворковали,
Словно горлицы в горах!...

Вспомнила? ... О — лэ!!
Вздрогнула? ... О — лэ!!
Подземная память, как нож
В дымную дыню дней.

И когда на оживленный дансинг,
Где-нибудь в Берлине или Вене,
Вы войдете в скромном туалете,
Праздные зеваки и вивёры
Девушку кремневую увидят
И смутятся плоскодонным сердцем.
Отчего так чуждо и знакомо

Это пламя, скрытое под спудом,
Эта дикая, глухая воля,
Эти волны черного раденья?
На глазах как будто ночи ставни,
На устах замок висит заветный,
А коснитесь — передернет тело,
Словно мокрою рукой взялся за провод,
И твердят насупленные брови
О древнейшей, небывалой нови.

26 апреля 1927

О. Н. Арбениной-Гильдебрандт

Сколько лет тебе, скажи, Психея?
Псюхэ милая, зачем считать?
Всё равно ты будешь, молодея,
В золотые рощи прилетать.

В этих рощах воздух не прозрачный,
Испарений и туманов полн,
И заливы спят под тучей мрачной
В неподвижности тяжелых волн.

Там пустые, темные квартиры,
Где мерцает беловатый пол,
Или ночи северной Пальмиры,
Иль невиданный, пустынный мол.

У заборов девочки—подружки
Ожидают, выстроившись в ряд,
Или смотрят, позабыв игрушки
На чужой и недоступный сад.

Там играют в сумерках Шопена.
Тот, кого зовут, еще в мечтах,
Но соперничество и измена
Уж видны в приподнятых глазах.

Там по царским дням в парадной ложе
Восседает Смольный институт,
А со сцены, на туман похожи,
Лебеди волшебные плывут.

Но сквозь пар и сумрак розовея,
Золотая роща нам видна,
И пути к ней, юная Психея,
Знаешь, молодея, ты одна.

11 января 1930

ПРИЛОЖЕНИЯ

1. СТИХИ ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В ПРОЗЕ

[Песенка из ‚Приключений Эме Лебефа’]

Колета, Колета,
Что значит все это:
Не шлют уж привета,
Не помнят обета,
Забыли лобзанья,
Нейдут на свиданье?
Дурная примета,
Поверь мне, все это;
Прошло твое лето,
Колета, Колета.

〈1906〉

[„Элегии Филлиды, несчастной дочери Палемона“]

1.

Родители, родители,
отец да мать,
много вы мне оставили
пестрых одежд,
белых лошадей,
витых браслет, —
но всего мне милей
алоэ покрывало
с поющими фениксами.

Родители, родители,
отец да мать,
много вы мне оставили
земель и скота:
крепконогих коз;
крепколобых овец,
круторогих коров,
мулов и волов, —
но всего мне милей
белый голубь с бурым пятнышком:
назвала его „Катамит“.

Родители, родители,
отец да мать,
много вы мне оставили
верных слуг:
огородников, садовников,

ткачей и прядильщиков,
медоваров, хлебопекарей,
скоморохов и свирельщиков, —
но всего мне милей
старая старушка
моя нянюшка.

Мила мне и нянюшка,
мил голубок,
мило покрывало,
но милее сад.

Он спускается, спускается
к реке наш сад,
наверху по реке, наверху по реке
мой друг живет.
Не могу послать, не могу послать
я цветка к нему,
а пошлю поклон, пошлю поклон
с гребельщиками.

2.

Утром нянюшка мне сказала:
— незачем скрываться от старой —
ты весь день по цветам гадаешь,
не отличаешь айвы от яблоч,
не шьешь, не вышиваешь,
нежно голубя пестрого целуешь
и ночью шепчешь: „Панкратий“.

3.

Что мне выбрать, милые подруги:
Признаться ли еще раз жестокому другу?
или броситься в быструю речку?
равно трудны обе дороги,
но первый путь труднее —
так придется краснеть и запинаться.

4.

Утром солнце румяное встанет,
ты пойдешь на свои занятия,
встречные тебя увидят,
подумают: „гордый Панкратий“, —
а бледной Филлиды уж не будет!

Ты будешь гулять по аллеям,
с друзьями читать Филона,

бросать диск и бегать в перегонки —
все скажут: „прекрасный Панкратий“ —
а бледной Филлиды уж не будет!

Ты вернешься в свой дом прохладный,
возьмешь душистую ванну,
с мальчиком в мяч поиграешь
и уснешь до утра спокойно,
думая: „счастливый Панкратий“ —
а бледной Филлиды уж не будет!

⟨1907⟩

[Стихи Хризиппа]

Сравнить возможно ль снег на вершинах гор
С твоим прекрасным, ясным как день челом?
И кудри тень на лоб бросают,
Тени от тучки подобны летней.

Сравнить возможно ль неба лазурь весной
С очей лазурью, где не бывает туч,
Где вечно та весна осталась,
Будто в блаженных райских рощах?

Сравнить возможно ль алой гвоздики цвет
С твоим румянцем, алостью нежных губ?
И сколько зерен есть в гранате,
Столько в устах у тебя лобзаний!

⟨1906⟩

[Стихи Адвентова]

Не к Александре ли Матвевне,
Как к некой сказочной царевне,
В заповедной ее деревне
Мы собрались?

Пора веселья — именины!
Забыты скорби и кручины.
О, сеть несносной паутины,
Порвись, порвись.

Мы сладко пили, сладко ели,
Мы песни нежные пропели,

Мы танец видели Жизели
Возобновлен.

Тот незабвен, кто приголубит,
Разлука памяти не губит,
И в сердце вечно тот, кто любит,
Изображен.

⟨1908⟩

[Турецкая песня]

Солнце зашло — милый пришел.
Солнце вошло — милый ушел.
Солнце взойдет — милый уйдет,
Солнце зайдет — милый придет.
Небо бледнеет — сердца бьются,
Небо алеет — слезы льются.
Небо заалеет — слезы польются,
Небо побледнеет — сердца забьются.

⟨1910⟩

II. КОЛЛЕКТИВНОЕ

[ПОСЛАНИЕ РЕХИДОРУ]

По бульварам по заморским,
После скандинавских гор,
Ты гуляешь с Озаровским
И с российской Айседор.
Познакомившись с Островским,
Собраны под сенью „Ор“,
Стихоплетствуем с Верховским
В честь твою, наш Рехидор.

После долгих дней разлуки,
Теплых дней, дождливых дней,
Позабыв: один — науки,
А другие — тьмы затей, —
В мае, слушая на Башне
Сервантеса милый вздор,
О тебе вздохнул всегдашний
Наш кружок, о Рехидор.

Будь ты дальше, будь ты ближе,
Всем нам близок, милый друг.
Знаем, знаем: ты в Париже
И не явишься к нам вдруг.

Но тоскует рой комедий:
„Где твой бдительный надзор,
Всех веселых интермедий
Арагонский Рехидор?“

Принялися мы за чтение
Сервантеса в этот раз.
Все манит воображение...
Да, „театр чудес“ у нас.
Что порой и не удастся,
Умственный дополнит взор;
Мыслью мощною задастся
Наш великий Рехидор...

Так! Не эллинских трагедий
Мы твердим высокий хор,
Но кастильских интермедий
Скоморошливый узор, —
Исполнители наследий,
Нам завещанных с тех пор,
Как для западных соседей
Нас покинул Рехидор.

Мы пируем... Что же с нами
Нет гигантского вождя?
Ах, балтийскими волнами
Схвачена его ладья.
Что ж испанского театра
Не пополнен наш собор?
Он вернется — завтра, завтра
С рощ привольных Рехидор

Завтра, завтра. Но сегодня
Шлем в залог ему привет.
Знай, испанской благородней
Нации на свете нет.
Будем немые. Верным стражем
Наших планов коридор
Охраним, — и не расскажем
Никому, наш Рехидор...

О, избранник Мельпомены,
Дивный мастер Мейерхольд,
Ты, создавший в храме сцены
Лик Тристанов и Изольд,
Вечно будь любимцем граций —
И прости похвал задор, —
В блеске рампы и декораций
Маг и жрец, о Рехидор!

ночь на 17-е мая 1910 г.

ПРИМЕР ВЛЮБЛЕННЫМ

(стихи для немногих)

I.

Смутишься ль сердцем оробелым (см. ГГ, „Холм вдали“, 11)

II.

Я рассмеялся бы в лицо
тому, кто б мне сказал заране,
что после сладостных лобзаний,
размолвок, ссор, опять свиданий,
найду я прежнее кольцо,
кольцо любовных обручений,
надежд, томлений и мучений.

Как? Я, Кузмин, опять влюблен, —
и в Вас, кого люблю два года?
Не изменилась ли природа,
иль нипочем мне стала мода,
что я, как мальчик, увлечен
и что нетерпеливо жду я
изведанного поцелуя?

Причуды милые Мюссе,
где все так радостно и чисто,
фривольности ли новеллиста,
воздушные ли песни Листа,
иль запах Chevalier d'Orsay, —
понять ваш смысл определенный,
ах, может лишь один влюбленный!

Читаю книгу целый час,
читаю очень я прилежно,
и вместо строчек неизбежно
я вижу, замирая нежно,
лежащим на диване Вас.
Я отвернусь, глаза закрою
и тем мученья лишь утрою.

Лежит ленивое перо,
лежу и я на том диване,
где Вы сидели после бани
в своем зеленом доломане,
глядя и нежно и остро.
Ужели сердце позабыло
все то, что было, было, было?

А я так помню, как вчера,
и. вместе с тем, так странно ново,
что Вас люблю я, не другого,
и что твержу одно лишь слово
я от утра и до утра
(как то ни мало остроумно):
„Люблю, люблю, люблю безумно!“

III.

Что за Пасха! Дождь, туман (см. ГГ, „Холм вдали“, 8)

IV.

Поют вдали колокола,
и чудится мне: „Рига, Рига“;
как хороша ты, как светла,
любви продолженная книга.
Дождусь ли сладостного мига,
когда Вас въяве обниму,
и нежное придется иго
нести не мне уж одному.

V.

Ты вернешь сюда загорелым (см. ГГ, „Холм вдали“, 9)

VI.

При посылке цветов в мартовский вторник

Не пышны вешние сады,
но первый цвет всего милее,
пусть солнце светит веселее
в канун обещанной среды.

Ах, злой нежданности плоды,
ложится снег „белей лилей“,
но тем надежней, тем милее
весны непышные плоды.

И чем светлей, чем веселее
мне солнце светит, пламеня,
тем слаще, нежностью горды,
цветут цветы в канун среды.

VII.

(На представлении пьесы „Не было ни гроша, да вдруг алтын“)

Мы сидели рядом в ложе,
в глубине,
нас не видно (ну и что же?)
в глубине.

Я рукой колени слышу,
не свои,
руки я плечом колышу,
не свои.

Мне и радостно, и глупо,
отчего?
Я смотрю на сцену тупо...
отчего?

И кому уста шептали
„Вас люблю“?
Чьи уста мне отвечали:
„Вас люблю“?

Ни грошá я не имею,
вдруг алтын...
Я от радости робею.
Вдруг алтын?!

VIII.

Надпись на левой шпоре

Прекрасна участь этих шпор, —
сжимать прекраснейшие ноги.
Смотря на них, я полн тревоги,
желая сжать их с давних пор.

IX.

Надпись на правой шпоре

Какой скакун принять укол
и бремя сладкое достоин?
О жребий, ты ко мне не зол:
я знаю, чей ты, милый воин.

X.

Объяты пламенем поленья,
трещат, как дальняя картечь.

Как сладко долгие мгновенья
смотреть в немом оцепененьи
на нежно огненную печь.

Бросают лепестки аворы
уж угли алые на нас,
а я, не опуская взоры,
ловлю немые разговоры
 пленительных, знакомых глаз.

И близость все того же тела
дарит надежду новых сил —
когда б любовь в сердцах пропела,
и, пробудившись, захотела,
чтоб уголь свет свой погасил!

XI. Я тихо от тебя иду (см. ГГ, „Холм вдали“, 6)

XII. Ряд кругов на буром поле (см. ГГ, „Холм вдали“, 3)

XIII.

Зачем копье Архистратига
меня из моря извлекло?
Затем, что существует Рига
и серых глаз твоих стекло,
затем, что мною не окончен
мой труд о воинах святых,
затем, что нежен и утончен
рисунок бедр твоих крутых,
затем, что божеская сила
дает мне срок загладить грех,
затем, что вновь душа просила
услышать голос твой и смех;
затем, что не испита чаша
неисчерпаемых блаженств,
что не достигла слава наша
твоих красот и совершенств.
Тем ревностней беру я иго
(О, как ты радостно светло!),
Что вот копье Архистратига
меня из моря извлекло.

1910—1912

III. ТЕКСТЫ К МУЗЫКЕ

Если завтра будет солнце,
Мы во Фьезоле поедem;
Если завтра будет дождь, —
То карету мы возьмем.

Если встретим продавщицу,
Купим лилий целый ворох;
Если ж мы ее не встретим, —
За цветами сходит грум.

Если повар наш приедет,
Он зажарит нам тетерек;
Если ж не приедет он, —
То к Донелю мы пойдём.

Если денег будет много, —
Мы закажем серенаду;
Если денег нам не хватит —
Нам из Лондона пришлют.

Если ты меня полюбишь,
Я тебе с восторгом верю;
Если не полюбишь ты, —
То другую мы найдем.

〈1906—1907〉

Дитя и роза

Дитя, не тянися весною за розой,
розу и летом сорвешь,
ранней весною собирают фиалки,
помни, что летом фиалок уж нет.
Дитя, торопись, торопись:
помни, что летом фиалок уж нет.

Теперь твои губы, что сок земляники,
щеки, что розы Gloire de Dijon,
теперь твои кудри, что шелк золотистый,
твои поцелуи, что липовый мед.
Дитя, торопись, торопись:
помни, что летом фиалок уж нет.

Летом захочешь фиалок нарвать ты,
ан уж фиалок-то нет,
горько заплачешь, весну пропустивши,
но уж слезами ее не вернешь.
Дитя, торопись, торопись:
помни, что летом фиалок уж нет.

〈1913〉

С ВОЛГИ

1. Светелка

В твоей светелке чистый рай:
открыты окна, видна сирень,

а через сад видна река,
а там за Волгой видны леса.
Стоят здесь пальяца с пеленой,
шитые шелками и жемчугом,
в углу божница, подручник висит;
скамьи покрыты красным сукном,
а там за пологом видна постель,
вымывтый пол так и блестит.
Тихонько веет в окно ветерок
и занавеску колышет слегка.
Сиренью пахнет, свечой восковой,
с Волги доносится говор и смех,
светло, привольно, птицы кричат.
В твоей светелке чистый рай!

2. Поясок

Ах, что за прелесть поясок привез мне тятя:
из скитов, из керженских, от матушки Домны.
Уж так-то хорош!
Бледнозеленый с черной дорожкой,
краешки вытканы алым шелком,
кисти полные, шелковые с перехватом, с головкой.
По тому поясу все пояски, по пояскам поясочки,
по поясочкам молитовка вьется.
И сколько много здесь всякой благодати и спасенья.
Ах, что за прелесть поясок привез мне тятя.
Вот, в среду будет Николя,
надену поясок к часам в моленну.
Спросят, откуда, скажу:
из скитов, из керженских, от матушки Домны.
Ах, что за прелесть поясок привез мне тятя!

3. Ночные молитвы

Тихою темною ночью
затеpli свечу в божнице,
встань на месте обычном
и, лестовку взяв, открой канонник.
Зачал клади на подручник,
и начинай обычны каноны.
Гласно чтн, не борзяся,
вникая в каждое слово.
Молитва беседа к Богу,
молитва радость сердцу,
молитва грехов прощенье.
Твой ангел стоит направо

и пишет твои поклоны,
и слезы твои собирает,
как жемчуг, в чистый сосудец.
А сколько тою же ночью
стоят на поклонах, молитве
и в нашем граде и дале
и в Повенце далеком,
а сколько еще незримых,
от мира сего сокрытых,
молится праведных старцев,
и от святых молитв тех
сплохи по небу ходят.
Вспомни о милых дальних,
и ангел твой улыбнется
и новый жемчуг положит
в чистый святой сосудец.

4. Перед Пасхой

Вот, посмотри, голубчик, как мы красим на Пасху.
Яйца в решетках вон лежат:
вот в перьях луковых, в березовом листу,
а эти красками: сантал, фуксин, индиго!
Вот в пестрых лоскутках, в мешочках с шелком,
вот красками расписаны узорно,
а это яичко оставил белым, чтоб для тебя позолотить.
По золоту я нарисую крест
и напишу тропарь „Христос воскрес и гробным живот дарова“.
Им похристосуясь с тобой в Велик-день.
Ты не катай его с ребятами на горке, а сбереги:
ведь так уж я старался угодить тебе!

5. Гуси

Гуси летят по вечернему небу...
Гуси, прощайте, прощайте!
Осень пройдет, зиму прозимуем,
к лету опять прилетайте!
Гуси, летите в низовые страны,
к теплому морю летите,
стая за стаей вытянитесь, гуси,
и конца края не видно.
Ах, полетел бы и я с вами, гуси,
с криком в багровой заре,
да ведь от холода только уйдешь-то,
а от тоски никуда.
Небо стемнело, заря побледнела,
в луже звезда отразилась;
ветер стихает, ночь наступает,
гуси все тянутся с криком.

6. Сбор яблок

Сегодня яблоки собирать:
антоновку, осенний мальт, опорт.
Дерева не тряси: ведь рванец, а не падаль надо нам.
Что недалеко отправлять — в корзины,
а то — в паки да в ящики,
кладу вверх стебельком плотней как можно.
Соломы-то довольно по углам?
Сверх короба клади, придавим крышкой.
Теперь уж летние оборваны, анис,
а летом что твой рай, а дух-то, дух!
Вот! а этот цветом оборвали:
еще трехлетка, рано доходить.
Антоновка куда крепка, анис послабже.
А будешь ты анис мочить,
так положи мушкатного ореха,
а сахара-то в воду не клади,
а то он кожицу разъест и яблок (в прок) нейдет,
а сахару положишь на столе, коли не сладко,
да наш-то яблок первый сорт,
без сахару он ровно мед;
кто ни берет, куда ни шлем,
все очень одобряют.

7. Воспоминанье

Пожелтели листья в саду, покраснели,
по ночам мороз затягивает лужи;
все гляжу за Волгу, где леса чернеют
за широкой ramenью лугов и селений.
Милый друг уехал, где-то он едет.
Как-то зиму долгую его прожду я!
Как взгляну за Волгу, так опять все вижу:
отъезжает лошадь, ты сидишь чуть сгорбившись
в синей сибирке, светлые кудерки видны из-под шапки.
Вот ты обернулся, махнул шапкою, свернул в проулок.
„Прощай, наш голубчик!“
Как взгляну за Волгу, так все вспоминаю и не оторваться,
и опять смотрю, и опять тоскую,
и на сердце разом так сладко и горестно.

(1914)

IV. СТИХОТВОРНЫЕ ПЕРЕВОДЫ

ГОМЕР

Прощание Гектора с Андромахой

Быстро он достигнул своих родимых покоев,
Но Андромахи своей белокурой в дому не находит.

Вышла она, с собой захватив ребенка и няню,
К башне спешит городской, испуская стоны и слезы.
Гектор, в покоях нигде не найдя примерной супруги,
К выходу снова идет, говорит с порога служанкам:
— Ну-ка, скажите мне, девушки, — да говорить без утайки! —
Из дому вышла куда белокурая Андромаха?
Вздумалось, может, невесток проведать ей, или золовок?
Может, в храм Афины пошла, куда собрались
Все Троянки кудрявые грозной богине молиться? —
Тут проворная ключница быстро за всех отвечает:
— Гектор, как ты приказал, так все и скажу, без утайки:
Нет, не невесток проведать ей вздумалось, или золовок.
Да и не в храм Афины пошла, куда собрались
Все Троянки кудрявые грозной богине молиться,
А пошла она на высокую башню, услышав,
Что ослабели Троянцы, Ахейцев же сила большая.
Вот она к стене, сама не своя, и пустилась,
Будто безумная. Няня туда ж понесла и ребенка. —
Так доложила ключница. Бросился из дому Гектор
Вдоль по богато застроенным улицам снова.
Только, пройдя город обширный, ворот достигает
Скейских, — как раз через них и выход был на равнину, —
Вдруг домовитая тут ему повстречалась супруга.
Дочь Истиона великодушного, Андромаха.
Жил Истион отец у подножья лесистого Плака
В Фивах нижнеплакийских и киликийцами правил,
Дочь же его за меднодоспешного Гектора вышла.
Так она встретилась с мужем, за нею почтенная няня,
Нежно прижавши к груди младенца, несла малютку,
Сына Гектора милого, — был как звезда он прекрасен, —
Гектор Скамандрием звал его, прочие ж в городе люди
Астианактом за то, что оплотом для Трои был Гектор.
Как взглянул на ребенка, невольню отец улыбнулся,
Рядом жена Андромаха стояла и плакала горько.
За руку мужа взяла она и так говорила:
— Ты, удивительный, сам себя губишь своею отвагой.
Видно, не жалко ни сына тебе, ни меня горемычной,
Что вдовою скоро останусь: ведь скоро Ахейцы,
Ринувшись все на тебя, умертвят, мне так отрадней
Было бы в землю сойти, чем мужа лишиться. Какое
В жизни мне будет тепло, когда тебя гибель постигнет!
Скорби одни. Ведь нет у меня ни отца, ни родимой.
Ах, убил отца моего Ахилл боговидный,
Да и город родной Киликийцев сравнял он с землею,
Фивы высоковоротные. Но Истиона тело,
Даже убитого, не обнажил, сохраняя почтенье.
Сжег он его по чину с доспехами бранными вместе
И могильник насыпал. Вокруг же вязы взростили
Горные нимфы, Зевеса эгидоносного девы.
Семеро было в дому у меня и братьев родимых, —
Все они в день один и тот же в Аид погрузились,

Всех семерых убил Ахиллес, герой быстроногий,
Из-за быков да из-за овец затеявший ссору.
Мать же мою, что царицею жила у лесистого Плака,
Пленницей он уводит вместе с другою добычей.
Хоть отпустил он ее обратно за выкуп огромный,
Но поразила ее Артемида в отцовских покоях.
Гектор, ты мне отец и мать для меня ты, Гектор.
Ты один мне брат и ты мне супруг цветущий,
Сжался теперь надо мной, останься с нами на башне,
Чтобы сироткою сына не сделать, останься с нами на башне,
Войско ж поставь у дикой смоковницы: там всего меньше
Город наш защищен, и доступней для приступа стены.
Враг уже раза три пытался проникнуть в том месте:
Двое братьев Аянтов, Идоменей знаменитый,
Двое Атридов затем и сын Тидея отважный.
Верно, вещун какой-нибудь сообщил им об этом,
Или же сами в сердцах своих о том догадались. —
Ей отвечает сверкающий шлемом Гектор великий:
— Все, что ты здесь говоришь, и меня беспокоит, но стыдно
Мне пред Троянцами, да и Троянками в длинных одеждах,
Если буду, как трус дрянной, уклоняться от битвы.
Мне и сердце того не позволит, да и воспитан
Был я так, чтоб сражаться в передних отрядах,
Множа отцовскую славу и вместе себя прославляя.
Сам я знаю отлично, поверь и сердцем и духом:
Будет некогда день — и священная Троя погибнет.
С нею погибнет Приам и народ копыеносца Приама.
Но не о гибели стольких Троянцев теперь сокрушаюсь.
Не о Гекубе и даже не о Приаме владыке,
Не о братьях отважных моих, которые скоро
В прах полягут, убиты рукою врагов разъяренных.
Лишь о тебе я горюю. Ахеец в панцире медном
Всю в слезах тебя уведет далеко в неволю.
В Аргосе будешь ты ткать полотно чужеземной хозяйке,
Воду будешь носить с Мисейдских ключей и Гиперских,
Сердце скрепя, подчиняясь неволью безрадостной доле.
Кто-нибудь, видя, как слезы ты проливаешь, промолвит:
„Гектора это жена, был в сраженьях воителем первым
Он среди войска Троянцев, когда Илион разрушали.“
Скажет так кто-нибудь, и сильней защежит на сердце:
Нет человека, который тебя б от неволи избавил.
Пусть же я умру и сыпучим песком закроюсь
Раньше, чем плен твой увижу и жалобный плач твой услышу. —
Так, говоря, наклонился к ребенку блистательный Гектор,
Но младенец на грудь своей няни в одежде прекрасной
С криком отпрянул назад, испугавшись отцовского вида:
Меди он забоялся, султана из конской гривы,
Видя, как она свесилась с самой верхушки каски.
Милый отец и добрая мать рассмеялись на это.
Гектор блистательный шлем с головы своей быстро снимает,
Ставит на землю проворно сияньем блестящую каску,

Сам же сына целует и, на руки взявши высоко,
Вверх подымает, Зевсу молясь и прочим бессмертным:
— Зевс и вечные боги, воззрите на сына-младенца.
Вырастет пусть он, как я, выдающимся между Троянцев.
Силы пошлите ему, добродетель, — да царствует мощно.
Чтоб могли сказать про него: „отца превзошел он,“
Глядя, как с битвы идет, возвращаясь с кровавой добычей,
Снятой с убитых врагов, материнское радуя сердце. —
Сына с рук на руки передает он милой супруге.
Та же крепче дитя прижимает к груди благовонной
И улыбнулась сквозь слезы. Взглянул супруг, умилился,
Ласково обнял ее и так говорит напоследок:
— Бедная ты, не кручинь обо мне свою душу сверх меры.
Если судьба мне живым быть, никто на тот свет не отправит,
А судьбы своей ни один не избегнет из смертных,
Ни дурной, ни хороший, с первой минуты рожденья.
Ты же домой отправляйся, займись своими делами,
Сядь за станок, иль за прялку, да наблюдай, чтоб без дела
Девушки не болтались. Война — занятие мужское —
Мне из всех мужчин Илионских особенно близко. —
Так сказав, поднимает свой шлем блистательный Гектор
С конской гривой. Супруга ж домой пошла во-свояси,
Но, не раз обернувшись, глазами его провожала.
Только дошла до хором она Гектора мужеубийцы, —
Смотрит, собрались вместе служанки ее и рабыни.
К плачу надгробному тут возбуждает всю женскую челядь.
Заживо запричитали всем домом о Гекторе славном,
Словно не чаяли больше живым его снова увидеть,
С боя вернувшегося, избежавшего рук Ахейских...

МИКЕЛЪАНДЖЕЛО БУОНАРРОТИ

1.

Так благодатно и спокойно было,
Пока я мог справляться со страстями!
Теперь я обливаю грудь слезами
И признаю, что мощна страсти сила...

Коль до сих пор все мимо пронесило,
И стрелы сердца миновали сами, —
Теперь расплачиваюсь перед вами
За все, что не было когда-то мило.

Как бесполезными силки и сети
Бывают иногда для вольной птицы,
Что тем сильней наказывалась роком, —

Так, дамы милые, и страсти эти
Заставят тяжким мукам подчиниться,
Которых избежал я ненароком.

2.

Блажен венок — веселое собрание
Цветов — для локонов твоих из злата,
Где спорит брат, опережая брата, —
Кто первый даст кудрям твоим лобзание!

Блаженно целый день и одеянье,
Что грудь сжимает и потом богато
Спускается, и сетка таровата, —
Не устает от нежного касанья.

Но нет блаженной — ленты золоченой,
Которая воздушно и беспечно
Коснется груди легкими узлами!

И опояска кажется влюбленной
И говорит: „Сжимать желаю вечно...“
Что ж делать мне приходится с руками?

3.

Уж горе наградило меня зобом,
Как кошку, что ломбардскою водою
Испорчена, или другой какою.
Живот прет вверх, на зло другим утробам,

И к небу борода; отвислым гробом
Затылок — взад; по груди — гарпий стою;
Когда кистями я пространство крою,
Сам крапом покрываюсь я особым.

А в тулово вросли вплотную бедра,
Которым служит зад противовесом.
Иду без глаз, испытывая муку,

И кожа спереди висит, как ведра,
А сзади стянута как будто бесом,
И весь — сирийскому подобен луку.

И мысли мне на скуку,
Как члены тела, взбалмошны и грубы, —
Играть не <в> лад в закрученные трубы.

Твои, Джованни, губы
Пусть живописи будут огравданьем —
Ее я не считал своим призваньем.

4.

Синьор, коль верить поговоркам старым,
Так той: „Кто может, тот лишен желанья.“
А ты на сплетни обратил вниманье,
Источник наградив всей лжи и сварам.

Слугой твоим я был и буду старым,
Я прикреплен, как луч, в твоем сиянии;
Тебе же: нет меня — все не страданье,
Тем хуже я, чем большим полон жаром.

Твою высотой я мнил подняться,
Я думал: верный вес и меч — свидетель,
А не доверье к отзвукам заглохшим.

Но небу, верно, любо издеваться,
Коль хочет в мир поставить добродетель,
Плодов ища на дереве засохшем.

5. МАДРИГАЛ

Но как же я посмел бы
Без вас, сокровище, за жизнь держаться,
Коль без поддержки надо мне расстаться?
Те вздохи жалостные и рыданья,
Которыми вас сердце провожает,
Мадонна, все вам ясно объясняют —
Смерть близкую мою, мои страданья.
Но если верно, что и в дни разлуки
Мое служенье память не забудет,
Пусть сердце, — не мое уж, — с вами будет.

6.

Здесь место удивительного лова:
Амур и сердце взял и жизнь в придачу.
Здесь взоры обещали мне удачу,
Они ж ее обратно взять готовы;
Здесь наложил и снял с меня оковы;
Здесь бесконечному я предан плачу.
Из камня тот, через кого утрачу
Себя навек и не найду уж снова.

7.

Коль грубый молот мой из твердой глыбы
Исторг различные изображенья,

Они лишь от творца ведут движенья
И жить без чуждой воли не могли бы.

Лишь в небесах божествен молот, ибо
Себе и всем другим он украшенье.
Не может молот быть без повторенья,
Лишь в нем соединились все изгибы.

И, так как тем сильней удара сила,
Чем выше вознесен над наковальной, —
Мой в небеса вознесся надо мною,

Чтоб до конца то дело доходило,
При помощи твоей первоначальной,
Что одиноко шло стезей земною.

8.

Виновница стенаниям и крикам
От мира и от глаз моих сокрылась,
Природа, что возвысить нас стремилась,
Поражена теперь стыдом великим.

Пусть смерть не говорит в восторге диком,
Что солнце солнц навеки закатилось.
Любовью смерть поправ, ты возвратилась
Жить на земле и в небе с райским ликом

Старалась смерть неправая и злая
Окутать тенью житие святое,
Души ее красоты заглушая.

Творения ж ее твердят другое.
Видна живее жизни жизнь живая
И смертью небо взято, ей чужое.

9.

Увы, увы, как правды мало
И в днях бегущих и в зеркале целом,
Что взгляды пристальные отражает!
Беда тому, кто шаг свой замедляет,
Как сделал я. — а время было мало,
И оказался в возрасте столь зрелом,
Что ни раскаяться в порыве смелом,
Ни столковаться с смертью не могу я.

С самим собой враждуя,
Я слезы лью, не облегчая бремя:
Зло худшее — потерянное время.

Увы, увы, и даже озираясь
На прожитое, я не нахожу там
Ни часа, что б был дан мне в обладанье!
Надежды ложные, мечты, желанья, —
Любя, пылая, плача, содрогаясь,
Всем страстным заплатил я дань минутам.
Как жертву, бросили меня всем путам
Вдали от правды ясной,
Средь темноты ужасной. —
И время-то тогда казалось малым:
Продлись оно — я был бы все ж усталым.

Иду, увы, куда и сам не знаю,
И я боюсь, что время прохожденье
Я вижу лишь с закрытыми глазами,
Иль листья и кора сменились сами.
Смерть и душа по отношению к раю
Мое испытывают положение.
О, если б в заблуждены
Я был по Божьей воле!
В том ада доля,
Что, видя благо, отдал злему дань я.
Теперь осталось мне лишь упованье.

10.

Когда любви источник — безупречный,
Когда влюбленные равны местами,
Коль ровный рок свирепствует над нами,
Коль сердце волею ведется встречной,

Коль в двух телах одной душою вечной
Несемся к небу парными крылами,
Коль золочеными Амур стрелами
Пронзил обоим весь состав сердечный,

Коль каждый любит не себя, — другого,
Коль вкус один храним, едину меру,
Коль к одному душой стремиться надо,

Коль в сотнях пламя не найти такого, —
Такую связь любви, такую веру
Разрушит ли минутная преграда?

11.

Блаженный дух, ты с пламенным стараньем
В жизнь сердце шлешь, что в смерти застарело,
Меня в стране, где все светло и цело,
Встречаешь не в пример другим созданьям.

Как прежде взору, так теперь мечтаньям
Ты предстаешь, и горестное толо
Надеждой вновь питается несмело,
Что наравне с другим живет желаньем.

Такие речи обращались ныне
Ко мне среди такого попеченья,
Что все — тебе в писаниях напрасных.
Стыду я послужил бы и гордыне,
Когда б пустые дал изображенья
Взамен живых созданий и прекрасных.

12.

С прекрасным взором вашим зрю заране
Тот свет, что видеть глаз мой слеп и беден.
Чтоб груз нести для ног хромых, потребен
Ваш шаг уверенный при стройном стане

Лечу на ваших крыльях я заране,
С рассудком вашим в небо мчусь, победен,
По вашей воле — то багров, то бледен,
В огне дрожу, горю в сыром тумане.

И воли нет моей вне вашей воли,
Все мысли в вашем сердце, словно в чуде,
Слова мои — лишь ваше дуновение.

Без вас, один, я — как луна, не боле,
Которую постольку видят люди,
Поскольку солнца есть там озаренье.

13.

О ночь (хоть мрак), пора успокоенья,
Где достигают все труды покоя!
Кто чтит тебя, тот зрит и мыслит вдвое
И полное имеет рассужденье.

Усталое ты режешь размышленье,
Что затемнение родит сырое;
Из сферы низшей в высь иного строя
Ведешь меня ты часто в сновиденьи.

Тень смерти, что собою прекращаешь
Ряд бедствий, сердцу и душе враждебных, —
Всем удрученным верное лекарство,

Здоровье плоти хилой возвращаешь,
Ты сушишь слезы волей сил волшебных,
Снимая с добрых скучные мытарства.

14.

Вам говорю, кто в жизненном разбеге
Дух, тело, душу миру отдавали:
Все скрыто в этом сумрачном ковчеге.

15.

Коль прошлое встает передо мною
И на негозираю, —
О лживый мир, тогда я понимаю,
Объят наш род ошибкою какою.
Чье сердце с лестью злою
И с суетною сладостью примирится,
Душе горчайшее готовит горе.
Кто научен судьбою,
Тому всечасно зрится,
Что мир, который ты несешь во взоре,
Тебе не дастся вскоре.
Не благодать — что дни должны тянуться;
Чем кратче жизнь, тем легче ввысь вернуться.

16.

Последний лет своих уж вижу день я
И поздно, свет, узнал твои услады.
Мир, что тебе не дан, твоя награда,
Что умирает ранее рожденья.
И ужас, и смущенье
От лет, что мне послала
Судьба, возобновляет
Лишь сладость заблужденья.
Тот, кто живет немало,
Без пользы телу душу убивает,
Кто испытал, тот знает,
Что тот счастливей на земле, поверьте,
Кто тотчас по рожденьи вкусит смерти.

17.

Напрасно плачущие ожидают,
Кропя слезой гробницу мне и кости,
Что зацвету я снова на погосте;
Нет, мертвые с весной не воскресают.

18.

Что жив я был, камням лишь охватившим
Меня, известно. Вспомнит кто, — мечтою

Я покажусь, так быстро смертью злою
Все бывшее уж кажется небывшим.

19.

Навек со смертью мне пришлось сдружиться,
Вам — друг на час. Чем большей красотой
Пленял я здесь, тем больших слез я стою.
Уж лучше бы на свет мне не родиться.

20.

Средь жизненного бурного течения
Уж утлую ладью мою прибило
К той общей гавани, что всем служила
Разгрузкой от добра и преступленья.
И страстное мое воображенье,
Что из искусства идола творило,
Полно ошибок, ясно вижу, было:
Ко злу людей приводит вождельенье.
О, думы легкомысленного строя!
Вы двум смертям соприкоснулись тесно —
Одна уж есть, другая угрожает.
Ни кисти, ни резцу не дать покоя
Душе, возжаждавшей любви небесной,
Что нам с креста объятья простирает.

УИЛЬЯМ ШЕКСПИР

Песня.

Кто же Сильвия? Кто она,
Царица всем влюбленным?
О, мила, чиста, умна, —
Пред взором изумленным
Божьих милостей полна.
Кротость ниже ль красоты?
Не могут разделиться.
О Амур, от слепоты
Надеясь исцелиться,
К ней в глаза вселился ты.
Сильвию мы воспоем,
Она ведь вне сравнений, —
До высот мы вознесем,
Выше всех творений,
И гирлянды ей сплетем.

Песня. 1

К чему твой стон? К чему твой стон?
Злодей не стоит горя!
Одной ногой на суше он,
Другой давно на море.

Печаль забудь,
Веселой будь,
Печальной быть к лицу ли?
Не надрывай ты стоном грудь,
А пой: ай-люли, люли!

Не пой ты, девушка, не пой
С уныньем и тоскою;
Всегда был ветрен пол мужской,
Как зелен лист весною.

Печаль забудь,
Веселой будь,
и т. д.

Песня. 2.

Ночь, ужель прощенья нет
Тем, кем сгублен юный цвет?
Вздохов, стонов тихий звук,
У могилы вей свой круг.
Полночь, нам помощь дай,
Стонам любви внимай!
Тяжко нам, тяжело нам!
Вскройся, могилы пасть!
Вздохам позволь упасть!
Тяжко нам, тяжело нам!

ИОГАНН ВОЛЬФГАНГ ГЕТЕ

1. Пряха

Я пряла, кругом покой,
Рук своих не жалко.
Входит парень молодой,
Льнет туда, где прядка.

Что пригоже, хвалит он —
Ведь беды в том нету! —
Говорит: коса что лен
И такого ж цвету.

Смирно он не постоял,
С мест все полетело,

Нитку надвое порвал,
Что пряла я целой.

Пряжу мерить на весах
Трудно уж девице,
И своей работой, ах,
Не могу хвалиться.

Донесу чуть до ткача,
Дальше мне нейдется.
Голова так горяча,
И сердечко бьется.

В жаркий полдень я с трудом
Дело ныне лажу.
Не согнешься над прудом,
Промывая пряжу.

То, что в комнатке давно
Тихо, тайно прялось,
То, — как это быть должно, —
Явным оказалось.

2. Зима и Тимур

Так зима их окружила
С буйной яростью. Простерла
Всюду лдяное дыханье
И ветров различных свору
Натравила им в лицо.
Власть дала она над ними
Вьюгам, стужей заостренным,
И, спустясь в совет Тимура,
Крикнула и так сказала:
„Легче, тише, несчастливец!
Ты блуждай, тиран неправды, —
Что ж, должны сердца и дальше
Пламенем твоим сжигаться?
Ты — один из адских духов?
Ладно! Я — другой из них же.
Старец ты? Я тоже. Вместе
Мы морозим люд и землю.
Марс ты? Я зовусь Сатурном —
Вредоносные созвездья,
Вместе — вдвое страшные.
Души ты мертвишь, морозишь
Атмосферу, мой же воздух
Холодней, чем можешь быть ты.
Орды дикие наносят
Правоверным сотни пыток.

Ладно! Я найти сумею —
Дай-то Бог! — еще ужасней
И тебе не подарю.
Бог, услышь мои обеты!
Видит Бог, от стужи смерти,
Старец, нет тебе защиты,
В угле очагов широких,
Ни в каких огнях декабрьских“.

3. Кравчий (говорит)

Ты, с кудрями смоляными,
Девка, прочь! Что нос твой чует?
Другу лью я, благодарный,
Что он в лоб меня целует.

Для тебя же в том, клянуся,
Мало удовлетворенья:
Эти щеки, эти груди
Доведут до утомленья.

Унести готова ноги?
Обмануть меня ты хочешь?
Лягу сам я на пороге:
Как ни крадсья, не проскочишь!

4. Кравчий

Что за странность: гость, так поздно
Из своей крадешься кельи?
То у персов „бидамаг-будэн“,
А у нас зовут „похмелье“.

Поэт

Ах, оставь, мой отрок милый,
Нет мне сласти ни единой,
Света белого и розы,
Даже песни соловьиной.

Кравчий

В этом я с тобой поспорю,
Спасовать тебе придется.
Съешь миндаль, поможет горю,
Вкус в вине опять найдется.

Вот терраса небольшая,
Свежий ветер ты почувешь.
А взгляну тебе в глаза я,
И меня ты поцелуешь.

Посмотри: жизнь не угасла,
Всё роится, всё гнездится.
Розе — дух давать и масло,
Песне буль-буль — вечно литься.

5. Кравчий

Звать тебя большим поэтом
Все привыкли по базарам.
Ты поешь — мне радость в этом;
Ты молчишь — внимаю с жаром.

Но милее мне, без спора,
Как на память ты целуешь.
Ведь слова уходят скоро,
Поцелуй же долго чуешь.

Рифма к рифме есть значенье,
Но полезней созерцанье.
Для других готовь ты пенье,
А для кравчего — молчанье.

6. Саки

Друг, когда ты в опьянении,
Пламя мечется кругом,
Искры, треск и блеск в горении,
Сам не знаешь, дело в чем.

Вижу: по углам монахи,
Тут, пока об стол ты бил,
В лицемерном жались страхе,
Что ты сердце так открыл.

Почему, скажи мне, юность,
Что ошибок не чужда,
Добродетели где скудость, —
Старости умней всегда?

Знаешь неба тяготенье,
Знаешь тягости земли,
Не скрываешь ты смятенья,
Что кипит в твоей груди.

Хатэм

Потому-то, друг прелестный,
Будь и молод и умен.
Дар искусства — дар небесный,
Но обман для жизни он.

И о том, что в тайне знаем,
Проболтаемся вот-вот.
Тщетно рта не раскрываем,
Самый стих нас предаёт.

7. Летняя ночь

Поэт

Вот уж солнце закатилось,
Но на западе сверканье.
Я хотел бы знать, как долго
Будет злата рдеть сиянье?

Кравчий

Хочешь, друг, я здесь останусь,
О палатке не тоскую.
Как поборет ночь сиянье,
Доложить к тебе приду я.

Знаю, любишь лицемерье
Бесконечности без бури,
Где другому шлет хваленье
Каждый пламенник в лазури.

И светлейшее меж ними
Говорит: „Я в должном месте.
А сравнил бы Бог с другими —
Ровно б мы светили вместе.“

Все пред Господом чудесно,
Ибо Он — светлейший в звездах.
На ночь спать садятся птицы
В тесных и просторных гнездах.

Вот одна уж засыпает
В кипарисе на насесте,
Теплый ветер укачает
До росы на том же месте.

Этой помощи ветровой
И твоя учьба подобна.
Хоть одно утратить слово
Сердце друга не способно.

Для тебя готов сычом я
Проторчать здесь, без сомненья,
Вплоть до северных созвездий
Параллельного движенья.

Станет полночь несомненной,
Если рано пробудишься,
Всею роскошью вселенной
Ты со мною подивишься.

Поэт

Хоть в саду, в благоуханьи
Песня буль-буль слух лелеет,
Все ж напрасны ожиданья,
Что до силы ночь дозреет.

Ибо в это время Флоры,
Как у греков называют,
Чувства вдовушки Авроры
Страстью к Гесперу пылают.

Вон, — идёт и поспешает
По цветочному по полю.
Тут светло и там светает,
Ночь попалася в неволю.

Ведь стопою легко-алой
Вслед за тем, кто с солнцем скрылся,
Мчит стезею небывалой,
И от страсти дух стеснился.

Ты, что смертных всех милее,
Дверь закрой, запишись в покое,
Чтоб, как Геспера, лелея,
Не взяла тебя с собою.

8. Правомочные мужи
после битвы при Бэдр, под звездным небом

Магомет (говорит)
Пусть враги над трупами рыдают, —
Те лежат и нет им возвращенья.

Наши братья слез не вызывают, —
Им в иные сферы восхождение.

Семь ворот небесные планеты
Широко откроют им, поверь.
Милые, в нездешний свет одеты,
В райскую стучат отважно дверь.

И найдут, неожиданно и блаженно,
Чудеса, где мчится мой полет
В час, как чудо-конь меня мгновенно
Через просторы всех небес несет.

Древо знания меж дерев высоко
Яблоком вознесло златые знаки,
Древо жизни кинуло широко
Тени на цветочный ряд и злаки.

Но приносит ветерок с востока
Девушек небесных хоровод.
Начинает улаживаться око,
Вид их насыщение уж дает.

Дел твоих хотят узнать природу,
Замыслов величье? Страшный бой?
Что герой ты, видно по приходу,
Но неведомо, какой герой.

Вскоре видят ран твоих отличие.
В них же чести памятник и есть.
Все исчезло: счастье и величье.
Лишь за веру раны можно счесть.

И к беседкам поведут отрядным,
Где колонн из светлых камней ряд,
Просветленным соком виноградным
Насладиться ласково манят.

Отрок, сладостней, чем отрок,—жалуй,
Все, как всё светлы мы и ясны;
В сердце взял одну ты небывалой,
С госпожой подруги все равны.

Наилучшая из нас не может
Опочить на почестях небесных,
Ясно и без зависти поможет
Прелесть всех узнать подруг своих чудесных.

Превзойдет одна другую в пире.
Пиршество любое выбирай!
Много жен тебе и дом твой в мире,
Из-за этого стремиться стоит в рай.

Пусть же этот мир тебя не мучит,
Перемен в нем больше не настанет,
Девушка такая не наскучит,
И вино такое не дурманит.

Вот что можно сообщить, что знали,
Как блаженным мусульманам сладко.
Коль герои в рай мужской попали,
То не терпят в этом недостатка.

9. Впуск

Гурия

Охраняю я на страже
Двери райской высоты.
Как мне быть, не знаю даже!
Подозрителен мне ты.

Нашим верным мусульманам
Ты, действительно, сродни?
Предан битвам, предан ранам,
Доблестно окончил дни?

Ты в ряду каких героев?
Ран своих ты не скрывай, —
И сомненья успокоив,
Проведу тебя я в рай.

Поэт

Ну, к чему придирки эти!
Не томи перед концом.
Человек я был на свете,
Это ж значит быть бойцом.

Заостри свое ты зреньё.
В этой груди улови
Лжи житейской пораненья,
Сладость раны от любви.

Пел, как верным подобает,
Верность милой как-никак,

И что мир, хоть и блуждает,
И признателен и благ.

Находился в лучшей стае,
Наконец достигнуть смог,
Что в сердцах, огнем пылая,
Свое имя я прожег.

Нет, я не был неизвестным.
Пусть ведет твоя рука,
Чтобы по перстам прелестным
Мог отсчитывать века.

10. Звери-избранники

Доступно четверем зверям
Пастись на райском месте,
И вечно пребывают там
Со праведными вместе.

И первым тут вступил осел,
Идёт неутомимо.
На нем ведь Иисус вошел
Во град Иерусалима.

И волк за ним, труслив слегка,
Пророка он послушал:
„Оставь овцу ты бедняка“, —
Лишь у богатых кушал.

Храбра, вступая в их семью, —
Храбр и хозяин равно, —
Собачка, с спящими семьёю
Что так спала исправно.

Абухериры, кошка тут,
Поет, хребет согнулся.
Все звери в святости живут,
Кого пророк коснулся.

11. Притча

Как базаром я брожу
Меж толпою
И за девушкой слежу
Стороною,
Я куда, она туда,
Но обходом, —
Не видна любовь тогда
Пред народом.

„Старина, не перестал!
Все девицы!
В пору юности ты звал
Кэтхен, мнится.
Кто ж теперь усладой дня,
Знать нам надо? ...“
„Глянь, как смотрят на меня.
Это—Правда“.

12. Притча

Выносят девушку там в гробу.
Чу, пенье!
Глазеют люди на ее судьбу,
Шумят свободно на всю избу,
Где их владенья.
И мыслят так: она уж в гробу,
И кто устережет избу,
Тот вступит во владенье, —
Не может пропасть именье.

13.

Что, скажи, нам—мандаринам—
Сытым властью, полным чином,
Что нам более любовно,
Как в такой вот день весенний,
Вне холодных дуновений,
Любоваться прудом, логом,
Пить смеясь, писать духовно,
Звон за звоном, слог за слогом?

14.

Павлина гадок крик, но вспомнишь вдруг,
Как оперение небесно дивно, —
И станет крики слушать не противно.
Совсем другое дело вот индюк:
Невыносим он, это верно, —
И с виду гадок, и кричит прескверно.

15.

Кукушка, как и соловей,
Хотели б весну ленивой.
Но лето всюду теснит сильней
Польнью да крапивой.

И мне прозрачную листву
Теперь отяжелило,
Что к радостному воровству
Влюбленный взор манила.
И скрыта кровля уж от глаз
И башенка с флагштоком;
Но место, где следил я вас,
Пребудет ввек востоком.

16.

Сверху сумерки нисходят,
Близость стала далека,
В небе первая восходит
Золотистая звезда.

Все в неверность ускользает,
Поднялась туманов прядь,
Сумрак темный отражает
Озерная сонно гладь.

Вот с восточного предела
Ожидается луна,
С ивой стройною несмело
Шутит близкая волна;

Сквозь теней круговращенье
Лунный свет то там, то сям, —
И прохлада через зренье
Проникает в сердце к нам.

17.

Прекраснейшей ты всеми найдена,
Царицею цветов ты названа.
Неоспоримо общее признание.
Миришь все споры, чудное созданье.
Раз ты—такая, не пустой обман, —
Тебе дар веры и виденья дан,
Пытливость все ж не отстает никак
Узнать законы: почему и как.

ГЕРНИХ ГЕЙНЕ

Бедный Петер

1

И Ганс, да и Грета в круге идут,
Ликуя от счастья смело,

А бедный Петер тоже тут,
И сам — белее мела.

И Ганс, да и Грета — с невестой жених,
И в свадебном блещут наряде.
Кусает ногти Петер, затих,
Стоит совсем не в параде.

И молвит тихонько про себя,
На пару глядя с тоскою:
„Не будь таким рассудительным я,
Сыграл бы что с тобою!

2

В своей груди я боль держу,
И грудь от боли стонет.
Где ни стою я, где ни сижу,
Она все с места гонит.

И к милой гонит все моей,
Как будто помощь в Грете,
Но лишь взгляну в глаза я ей, —
Покинь места и эти.

На гор вершину я взойду...
Один — и то удача,
И вот когда я там стою,
Стою я, тихо плача“.

3

И Петер ослабел в конец,
Он робок, бледен, как мертвец,
То ступит шаг, то вновь стоит,
И на него народ глядит.

И хор девичий зашептал:
„Не из могилы ли он встал?“
„Нет, барышни, он не таков:
Не встал, а лечь в нее готов.

Он потерял заветный клад
И гробу был бы только рад.
Всего спокойней лечь туда
И спать до страшного суда“.

К девишнику

1

Все понимая, большими глазами
Взглянула ты, и я прочел,
Что нету общего меж нами:
Ты так добра, а я так зол.

Да, так я зол, что вот бездушно
Насмешку в дар несу со зла
Той, что мила так, так радушна
И даже искрення была.

2.

Знаешь повара и кухню,
Дырки, норки уследишь,
И, куда б с тобой ни шли мы,
Ты всегда опередишь.

Вот невесту отбиваешь.
Милый друг, ведь это смех,
Но смешней, что я же должен
Поздравлять тебя при всех.

3.

Счастье нам любовь дарует
И богатство заодно! —
В песнях громко так толкует
Вся империя давно.

Песни смысл ты понимаешь.
В сердце у тебя поет,
И, ликуя, ожидаешь,
Что великий день придет.

Краснощекую невесту
Взять за ручку он сулит,
И папаша, очень к месту,
Кошелом благословит.

И кошель тот не пустует:
Деньги, платье, — все дано. —
Счастье нам любовь дарует
И богатство заодно.

Нагую почву уж покрывает
 Покров цветочный, зеленый лес.
 Победный свод он воздвигает,
 И музыка въезда звучит с небес.

Верхом въезжает апрель прелестный;
 Глаза блистают, играет кровь.
 На вашей свадьбе он гость уместный:
 Побывать приятно, где есть любовь.

Ведьма

„Друг сосед, прошу прощенья:
 Ведь у ведьмы есть уменье
 Превращать себя в зверей,
 Чтобы мучить тем людей.

Ваша кошка — мне жена,
 Знаю это точно я:
 Пахнет, скачет, мордой тычет,
 Лапки моет и мурлычит“.

Сосед с соседкою в ответ:
 „Бери ее, нам дела нет“. —
 Дворовый пес: „вау, вау!“
 Мяучит кошка „мяу“.

ОСКАР УАЙЛЬД

Декоративные фантазии

(Панно)

Под тенью роз танцующей сокрыта, —
 Стоит там девушка, прозрачен лик,
 И обрывает лепестки гвоздик
 Ногтями гладкими, как из нефрита.

Листами красными лужок весь испещрен,
 А белые летят, что волоконца,
 Вдоль чаши голубой, где видно солнце,
 Как сделанный из золота дракон.

И белые плывут, в эфире тая,
 Лениво красные порхают вниз,
 То падая на складки желтых риз,
 То на косы вороньи упадая.

Из амбры лютню девушка берет,
Поет она о журавлиной стае,
И птица, красной шею блистая,
Вдруг крыльями стальными сильно бьет.

Сияет лютня, дрогнувшая пеньем,
Влюбленный слышит деву издали,
Глазами длинными, как миндали,
Следя с усладой за ее движеньем.

Вот сильный крик лицо ей исказил,
А на глазах дрожат уж крошки слезы:
Она не вынесет шипа заносы,
Что ранил ухо с сетью красных жил.

И вот опять уж весело смеется:
Упал от розы лепесточков ряд
Как раз на желтый шелковый наряд
И горло нежное, где жилка бьется.

Ногтями гладкими, как из нефрита,
Все обрывая лепестки гвоздик,
Стоит там девушка, прозрачен лик,
Под тенью роз танцующей сокрыта.

Requiescat

Ступай легко: ведь обитает
Она под снегом там.
Шепчи нежней: она внимает
Лесным цветам.

Заржавела коса золотая,
Потускла, ах!
Она — прекрасная, молодая,
Теперь — лишь прах.

Белее лилии блистала,
Росла, любя,
И женщиной едва сознала
Сама себя.

Доска тяжелая и камень
Легли на грудь.
Мне мучит сердце жгучий пламень, —
Ей — отдохнуть.

Мир, мир! не долетит до слуха
Живой сонет.
Зарытому с ней в землю глухо,
Мне жизни нет.

Серенада
(Для музыки)

Не нарушает ветер лени
Темна Эгейская струя,
И ждет у мраморной ступени
Галера тирская моя.
Сойди! Пурпурный парус еле
Надут; спит стражник на стене.
Покинь лилейные постели,
О, госпожа, сойди ко мне!

Она не спустится, — я знаю.
Что ей обет любви простой?
Я не напрасно называю
Ее жестокой красотой.
Ах! Верность — женщинам забава,
Не знать им муки никогда,
Влюбленному, как мальчик, слава
Любить вотще, любить всегда.

Скажи мне, кормщик, без обмана:
То кос ее златистый свет,
Иль нежная роса тумана,
Что пала здесь на страстоцвет?
Скажи, матрос, ты малый дельный:
То госпожи моей рука,
Иль нос мелькнул мне корабельный
И блеск серебряный песка?

Нет, нет! То не роса ночная,
Не блеск серебряный песка,
То госпожа моя младая,
Ее коса, ее рука!
Правь, благородный кормщик, к Трое.
Матрос, ты к гребле будь готов:
Царицу счастья мы, герои,
Везем от греческих берегов.

Уж небеса поголубли,
Час утра тихий настает,
Дружина на борт! Что нам мели!
О, госпожа, вперед, вперед!
Правь, благородный кормщик, к Трое,
Матрос, не бойся ты труда.
Как мальчик любит, любит втрое
Тот, кто полюбит навсегда.

Canzonet

Мне нет казны,
Где стражем — гриф свирепый:
Как встарь, бедны
Пастушечьи вертепы,
И нет камней,
Чтоб сделать украшеньё,
Но дев полей
Мое пленяло пеньё.

Моя свирель
Из тростника речного,
Пою тебе ль
Всегда, опять и снова?
Ведь ты белей,
Чем лилия; без меры
Ценней, милей
И реже амбры серой.

К чему твой страх?
Ведь Гиацинт скончался,
И Пан в кустах
Густых не появлялся,
И Фавн рогат
Травы не топчет вялой,
И бог-закат
Зари не кажет алой.

И мертв Гилас;
Он роз не встретит красных
В вечерний час
В твоих губах прекрасных.
Хор нимф лесных
На горке игр не водит...
Сребрист и тих,
Осенний день уходит.

ОБРИ БЕРДСЛЕЙ

Три музыканта

Тропинкой узкой вдоль леска
Три музыканта еле-еле
Плетутся, радуясь слегка
Последней Химмеля ронделе,
Работе, теме, зною дня, тому, что закусить успели.

Одна—сопрано; локоток
Чуть розовеет из муслина;
Мелькнул коричневый чулок,
Подвязка (милая картина!),
Чуть пробежавший ветерок—виденью резвая причина.

За нею мальчик вслед; он рад
Поправить локон, что на воле,
И умереть готов стоكرат,
Чтоб ей понравиться, и боле:
Мечтает славу он стяжать в Париже, Вене,
Сен-Джэмс-Холле.

Последний—польский был пьянист,
Имел повсюду приглашенье,
Рукою крепок, сердцем чист,
Волос густое украшенье
Носил, а в секстах перелив мог новичка привести в
смущенье.

Идут все дальше вдоль дорог,
Срывают зерна по посевам,
То дразнит лес Зигфридов рог,
То легким преданы напевам,
И воздух Глюком напоен, туриста-ж сердце полно
гневом.

Вот польский гений отстаёт,
Смотря на сорванные маки;
Волторну, скрипку и фагот
Ему изображают знаки,
И он доволен, что оркестр его так понимает знаки.

Певица села отдохнуть,
Сидит, от жара сладко млеет,
Сквозь мутную деревьев муть
Ей крыша замка ярко рдеет,
Оправив юбку, чуть глядит и веером тихонько веет.

А милый мальчик уж у ног,
Не знает, нужно ли быть... смелым.
О Франции молить лишь мог
Турист въ уме окаменелом—
И гида красный переплет в сравненьи с ним казался
белым.

Баллада о цирюльнике

О Каруселе песнь прочтите,
Цирюльнике в Меридьян Стрите.
Чесать и брить так ловко мог,
Что целый мир держал у ног.

Вверяли волосы без гнева
Ему король и королева,
Успех же разных первых дам
Его принадлежит трудам.

И словно пчелы на букеты,
Кареты и кабриолеты
К нему неслись; Меридьян Стрит
С утра уж ими был покрыт.

Давал он лицам древних граций
Всю прелесть новых комбинаций
И на лицо без всяких дум
Накладывал прической ум.

Румяна, пудра, мази, краски,
Духи, бальзамы, словно в сказке,
Покорно, ценность позабыв,
Спешили на его призыв.

Так бегали щипцы из стали,
Как будто речью обладали,
А бритва—фейный посошок,
Что понимает тайну щек.

Но сердце гордости не знало,
Для счастья нужно так ведь мало.
Любил свой труд он и искал
Лишь изредка себе похвал.

Был занят съ равною охотой
Простой и сложною работой.
И никогда не предпочел
Прекрасный или сильный пол.

Но как же так могло случиться,
Когда к нему пришла девица,
Дочь короля, раз в летний день, —
На Карусель напала лень?

Не знаем, как принцессу звали...
Тринадцать лет ей шло едва ли,
Как вешний цвет, она была
Причудлива и весела.

Волна волос до пят спадала,
Глаза ребенка оттеняла,
А нежный и лиричный вид
Нам Шуберта б напомнил «Lied».

Уж трижды локоны завиты
И трижды вновь они развиты.
Он дважды платье ей спалил
И дважды шлейф его обвил.

Вдруг пальцы сделались бездушны
И гребни стали непослушны,
Туман на Карусель нашел,
Таинственно шатнулся пол.

Он прислонился к туалету,
Скользнули пальцы по жилету...
Как сказка, сделался онъ глуп,
Как плоская острота, туп.

Схватив флакон одеколона
Он горлышко отбил без звона,
Незрим для посторонних глаз,
Он силен, как царя указ.

Вот легкий крик, затмилось око —
Он резанул ее глубоко.
Потом ее покинул он,
Как спящего бросает сон.

Из комнаты с улыбкой вышел,
Никто не видел и не слышал...
Повешен Карусель давно,
Молиться за него грешно.

V. НЕОПУБЛИКОВАННЫЕ ПЬЕСЫ

ПРОГУЛКИ ГУЛЯ

1.

Психея, на ступеньках гостиного двора, кормит голубей. Снег, весеннее солнце. Кш, кш! Но взлетают не толстые голуби, а сама Психея. Небо становится более голубым, извозчики и автомобили едут быстрее. Два молодых человека зазевались.

— Сегодня необыкновенно голубое небо. Надо выпить виски...

2.

Две дамы выбирают шелк в верхней галерее гостиного. Материя шелестит. Приказчик солидно любезен. Зайчики на потолке от зеркала.

1-ая. Как называется этот цвет?

Приказ. Голубиное брюшко.

Дама смеется. По полу проползают тени.

Дама. Что это?

Прик. Голуби летают.

Дама отходят к окну. У одной на щеке мушка.

Дама. У вас много птиц.

Прик. Подводы с товарами просыпают зерна... да и. простите, помет-с. Птицы непривередливы.

Дама уже не слушают и не смеются.

Подруга. Ты думаешь о Венеции?

Дама. О нем. Я больше не могу.

Прик. Прикажете завернуть?

Дама. Да, да... Покажите мне газету, где есть расписание поездов.

Подруга. Ты так говоришь, будто вся задержка за международным билетом.

Дама. За чем же?

Прик. Покорнейше благодарю.

Стеклянная дверь по-весеннему сверкнула почти радугой.

Голос дамы уже с галереи: В последнем своем письме Гуль...
Приказчик один убирает развороченные шелка. Солнце. За
окнами лопаются сосульки и перепархивают голуби.

3.

ИНТЕРМЕЦЦО

Гули, гули упорхнули
К Кифереину престолу,
Но престол-то Кифереин
Стал теперь на тусклой Темзе.

Гули, гули, вы прильнули
К персям розовым Киприды.
Переменчива Киприда
И следит за новой модой.

Выходя из мира фикций,
Побеждает пол и время.
Пена бродит (где Полоний?)
Гульче, гули, ныне Гулю!

4.

Столовая Гуля, Сами и Томи. Сервировка. День, но электричество. Желтые тюльпаны, белое вино. Светло-русые волосы молодых людей. Хрусталь. Рояль Стейнвея в соседней комнате.

Гуль. Сыграй, Фреди, еще раз среднюю часть этого танго.

Томи. Чистейший эстетизм. Ты воображаешь себя Бердсли или Дорианом.

Гуль. Я лишен всякого воображения. Я просто люблю музыку, когда завтракаю.

Сами. Как можно жить без воображения?

Голос. Недурно бы прокатиться.

Томи. Что ты говоришь, Гуль?

Гуль. Решительно ничего. Я пью.

Голос. Как можно скорее уехать.

Сами. Желание? У тебя, Гуль, желание?

Гуль. Я ничего не понимаю.

Сами. Но ты говорил совершенно понятные вещи.

Гуль. Я ничего не говорил. Я пью и слушаю Фреди.

Голос. Гуль, укладывайте ваши чемоданы.

Гуль. Зачем?

Томи. Что это? Сцена из „Макбета“?

Сами. Гуль, неужели ты уедешь?
Гуль. Кто сказал?

В табачном дыму лицо четвертого собеседника, но не Фреди.
Тот продолжает свое танго.

Гуль. Как вы вошли сюда?
4-й соб. Я все время был с вами.

Сами. Гуль, в среду балет и мисс Гарриэт будет тебя ждать.

Гуль. Будет меня ждать?

Сами: Гуль, брось этот тон. Тебе не к лицу. Не заставляй думать, что ты эксцентричный тип.

Гуль улыбается и исчезает вместе с 4-м собеседником.

Томи. Об этом можно будет рассказывать по гостиным целую неделю.

5.

МАРШ

Кунигунда, вас покину,
Честь свою я берегу.
Должен ехать в Палестину,
Остаться не могу.

Средь могил, среди пожарищ,
К дальней цели мы идем.
Руку, боевой товарищ,
Не страшна нам смерть вдвоем.

К черту баб, ребят и кошек:
Позабыл про них давно.
Ведь во множество окошек
Светит солнце, все одно.

Ствол березок зелен, тонок
Укрепляется к концу.
Подвиг сердца — вот ребенок,
Что представлю я Творцу.

6.

Мост. Вечер. Выплывает марево огромного города. Светы, дымы. Все атрибуты современного американизма в призме экспрессионистов. Жрецы Ваала (плагиат) из частного письма.

Ваал конь Ваал конь
Черный огонь.

Человечья уха,
Кишки, трубуха.
Чугунный молот,
Угрюмый голод
Чертит черт
Червленной чайкой
„Че — пу — ха!“

На мосту Гуль курит. Подходит 1-ый мол. чел.

1-ый. Разрешите прикурить?

Гуль. Прошу. Боже!

Видит, что перед ним точная копия его самого.

1-ый. Благодарю вас.

Гуль. Послушайте, вы похожи!

1-ый. На себя самого, весьма возможно.

Отходит и ждет у перил.

Второй молод. чел. Разрешите прикурить?

Гуль. Прошу. И этот!

Видит, что перед ним опять точная копия его самого.

2-ой. Благодарю вас.

1-ый. Вы ждете кого-нибудь?

2-ой. Я мог бы не отвечать на ваш вопрос, но ответу. Я жду Мэри.

1-ый. А я Марью Ивановну.

2-ой. Она русская?

1-ый. Очевидно. Русские имена очень благозвучны.

Гуль. Вы очень похожи.

2-ой. На кого? (отходит и ждет).

Появляется 3-й.

Гуль. (бросается к нему). Ну, так и есть. И этот моя копия И сейчас прикурит. И будет ждать Мэри.

3-ий. Позвольте прикурить.

Гуль. Нет, нет, нет!

Прохожий. Мистер Гуль, вы напрасно волнуетесь. Ничего страшного нет. Тут все могут сойти за двойников. Молодые люди, ожидающие своих возлюбленных на этом мосту, все похожи один на другого. Если вы хотите избавиться от двойников, вам нужно выбрать другое...

Гуль. Место свиданий?

Прохожий. Скорей занятие.

Гуль огорченно курит. Прохожий молча стоит. Гуль с видом неопровержимого возражения:

— И все возлюбленные — Мэри?

Прохожий. Это — очень распространенное имя.

7.

Мостик в Павловске. Тинисто и тепло. Карамзинская чувствительность. Валериан и Маша смотрят в канавку.

Маша. Если ты, Валериан, меня бросишь, я утоплюсь.

Валериан. Маша! клянусь тебе.

Маша. Утоплюсь. утоплюсь. И не говори. Мы так решили.

Валер. Кто это мы?...

Маша. Все. И Лиза Тезейкина, и Лида, и Дунечка. Все решили, что если ты меня бросишь, мне следует кинуться в омут. И они так же бы сделали.

Валер. Девичьи глупости!

Маша. У каждого свои глупости. Брошусь, сделаюсь бледной-бледной, волосы распустятся, водоросли обовьются, все будет зелено. Будут плакать. Похоронят меня в венке. И ты будешь плакать. Ведь правда, будешь?

Валер. Милая, что тебе в голову пришло. Смотри: звездочка засветилась.

Маша. Какая маленькая, вроде меня... А все-таки ты бесчувственный, Валериан; все мужчины бесчувственные обманчики, и притворщики, и, и, и... дай мне мой зонтик.

8.

Строят невероятно высокий дом. Рабочие, архитекторы, подрядчики.

Гуль. Не забудьте на самом веру астрономический павильон.

Я хочу разгадать тайну звезды, о которой плачут девушки.

Ему дают маленький перламутровый бинокль. Смотрит в восторге. Тихий вальс. В бинокле танцует крошечная балерина без всякого выражения на крошечном личике.

Ах, милый, милый, я страдаю!

Милый, милый, умираю!

Но платье верхнее надев,

Забудешь девичий напев.

9.

Газела

В легком золоте — звезда очей лучистых.

Розы чайной запах — „да“ очей лучистых.

Снег сбежал с крутых холмов — весна настала.

О, прозрачная вода очей лучистых.

Как прилежный богослов, во всей природе

Я везде ищу следа очей лучистых.
Зимы, весны, жизнь и смерть... я не забуду
Вплоть до страшного суда очей лучистых.

Охотничий поезд персидского царевича. Собаки, лошади, сокола, всадники. Солнцевидные лица. Розовые цветы на тонких ветках без листьев. Медленно двигаются. Все взоры обращены на путеводного юношу. Пейзаж и костюмы меняются. Путешествие волхов, руководимое звездой. Останавливаются, золото блещет.

10.

„Путешествие волхов“ Беноццо Гоццоли.

Пыльный день Флоренции. Прохлада дворца. Проходят, останавливаясь по очереди.

а) 3 молодых человека.

1-ый. После каждого фокс-трота я глупею на 10%. Факт.

2-ой. Попробуй глупеть в другую сторону. Посещай лекции политэкономии.

1-ый (указывая на фрески). Нет, ты посмотри, до чего люди были идиотами. Выдумать такие костюмы. Хороша была бы современная публика в кафе в таком маскараде. Все-таки прогресс и культура — великое дело.

в) Два пожилых человека

1-ый. Я едва успею устроить дом, мне уже 65 лет.

2-ой. Разве ж это старость?

1-ый. Все-таки. Но я забочусь о внуках. Дети — залог будущего.

2-ой. Прелестный мальчишка ваш Лазарь. И до чего теперь уже на вас похож. Не на отца, а на дедушку. Так же закладывает руки за спину, морщит нос. Уморительно. Прямо — вы в миниатюре. Не ребенок, а обезьянка, право, обезьянка.

1-ый. И умён, если бы вы знали. Намедни говорит мне: дедуска... у меня есть две лиры... (проходят).

с) Дама и подруга

Дама (торопливо), Вот этот, смотри, второй ряд. Третий слева, вылитый он.

Подруга. Действительно, похож. Я видела портрет потомка Медичи. Оказывается, и теперь еще есть потомки... Это обязывает, конечно, — носить такую фамилию. Приятный молодой человек, но ничего особенного. Без подписи я бы не обратила внимания.

Дама. Богат?

Подр. Какое! Он продает фамильный музей, где одни подставки для факелов. У нас бы это называлось ломом.

Дама. Для меня Медичи всегда такие, какими их изобразил Ботичелли. Это бессмертно.

Подр. Но это воображение художника. Это не проверено.

Дама. Что до того? Это живет как Беатриче и будет жить, а мы с вами умрем.

Подр. У вас есть сын.

Дама пожимает плечами и тоскливо смотрит на „Путешествие волхвов“.

11.

Мальчик за книгой. Дама около вышивает.

Мальч. Мама, что такое goule?

Дама. Кто тебе говорил про этого человека?

Мальч. Это не человек, это слово, французское слово.

Дама. Ах, слово. Не знаю, голубчик. Посмотри в словаре...

Ну, что же значит гуль?

Мальч. Вампир, чудовище пожирающее трупы, пьющее кровь живых.

Дама. Что за глупости ты читаешь?

Мальч. 1001 ночь.

Дама. Это урок?

Мальч. Да, мама, очень интересно, это не глупости.

Дама. Вампир. Гуль, гуль...

Мальч. Ты запомнила? Ты тоже хочешь читать 1001 ночь?

Дама. Да, милый. Я потом прочту. Ты занимайся, я пойду прилягу, у меня болит голова.

Мальч. К чаю она пройдет.

Дама. Конечно. (целует его страстно).

Мальчик удивлен, но снова принимается за книгу, гоняя мух с затылка.

12.

Девочка по полю бежит за тенью от облаков и не может ее догнать. Курносая, голубое платье треплется, но похожа она на Психею. Бросается на тень и плачет. Тень убегает дальше.

13.

Пустыня. Слетаются всевозможные птицы всех климатов и зон. Гуль должен давать им имена. Сцена напоминает песчаный рай, хотя молодой человек в современном платье. Остается последняя ало-золотая птица. Гуль задумался. Птица кротко смотрит, выставив зад.

— Я назову тебя (словно позабыл).

Я назову тебя (улыбается) любовь!

Пронзительный крик. Из песка поднимается существо, которое Гуль принимает сначала за опаленный пень. Черная кожа сплошь заросла длинными седыми волосами. Они всклокочены, руки и ноги лохматые, кости, глаза горят. Хрипло орет.

Юноша, зачем будишь это слово. Не произноси заклятий. Оно проклято. Я тебе говорю, я — Мария Египетская. Меня сожгла любовь, душу, ум, плоть.

Гуль. Я вижу только волосы.

Мар. Шерстью обросла я как зверь. Это — знак. Но под шерстью плоть — и тут, и тут, и тут.

Непристойно и неистово растаскивает пряди волос, но никакой плоти не просвечивает, так они густы и спутаны.

— Каждая песчинка ее до дна знала страсть. Это — ад, ад, ад. Беги, не буди заклятий. Тебе же на голову.

Гуль. Тут какое-то недоразумение.

Мария. Поздно. Птица улетела, и имя на ней. Глупый креститель! Я умираю. Скажи Александрийскому папе, что я умираю в благоухании.

Гуль. Папа, насколько мне известно, живет в Риме и занят обновлением социализма, а не житиями святых.

Мар. Гуль, мальчик, не ошибись в имени.

Гуль. Вы слишком много придаете значения словам, но я могу исправить свою ошибку. Я улыбался и мало думал, могло произойти недоразумение.

14.

Нил. Ночь. Приносят с факелами завернутое тело.

— Он сам искал смерти?

— Он отдал свою жизнь за друга.

Далекое пение, как вопли.

уа, уа, уа, ан

Уа, ти — но — ос

ди — вус!

Голоса: Восходит звезда.

Быстро мчится звезда. Оказывается освещенным аэропланом, на который садится Гуль.

15.

Столовая Гуля. Томи и Сами. Гуль быстро входит. Приветствия. Подходит к окну, отдергивает занавеску. Звезда.

Томи. Ты повеселел, Гуль.

Гуль. Я всегда, всегда весел.

Сами. Ужинать, ты нам все расскажешь.

Томи. Завтра балет.

Сами. И мисс Гарриэт ждет тебя.

Томи. Фреди написал шимми.

Гуль. Да, да, да. Друзья, ужин, балет, мисс Гарриэт, шимми, Фреди, все!... Я нашел всему свое место, я нашел ось, центр, слова.

Томи и Сами переглядываются с недоумением.

Томи. Ты расскажешь за ужином.

Гуль (улыбается). Это не для рассказов за ужином. Найдутся другие темы.

Март 1924 г.

СМЕРТЬ НЕРОНА

Пьеса в трех действиях и двадцати восьми картинах

Посвящается С. Э. Радлову

А К Т 1

Картина 1-ая

(Рим. Комната в отеле. Сумерки. Павел и Мари. Мари стоит у окна. 1919 год).

Павел. Не у вас ли ключ от чемодана?

Мари. И все-таки я ненавижу тебя!

Павел. Я совсем не о том.

Мари. И все-таки я ненавижу тебя!

Павел. Всегда котурны!

(Молчание)

Мари. Какое золотое небо сегодня! Я никогда не видывала такого!

Павел. А я видел! (Мари не оборачивается). Я видел! Давно. Лет десять тому назад. Я целый день ходил искать денег. Знал, что дома сидят мать и сестра. Все мы три дня не ели. Мне было это не трудно, но они в таких случаях всегда вспоминали, что они христианки, и осыпали меня бранью, или молчали, так что это было хуже всякой брани. Места я не мог найти второй месяц. Денег никто не давал. Ходил я к школьному товарищу. Он шикарно устроился, но уверял, что денег ни гроша нет. Оставлял обедать. Я видел накрытый стол с бутылкой и белым хлебом. Я отказался. Голова кружилась и было легко, легко. Казалось, я мог бы полететь, запеть, записать стихи, заговорить с первой встречной дамой. И вот тогда небо было такое же золотое. Один раз.

Мари. Да, Павел, ты умеешь переносить лишения, и все-таки я тебя ненавижу.

Павел. Я не верю тебе.

Мари. Может быть, ты прав. У меня бывают такие минуты, когда во мне говорит кто-то. Не я, дьявол какой-то. И все необыкновенно ясно и мерзко. И сама мерзкая. Потом

проходит.

Павел. Может быть, это и есть настоящее?

Мари. Бросим. Нужно умыться перед обедом и переодеться.

Павел. Я не могу жить без тебя!

Мари. Я это знаю.

Картина 2-ая

(Рим. Комната в отеле. Рядом другая, отделенная аркой. Там накрыт стол для ужина. Павел сидит за отдельным столиком и кончает читать рукопись. Гости и Мари слушают. На стуле у дверей сидит Помпео, одет подозрительно)

Павел (читает) — Вот верность! — умирает. Центурион покрывает тело плащом. Восходит солнце. Конец.

(Закрывает тетрадь. Все молчат).

Ну вот и все!

(Все продолжают молчать).

Голоса (понемногу раздаются). Конечно, это очень своеобразно, но насчет исторической верности... Неясно, на чьей стороне симпатии автора. Коммунисты будут довольны. Фашисты тоже. Не придаете ли вы римлянам наших чувств и понятий? — Женские типы похожи на карикатуры. — Величия мало, все-таки императорский Рим — это большой размах. Слишком истерично. Даже мы отвыкли от декадентского надрыва. (Женский голос: „Я защищала сцену с фиалками и птичкой“). Сумбурно. Едва ли сценично. Крайне непочтительно. Должна же быть у человека какая-нибудь святыня!

(Мари быстро подходит к Павлу и пожимает ему руку.

Тот продолжает сидеть).

Мари (не выпуская руки Павла). Господа, Павел Андреевич писал драму, а не историческое исследование. Тут дело в воображении и выразительности. Поэтому все близко и современно. Иначе как он будет писать? Может быть, среди нас, в этой комнате, находятся такие Нероны, — вот что важно и вот что мы чувствуем. А теперь, милости просим закусить. Там мы продолжим обсуждения. Вино развязывает языки и вызывает мысли.

(Все проходят в соседнюю комнату, кроме Павла, Мари и Помпео).

Павел. Мари!

Мари. Ну что? Я прекрасна, потому что вывела всех из затруднительного положения?

Павел. И это правда?

Мари. Что правда?

Павел. То, что ты говорила.

Мари. Вероятно. Иначе зачем же бы я говорила? Я не страдаю великодушием.

Павел. Мари!

Мари. Нужно идти к гостям. (Уходит).

Помпео (подходит к Павлу и подает письмо). Ваше сиятельство, письмо. Я не мог улучшить минуты и прослушал ваше прекрасное произведение. Я вам аплодирую. Здорово схвачено! Но если позволено мне будет высказаться, это все мечта! А нужно дело. Дело спасет человека.

Павел. Кто вы?

Помпео. Кривой Помпео.

Павел. Разве вы кривой?

Помпео. Нет, это кличка. Не знаю, почему.

Павел. Я приду, куда меня вызывают.

Помпео. Мы не сомневались в этом.

Павел. Ах, вы не сомневались в этом?

Помпео. Не будьте подозрительны. Мы знаем, какой вы человек, и чего вы ищете — вот и все.

Мари (показывается в дверях). Павел!

(Помпео раскланивается и уходит).

Что это за тип?

Павел. Знакомый!

Мари. Мне все равно, какие у тебя знакомые, ты это знаешь. Но не путай мечтания и дел. Это — совершенно разные вещи. Может произойти большое несчастье.

Павел. Для кого? Для меня?

Мари. Может быть, не только для тебя.

Картина 3-ая

(Дом, занимаемый Лепидой в провинции. Зима. В очаге огонь. Лепида и две служанки сидят за пряжей)

Лепида. Холодно что-то, Пудентилла. Довольно ли положила ты дров?

Пудентилла. Я положила достаточно. Ты же сама велела экономить. Дров не так много осталось.

(Прядут)

Сидония. Яблоков мало собрали в этом году.

Лепида. Все идет на убыль, это справедливо.

Пудентилла. А прежде-то! Помните, пять лет тому назад сколько собрали? Две кладовые до потолка, дверей отворить нельзя было, — яблоки так и сыпались. Да еще на дворе сколько было сложено, — дворня месяца два ходила с поносами.

Лепида. Фульвия пишет, что в Риме тоже туго с продуктами, с мукой, дровами.

Сидония. Редко она тебе пишет.

Лепида. Чего ты хочешь? Люди все-таки. Будь ты в благополучии, все к тебе льнут, случись что-нибудь — никого с собаками не сыщешь. Когда стало известно, что Агриппину вышлют в изгнание — дом стал как выморочный, ни одной живой души. Таких дур, как я — немного.

Сидония. Зато благодарна тебе будет за это!

Лепида. Может быть. Кто знает? А, может, она еще судиться со мной начнет из-за наследства. А что воспитание и содержание ее сына стоило мне денег, об этом и не подумает. Я же не богачка какая-нибудь. Я — бедная вдова.

Пудентилла. Боги тебя не оставят за доброту.
(Вбегает Нерон, 8 лет; за ним танцмейстер и парикмахер).

Нерон. Тетя, тетя, посмотрите, что я вам покажу!

Лепида. Здравствуй, Нерон. Ну, что же ты мне покажешь, чего бы я еще не видала?

Нерон. Нет, ты не вставай, сиди спокойно. Только отодвинься со стулом и смотри! Я выучил новый танец. Как это?

Танцмейстер. Качучу.

Нерон. Качучу. Это испанское, увидишь.
(Танцует с кастаньетами)

Служанка (во время танцев). Ну что за мальчуган! Какие глазки он строит! И как проворен! Все-таки не тоненький. Ой, срамota! как он задом шевелит. Ну и Пертинакс, знал чему научить!

(Нерон кончил и бросается тетке на шею).

Нерон. Хорошо?

Лепида. Да ничего. Если тебе это нравится — ничего.

Пудентилла. Очень хорошо, Нерончик, очень хорошо! Лет через семь так будешь всех с ума сводить.

Нерон. Я не хочу. Я боюсь сумасшедших: на них собаки лают.

Пудентилла. Да не так. В тебя влюбляться будут без ума.

Лепида. Брось! Что за глупости! Он еще мальчик — не понимает.

Пудентилла. Ну-да! Где это мальчики, которые не понимают? Последний раз, как его мыла...

Лепида. Ну и прекрасно! Ну, мыла и мыла — молчи себе! Вот что лучше скажи мне, Нерон. Ты, конечно, читал жизнеописания разных героев, великих мужей и т. п. Кого бы ты взял себе за образец?

Нерон (подумав). Собаку Алкивиада!

Лепида. Какую собаку Алкивиада?

Нерон. Ах, тетя, чудная собака! Ей отрубили хвост и выкрасили в зеленую краску. Все только о ней и говорили, и толпы за ней бегали. Чудно!

Лепида. Что за глупости, Пертинакс, ты забиваешь в голову ребенка? С чем это сообразно?

Пертинакс. Простите, хозяйка, о собаке там упомянуто мельком. Нерон сам запомнил, — я не виноват. И притом я не специалист. Я вас предупреждал, я танцмейстер.

Лепида. Танцмейстер! Но ты же грамотный. Я нанимала тебя обучать всем предметам. Умей я читать, я бы о тебе и не подумала. На будущее время я сама буду присутствовать при уроках... Собака Алкивиада!

Нерон. Тетя, мы скоро будем завтракать?

Лепида. Не очень еще. А тебе хочется есть?

Нерон. Хочется.

Лепида. Это хорошо. Терпи, Нерон. Мы в несчастьи — ты тоже, и мать твоя, — все семейство. Надо это чувствовать, надо терпеть, чтобы боги видели. Тогда они сжалятся над тобою.

Нерон. Я не хочу, чтобы меня жалели!

Лепида. Чего же ты хочешь?

Нерон (раздраженно). Чтобы меня любили.

Лепида. Вот смешной ребенок!

(Служанки смеются).

Картина 4-ая

(Отель. Нижние сени. Приходят и уходят люди. С улицы солнце. Здесь полумрак и прохладно. Горит свет. Входят Мари и Павел. Мари кладет большую охапку цветов на соломённый столик и садится, не снимая шляпы и перчаток, в соломенное кресло).

Павел. Устала?

Мари. Отчего? Мы же ехали в авто?

Павел. Не знаю. От воздуха.

Мари. Здесь слишком много цветов. Это раздражает.

Павел. Ты же их любишь!

Мари. Очень. Как редкую прелесть. А так, на каждом шагу — нет.

Павел. Тебе скучно со мною?

Мари. С тобою? Почему? Мне вообще скучно. И без тебя было скучно, и, прости, с тобою тоже скучно. Ты в этом не виноват, ты тут не при чем.

Павел. Я вообще как-то не при чем в твоей жизни.

Мари. Не надо так думать. Ты отлично знаешь, и я знаю лучше тебя, какую роль сыграл ты в моей жизни. Ты спас меня. И так скромно сделал это, так благородно, так великодушно. Я до сих пор не знаю, почему ты это сделал.

Павел. Когда на меня свалилось богатство, я был как вне себя. Оно представлялось мне средством хотя бы отчасти осуществить те несбываемые сладкие и горькие мечты, что помогали мне переносить мой позор, мою нищету, там, в Саратове. Я ничего не знал, я ничего не видел, кроме уродства и злобы — и вот я вижу вас, создание совсем другой породы, не человеческой, нет. И как увидел! В отчаянии, в тупике, в безумии. Я дал вам, что нужно было для вашего спасения, но я дал вам и всего себя, чего вам не требовалось.

Мари. Не надо так думать, Павел. Кто знает, что потребуется другому человеку.

Павел. Это было так неожиданно! Если бы постепенно из рубля два, из двух двадцать, потом двести, тысяча и т. д. А то сразу, сразу!

Мари. Я ведь до сих пор не знаю, сколько у тебя денег. Павел. Много! И потом — ты! Твоя любовь! Это то же, что миллионы после нищеты. Вся красота, вся нежность, вся божественность мира...

Мари. Кажется, твой младший брат — какой-то необыкновенный красавец.

Павел. От кого ты слышала об этом?

Мари. Да от тебя же, Павел. Какой ты смешной!

Павел. Да, да. Прости, я забыл. Так вот, я был как вне себя. Я и теперь вне себя. Я всегда вне себя, когда с тобой. (По лестнице сходит шумная компания молодых людей и девиц. Один из молодых людей, видимо, уезжает, он в дорожном плаще, мальчик несет чемодан. Все смеются и целуются с отъезжающим).

Мол. чел. Лиззи, духи-то какие? Я все забываю.

Лиззи. Émeraude, émeraude! Ты бы записал.

Молодой чел. От тебя будет пахнуть изумрудом?

Лиззи. Вот балда!

(Все смеются безо всякой видимой причины. У подъезда блестит отельный авто. Стекла в вертушке постоянно пускают радуги. Каретка уехала, рожок трубит мотив Зигфрида. Компания возвращается обратно. Барышни, проходя, взглядывают на Мари и бегут вверх еще быстрее. Один из молодых людей останавливается будто для того, чтобы закурить; тоже смотрит на Мари и медленно проходит вслед за остальными. Мари все это время упорно нюхает свою охапку цветов).

Павел. Тебе не хватает людей. Мы всегда двое, только двое.

Мари. У нас бывают твои друзья и поклонники.

Павел. Это не то, это — у меня. А у тебя?

Мари. Они — и мои друзья.

Павел. Мари, но так же не может продолжаться! Скажи мне что-нибудь. Почему ты меня не любишь?

Мари. Я люблю тебя.

Павел. Скажи же это „люблю“, как человек, который любит!

Мари. Я говорю как умею. Чего ты хочешь?

Павел. Что стоит между нами?

Мари. Ты хочешь знать?

Павел. Умоляю.

Мари. Между нами стоит благодарность.

Павел. Я не требую ее.

Мари. Я сама от себя ее требую и живу, как под камнем, под тушей. И я чувствую себя рабой.

Павел. И это мешает тебе любить?

Мари. Заставить себя я не могу и не хочу, а попросту полюбить не было времени. Все совершилось так быстро.

Павел. Ты не можешь простить, что стояла передо мною на коленях?

Мари. Какой ты глупый, Павел! Глупый и грубый! Как можно любить тебя?

(Входит барон Штейнбах, в очень светлом, но не белом

костюме. Перед ним отелный мальчик в голубой курточке).
Мальчик. Г. Лукин, вас спрашивает барон фон Штейнбах.
Павел. Это — я.
Барон. Вы — Павел Андреевич Лукин?
Павел. Чем я могу служить?
Барон. Я барон фон Штейнбах из Силезии. Меня зовут Фридрих. Вы простите, что я так просто к вам являюсь. Впрочем, удивляться нечего. Вы артист. Но не ваше искусство меня привлекло к вам. Я вас ищу повсюду, я ездил на вашу родину, я собирал сведения о вас, я ночью о вас думал. Так вот вы какой! Так, так. Средний рост, русский, прямой нос, но эти глаза... конечно, они такими и должны были быть. Я никогда не видел вашей фотографии, но я... как это говорится?... я был почти влюблен в вас
Павел. Вы слышали от кого-нибудь обо мне?
Барон. От Никифора Жилинского.
Павел. Ах, от Никифора? Он друг мне.
Барон. Кто может, узнавши вас, не сделаться вашим другом?
Павел. Но что вы узнали?
Барон. Все. И ваш характер, и ваше детство, и вашу странную судьбу, и ваши мысли, и ваши поступки. Для меня это было волшебством. Будто я только и ждал такого человека!
Мари. Павел! Тебя, оказывается, можно любить даже на расстоянии. Дай я тебя поцелую.
(Целует его).
Павел. Позволь тебя представить: Фридрих фон Штейнбах.
Моя жена.
Барон. Ваша жена? Эта дама?
Мари. Вот именно эта дама. Я — жена Павла Андреевича.
Барон. Разве он женат?
Мари. Вы все разузнали про него и не узнали, что он — женат. Какая неосмотрительность!
Павел. Это дела не меняет.
Барон. Могу я надеяться, что вы мне позволите зайти на этих днях к вам?
Павел. Конечно, конечно, — в среду.
Барон. Имею честь кланяться.
Мари. Позвольте, я вам посажу бутоньерку. В Риме нельзя ходить без цветка: от цветочниц не будет отбоя, тем более, что личико у вас хорошенькое, а вы будете смущаться, потому что слишком молоды. Я же не буду обращать внимания на ваше лицо, а смущаться вам жены Павла Андреевича нечего. Ну вот видите, как хорошо!
Барон (целует ей руку). Благодарю вас. До свиданья.
Павел. До среды. Мы стоим в семнадцатом номере, около пяти.
(Штейнбах уходит)
Мари. Интересно знать, кого он приревнует, меня к тебе или тебя ко мне?
Павел. Что за вздор! Почему он будет ревновать?

Мари. Такой уж у него характер. Сразу видно.
Павел. Какой же у него характер?
Мари (напевая):

Идеалист, идеалист,
Энтузиаст, энтузиаст.

Ну, что ты на меня так смотришь?
(Забирает свою охапку цветов и идет к лифту. Павел за нею)

Картина 5-ая

Пустынный берег моря. Опрокинутые лодки. Под вечер.
Нерон (11 лет) и Пертинакс.

Нерон. Сядем на эти лодки.

Пертинакс. Нужно бы еще погулять, Нерон, моцион полезен.

Нерон. Я хочу сидеть, я устал. Кто у кого на службе: ты у меня, или я у тебя? Я тебе плачу жалованье — ты и должен делать, что мне нравится.

Пертинакс. Я — твой дядька и старше тебя, — ты должен меня слушаться.

Нерон. Это во время уроков и когда ты говоришь дело. А гулять, или не гулять, — моя добрая воля.

Пертинакс. Медициной тоже не следует пренебрегать.

Нерон. Ну ладно. Не сердись. Я сел. В другой раз я тебе уступлю, сквитаемся. Нет ли тут смолы? Когда вырасту большой, ни за что больше одного раза не буду надевать костюма. Чтобы был всегда новенький. А то теперь таскай целую неделю одну и ту же рубашку, а потом ее же выстирают и опять тебе подкладывают — срам! Расскажи мне что-нибудь, Пертинакс. Вечер, мы сидим у моря, всегда полагается, чтобы старший рассказывал.

Пертинакс. Что же тебе рассказать? Про море?

Нерон. Все равно, хоть про море, хотя я его терпеть не могу.

Но ты же видел что-нибудь на своем веку?

Пертинакс. Видеть-то я видел, но едва ли это может послужить к назиданию.

Нерон. Все годится к назиданию, нужно только так повернуть. Да и зачем мне назидание? Просто рассказывай. Ну, был ты на море?

Пертинакс. Бывал, сколько раз!

Нерон. Тонул?

Пертинакс. Нет, боги миловали.

Нерон. Жалко!

Пертинакс. Тебе жалко, что я не утонул?

Нерон. Мне нравится, когда тонут, когда пожары, когда землетрясения — что-нибудь необыкновенное. Когда тигр терзает девушку.

Пертинакс. Почему девушку?

Нерон. Не знаю. Так красивее. Ну, где же ты был?
Пертинакс. В Смирне был, на Родосе был, в Александрии был.
Нерон. Ну, что же ты делал в Александрии, скажем? Ты — ужасно скучный человек; слова из тебя не вытянешь. Ну, что ты делал в Александрии?

Пертинакс. Служил.

Нерон. Вечные боги, где служил?

Пертинакс. В одном доме.

Нерон. В каком? Да это не рассказ, а просто мука.

Пертинакс. В Александрии я служил в таком доме, где жили одни женщины.

Нерон. Вроде нашего?

Пертинакс. Не совсем. Это был — веселый дом.

Нерон. Да, у нас не очень-то весело.

Пертинакс. Ходило туда много гостей.

Нерон. Так разве это весело? Вот к тете Лепиде ходят гости, так они только жалуются на судьбу. Будь я хозяином, я приглашал бы в гости фокусников. Они бы показывали фокусы, а я бы смотрел. Потом соседних мальчиков. Они бы меня слушали и хвалили, а я бы мог их колотить. Вот это было бы весело. Ну, так что же дальше? Ходили гости. А пожара не было в этом доме?

Пертинакс. Нет.

Нерон. Жалко!

Пертинакс. Потом меня уволили. Я остался без места, голодал.

Нерон. Ну, знаешь, твой рассказ никуда не годится. Пойдем лучше домой.

Картина 6-ая

Отдельная комната в маленьком ресторане. Лестница наверх в помещение и дверь на площадку, где лестница вниз в общую залу. Ночь. Человек семь, одетых подозрительно. Между ними Помпео и Марианна. Марианна дремлет в углу, иногда просыпаясь. Старик Реденторе, пожилой Улиссо; Карло, Помпео, Луиджи — взрослые; Чезаре и Витторио — подростки. Реденторе делит разнокалиберные монеты и ассигнации на семь кучек.

Реденторе. Вот получайте. По сорока лир. До будущей субботы не ждите ни сольдо. Разве русский даст.

Помпео. Он сегодня обещал придти.

Реденторе. Ты письмо ему передал?

Помпео. Тут-то он и обещал.

Луиджи. Лучше, если бы он был без бабы.

Помпео. Она все равно, что нет ее.

Луиджи. Это так кажется. До поры, до времени.

Улиссо. И лучшая из змей есть все-таки змея?

Луиджи. Вот именно.

Реденторе. Наверху все прибрано?

Чезаре. Да, как ты велел.

Реденторе. Напирайте на налоги.

Луиджи. Какие налоги? Он же не поверит, что мы страдаем от налогов.

Реденторе. Поверит. Он — русский и ничего не понимает. Тяжесть налогов и запрещение манифестаций им кажутся наибольшим зверством. И лишние полчаса работы, из-за этого они готовы на все.

Луиджи. Он не сумасшедший?

Реденторе. Кто знает? Нам все равно. Он тот, который для нас как по мерке.

Улиссо. Пока у него есть деньги.

Реденторе. Хотя бы и так — не все ли нам равно?

Луиджи. Они хотят через нас, чтобы не было политического характера.

Реденторе. Это надо обсудить. Опасное дело и смешная плата. Конечно, мы можем подработать при суматохе. Но все-таки. Это где — в отеле Витториа, где остановилась фашистская депутация?

Чезаре (смеется). Соглашайтесь! С таким же предложением ко мне обратился полицейский агент. Они хотят сделать провокацию, чтобы переловить анархистов. Тоже заплатят.

Помпео. Да и русского можно привлечь, тем более, что в том отеле, где он живет...

Реденторе. О предложениях ему ни гу-гу! Это — наше предложение для спасения человечества. Главное, напирайте на налоги. Ну, идемте. Кажется, он поднимается.

Чезаре. Свет тушить?

Реденторе. Оставь! Тут же и Марианна спит.

Чезаре. Она не слышала?

Реденторе. Хоть бы и слышала! Она же — наша.

Чезаре. Сволочь она все-таки!

(Все поднимаются вверх. Марианна вскакивает)

(Входит Павел)

Марианна. Г. Лукин, на два слова!

Павел. Мне некогда, Марианна, я и так опоздал. Наши все в сборе?

Марианна. Все там.

Павел. Вот видишь.

Марианна. Только на несколько минут.

Павел. Потом.

Марианна. Потом будет поздно.

(Помпео спускается).

Помпео. А, ваше сиятельство, г. председатель! А мы уже вас заждались! Важные дела.

Павел. Простите, я немного задержался.

Помпео. Ничего, помилуйте. Ты чего здесь торчишь? Иди спать! Осторожней, ваше сиятельство, третья ступенька не в порядке.

(Уходит с Павлом).

Марианна. Господи, что ж это будет!
(Убегает вниз)

Картина 7-ая

Фруктовый сад. Густая трава. Нерон (14 лет) и Сервилий лежат, обнявшись.

Сервилий. Ну вот видишь, Нерон, ничего с тобой не случилось. Нерон. Ах, Сервилий это было чудно, будто кораблекрушение! Все закачалось, сама земля, казалось, затряслась, потемнело в глазах, кровь прилила. Это всегда так бывает?

Сервилий. Всегда. Конечно, не все так чувствительны. Смотри: ты до сих пор не можешь отдышаться, весь вспотел. Ты очень мил, Нерон, — право.

Нерон. Я — рыжий. У нас в роду много рыжих, потому и зовемся „Энобарбы“.

Сервилий. Ну что же, что рыжий? Ты — солнышко. Ты очень добрый и согласный.

Нерон. Да, да.

Сервилий. И толстенький.

Нерон А это разве хорошо?

Сервилий. Конечно, хорошо. Будто везде атласные подушки.

Нерон. Я люблю тебя, Сервилий! Я никогда тебя не забуду, никогда не оставлю.

Сервилий. Только не говори никому о том, что было. Нам обоим попадет.

Нерон. Я понимаю. Сервилий, а что во мне плохого?

Сервилий. Как плохого?

Нерон. Ну, какие у меня недостатки?

(В сад вбегает с криком толпа мальчишек, за ними гоняется сторожа, потом следует Лепида, Пертинакс и служанки)

Сторож. Заперто, заперто! не убежите, пострелята. Вот уж поймаю вас — увидите у меня! Небо в овчинку покажется. Малыш попадетса — выпорю, а постарше парнишке, так уж знаю, что с ним сделаю.

Нерон. В чем дело? Из-за чего такое волнение?

Лепида. Да опять всю яблоню оборвали, прямо сладу с ними нет. Или сторожа обленились. Пятую яблоню трясут.

Нерон. И ты решила их строго наказать?

Лепида. Да уж на этот раз — конец. Будут помнить. Нарочно двух сукновалов наняла посильнее, чтобы выпороть виноватых.

Нерон. Да про какую яблоню ты говоришь-то?

Лепида. Да самая моя любимая, что стоит у бани, — золотое семячко.

Нерон. Так ее оборвал я.

Лепида. Ты, Нерон?

Нерон. Я

Лепида. Невозможно.

Нерон. Я оборвал ее.
Сторож. Да что ты! Я же видел, кто оборвал. Их было двое.
Один совсем маленький, другой гораздо больше тебя.
Нерон. Я оборвал ее!
Лепида (внимательно смотрит на него). Хорошо, Нерон, наказание останется за тобою. Можете идти. Когда понадобится, я позову вас.
(Все уходят, кроме Нерона и Сервилия).
Сервилий. Нерон, ведь это не ты сделал?
Нерон. Не я.
Сервилий. И ты взял вину на себя, чтобы избавиться от наказания виновного?
Нерон. Да.
Сервилий. Это очень благородно с твоей стороны. По-царски великодушно. Не красней: это правда. А вот когда ты говорил с теткой, я подумал... Ты спрашивал, какой у тебя недостаток. Так вот, мне показалось, что ты ростом маловат.
Нерон. Как ростом маловат! Что же, я — коротышка, по-твоему?
Сервилий. Не коротышка, но при твоей полноте, пожалуй, вроде коротышки.
Нерон. Дурак! Много ты понимаешь, цапля цыбастая! Да я велю тебе ноги сломать, голову подпилить, так сам будешь хуже всякой коротышки! Смеет думать, что быть дылдой хорошо! А я так любил тебя, так доверял, так старался быть лучше, достойнее твоей дружбы!... Предатель! Тварь!

Картина 8-ая

Сад при отеле. Окна в комнате Мари освещены, дверь на балкон открыта, с балкона лестница в сад.
Марианна (быстро входит). Вот ее окна. В них свет. Не спят еще. Но мне нужно, чтоб она меня не заметила. Дождусь, когда он пойдет домой. Не будет же он у нее ночевать. (Отходит в тень. На балкон выходит барон Штейнбах).
Мари (из окна). Я могла оставить ее только там, где мы сидели на скамейке у фонтана. Вы найдете один дорожку? Теперь темно. Там густая зелень. Спички у вас есть? В сущности, в сумке нет ничего ценного — не беда, если и пропадет.
Фридрих. Я сейчас вернусь. Дорожку я найду. Странно, что Павла Андреевича все еще нет.
Мари. Это бывает. Вы дождитесь его. Он будет очень огорчен, если вы уйдете. Если вам будет скучно разговаривать со мной, вы поиграете вторую тетрадку прелюдов Дебюсси. Возвращайтесь скорее. По дороге сорвите мне розу.

(Отходит от окна. Фридрих спускается в сад).

Марианна. Барон фон Штейнбах?

Фридрих. Кто это?

Марианна. Вы меня не знаете. Это все равно. Главное, чтобы она не слышала. Г. Лукину грозит опасность. Его обманывают. Они простые воры и разбойники. Удержите его от взрыва.

Фридрих. Какого взрыва? Я ничего не понимаю.

Марианна. Вам незачем понимать. Только запомните и сделайте. Все ложь; взрыва не должно быть. Опасность не только для него. Друг. Все равно кто. Только, чтоб она не знала. И скорее. Сегодня же ночью. Иначе будет поздно.

(Исчезает).

Мари (у окна). Фридрих, с кем вы говорите? Вы уже вернулись. Скоро. Павел только что телефонировал, чтоб его не ждали. Кланяется вам. Извиняется. Дела его задержат до утра. Зайдите все-таки на полчаса. Только половина двенадцатого. А где же ваша роза и моя сумка? О, какой вы нелюбезный кавалер! Впрочем, вы еще слишком молоды, чтоб быть любезным.

(Фридрих входит. Окно и дверь закрываются. Слышна музыка).

Картина 9-ая

Дверь при доме Лепиды. Лепида сидит на крыльце с письмом в руках, заплаканная. Перед ней гонец. Кругом вся дворня. Нерон посреди двора.

Лепида. Боги, боги! Благодарение за милость. Хоть я не умею читать, но эти строки для меня священны. Они несут все-му дому нашему свободу, богатство и власть. Вы слушали: Агриппина возвращена в Рим, Нерон утвержден в отцовском наследстве и получает еще состояние от умершего отчима своего Криспа Пассиена. И божественный Клавдий обещает усыновить его!... Когда боги милуют, они не знают человеческих мер, они благи до конца! Нерон, я уже стара и привыкла к провинции. Но твоя звезда ярко восходит. Откройте шкап с ларами, жгите свечи, несите святую кашу, режьте свинью.

Служ. Свят свят, свят. Многие лета, многие лета. Свят час, свят дом, свято место, свят император, свят Нерон. Многие лета, многие лета!

Сидония. Смотрите, смотрите. Орел над головой Нерона, знамение.

(Все смотрят вверх. Нерон тоже).

Служ. (шепотом). Свят час, свят дом, свято место, свят Нерон.

Лепида. Тише, в молчании да встретим. (Молчание).

Нерон. Я не могу, я не могу больше молчать! Тетя, вы все, небо, орел, боги, камни, собаки, пыль, воздух. Слушайте,

слушайте. Я клянусь. Если милость богов до конца прострется, звезда моя пойдет назначенным путем, если я достигну уготованной мне высоты, я клянусь, что все будут счастливы; ни одной минуты не пройдет без благодеяний, ни капли крови не прольется, я все отдам. Судить я буду милостиво, никто не уйдет от меня с пустыми руками, я ни от кого не буду скрывать своего лица, для всех буду танцевать. Я всем буду радость, утешение, опора. Само имя Нерон будет звучать как благовестие!

Служ. Не подходите к нему, не прикасайтесь к нему. Свят час, свят дом, свято место, свят Нерон.

(Огромная молния без грома)

Нерон. О-о-о! (Лишается чувств).

Картина 10-ая

Удар взрыва. Вся сцена наполнена дымом. Когда он рассеивается, виден двор отеля. Отель горит. Пожарные, суматоха. Лестницы, струи воды. Вытащены вещи. Слуги бегают в беспорядке. Из разных окон люди и крики. Воры вбегают в дом и выбегают с узлами. Лязг и сигналы. На первом плане клетка с попугаем, который кричит то „дурак“, то „караул“. Мужья и жены, матери и дети, братья и сестры отыскивают друг друга. Яркое солнце.

Помпео (у окна). Лови, сынок, лови! Последнее наше достоинство. (Бросает огромный узел с серебром, которое звякает).

Чезаре. Есть! (подбирает узел).

1 челов. Это — ваше серебро?

Голоса. До каких же пор будут продолжаться эти коммунистические безобразия? Главное, из делегатов никто не пострадал, как сидели за завтраком, так и остались, доели завтрак, сели на автомобили и уехали. Это уже цинизм, как хотите. Очевидно, полиция с ними в стачке. Не ломайте мне руку. Простите, я думала, вы — мой муж. Нет, оказывается я — не он. Пожар не скоро потушат. Шесть частей. Да что пожар! От взрыва свалился целый флигель, отрезало как ломоть. Ужасно, ужасно! Это действует на нервы, даже если не пострадал. Ну, знаете, после ужасов империалистической войны. Мне кажется, тут много просто злоумышленников. Неужели среди живущих в этом отеле так много оборванцев. Полиция, как всегда, отсутствует.

Англичанин. После гибели Титаника это первое сильное впечатление.

(На крыше показывается Павел).

Голоса. Это что за явление? Как он туда забрался? Он хочет броситься.

Мари (из окна). Верните его! Верните его!

Попугай. Караул!

Павел. Слушайте, слушайте все. Это заря свободы. Я все отдам вам. Благовестие. Благовестие.

(Бросает деньги. Некоторые бумажки на лету загораются и так летят вниз).

Голоса. Это глупо! Запретите ему бросать ассигнации. Пускай только золото и серебро. Это же совершенно дезорганизованное выступление. Направьте на него струю.

Павел. Огонь все очистит. Только голый человек свободен. Радость, утешение и милость. Благовестие!

(Бросает деньги)

Голоса. Что же это, долго продолжится? Покуда не разбросает всех денег?

Полиц. (к Помпео). Вы — арестованы. Вы — кривой Помпео Помпео. Разве я — кривой?

Полиц. Все равно. Мы вас разыскиваем. Это — дело ваших рук.

Помпео. При чем тут я? Я — мелкая сошка. Ищите повыше.

Полиц. (смотрит на крышу). Он?

Помпео. Хотя бы.

Мари (проходя мимо под руку с Фридрихом, к пол.). Разве вы не видите — он — сумасшедший?

Попугай. Караул!!

Марианна. Он — святой!

Мари. Это еще кто? Я с ума сойду.

Штейнбах И знаете, виноваты во всем вы.

Мари. Как я? Вы бредите, Фридрих? Бежим, бежим! какой ужас.

Павел. Благовестие! Благовестие!

Голоса. Пустите в него струей. Он уже все деньги разбросал.

(На Павла направлена струя. Он перебегает с места на место. На крыше появляются полицейские).

Павел. Благовестие!

(Попугай шипит).

Конец 1-го действия.

ДЕЙСТВИЕ ВТОРОЕ

Картина 1-я

Рим. Лестница во дворце. Наверху задернутая занавесь. Перед нею несколько слуг. Раннее утро, почти еще темно.

1 слуга. Глаза так и слипаются. Хоть подпорки ставь

2 слуга. И что это Нерону вздумалось до сих пор откладывать выход.

1-ый. Гадания раньше не совпадали. Он все по гаданиям. без примет ни шагу.

2-ой. Что же, это правильно.

3-ий. И Агриппина с ним придет и Сенека?

1-ый. Не иначе.

- 3-ий. Все-таки я на вдову удивляюсь, как она будет смотреть на тело мужа, которого сама же отравила.
- 2-ой. Не в первый раз.
- 1-ый. Лучше не болтайте; не наше дело.
- 2-ой. Конечно.
- 3-ий. А крепкий был старик, что ни говорите. После мухоморов хоть бы что. Пришлось отравленный клистир ставить, и то насилу проняло. А Агриппина все смотрела.
- 2-ой. Меня бы стошнило.
- 1-ый. Может, все врут, просто сам объелся и умер.
- 3-ий. Как сам объелся и умер? А зачем тогда столько времени скрывали его смерть? Ведь умер-то он в пятницу, а теперь у нас что? Вот ты и подумай. Эдикты издавали, приказы подписывали, актеров приглашали развеселять его, а он уже давно только и мог делать, что на весь дворец вонять.
- 4-ый (прибегая снизу). Скорей, скорей! Идут...
- (Слуги разбегаются. Входят сенаторы и выстраиваются. Снизу показывается Нерон (17 лет), Агриппина и Сенека, в трауре. Останавливаются неподвижно лицом к сенаторам).
- Сенаторы. Многие лета императору Домицию Нерону Клавдию. Невинный Нерон, да сохранят тебя боги. Кротчайший Нерон, да сохранят тебя боги; милосердный Нерон, да сохранят тебя боги. Продолжение благости, источник мудрости, опора обиженным, защита добрых, оборона отечества, страх врагам, утверждение законности, утешение человечества, слава вечного Рима, звезда беззакатная, звезда путеводительная, прибежище страждущим, отпрыск великой матери, отец любящих подданных. Многие лета (3).
- Нерон. Только отцом подданных меня не называйте. Подумают, что мне восемьдесят лет. Это меня старит.
- Сенаторы. Поклонись, владыка, телу отца (сенаторы расступаются. Занавеска отдергивается. Тело Клавдия выставлено на парадном ложе. Нерон, Агриппина и Сенека поднимаются по лестнице и прощаются с телом. Спускаются вниз).
- Начальник стражи. Какой пароль прикажешь на сегодняшний день?
- Нерон. Лучшая из матерей.

Картина 2-ая

Разговоры: Чего вы ждете здесь?

Как император пойдет обратно.

(.)

У вас.

Нет, нас послали, чтоб он видел толпу у входа.

Долго ждать!

Да, уже десятый час ждет.

И все поет?

Все поет.

Дай бог ему здоровья. И публика там внутри не расходится?

Двери заперли, как только он запел.

А вы никогда не слышали, как он поет?

Один раз в дворцовом саду. Я проезжал.

Говорят, не так плохо.

Глухой голос, для любителя ничего.

Вы все-таки осторожней. Могут услышать. Долго, долго.

Публика запаслась провизией.

(Из бокового выхода выносят на руках человека, кладут на землю. Тот вскакивает)

Вынесенный человек. Уф! Насилу выбрался. Не представься я скоропостижно умершим, меня бы не выпустили.

1 гражданин А, так ты не по-настоящему покойник? Бей его, ребята! (Тот убегает).

2-ой. Говорят, одна женщина родила в цирке.

1-ый. Чего ж она в последнюю минуту в цирк пошла?

3-ий. Все-таки интересно. Император сейчас же дал вольную ребенку и матери.

Голоса: Тише! Кончилось. Император возвращается.

(Двери открываются. Шествие. Перед Нероном полицейский несет лиру. Нерон в золотом венке. Рот укутан шарфом).

Да здравствует! Да здравствует! Почему полицейский несет лиру?

Из гордости, не иначе.

Бросьте молот! Император все делает по правилам, даже жребий тянет наравне со всеми.

Почему он такой закутанный? Он болен?

Он боится простудить горло.

Смотрите, он что-то хочет говорить.

Почему не сам?

Он никогда не говорит с народом.

Да здравствует, да здравствует!

А что это за молодцы, все в одинаковых рубашках?

Которые?

С браслетами на левой руке, с длинными волосами?

Это ценители. Они первые дают знак к восторгу.

Да здравствует! Да здравствует!

Глашатай. Граждане, император, снисходя к желанию публики, которая не имела возможности проникнуть в цирк, споем короткую песнь (Нерон шепчет приближенному, тот другому, вплоть до глашатая). А, хорошо. Император просит снисхождения. Он выдержал длительный сеанс (та же игра). Император споем анакреонтическую песнь.

Эпос был там.

Клака. Bravo, bravo, bravo, bravo!

Глашатай. Внимание. внимание.

Клака. Bravo, bravo, bravo, bravo!

(Нерон выступает, раскутывает горло, берет лиру, настраивает, улыбается. Прокашливается).

Клака. Bravo, bravo, bravo, bravo!
Нерон (поет).

Тот весь век по морю рыщет,
Ищет призрачно наживы
И, нажившись, умирает
Как родился так же наг.
Тот весь век мечем бряцает,
Пьет из лужи застоялой,
Неразутым спит в походе
И во сне лишь видит дом.
Третий то и знает — Хлою
Обожает, убажывает,
А подул Зефир капризный,
Хлои нет — пропал и след.
Я же выбрал жребий лучший,
Мой барыш — восторг народный,
Пенье — трудные походы,
Лира — верная жена.

Клака: Bravo, bravo, bravo, bravo!
А почему он хрипит? Слов совсем не слышно.
Bravo, bravo, bravo, bravo!
(Бросают веночки, выпускают птиц из клеток, постилают
платки и плащи на землю).
Нерон. Как различны мнения! Вот судьба артиста (Проходит).
Да здравствует! Да здравствует!

Картина 3-я

За 5 лет до 1-го действия
Саратов. Комната в доме Иволгиных. Павел (25 лет). Ни-
кифор Жилинский.

Жил. Так ты его никогда и не видел?

Павел. Никогда. Сначала мне очень хотелось увидеть его.

Хотя бы во сне. Я засыпал, сосредоточивая мысли.

Ничего. Раз увидел в виде нашего приходского батюшки,
но в гусарской форме. Я страшно разобиделся. С тех пор
перестал хотеть и наяву.

Жил. Ни карточек, ничего?

Павел. У матери не было. Она избегала. Наверно, уничто-
жила.

Жил. Станный все-таки человек.

Павел. Иногда я боюсь его, иногда понимаю, когда думаю.

Только я теперь редко думаю о нем.

Жил. Как он мог допустить, чтобы мать твоя умерла чуть
не с голоду. Да и сестра.

Павел. Сестра была не от него. Она старше меня. А мама
вообще не хотела жить. Не голод, так что-нибудь дру-

гое нашлось бы. Вроде самоубийства. Я был отчасти доволен, что так случилось.

Жил. Разве ты не любил своей матери?

Павел. Нет, любил. Но я злился не нее именно за это и за то, что я ничего не могу переменить. Они меня мучали. Ведь отец тогда ничего не посылал нам. Быть может, мстил, я не знаю. Они все время жаловались, мне это было скучно.

Жил. А теперь?

Павел. Теперь ты сам знаешь. Отец высылает гроши. Да и то Иволгиным, а не прямо мне на руки. Он думает, что мне все еще 5 лет. Может быть, боится оказаться старым.

Жил. Он ведь колоссально богат. Это все знают.

Павел. К несчастью, это все знают. И Иволгины знают, и я знаю. Есть какой-то план в его действиях, полное молчание до смерти мамы. Я ведь ребенком писал ему к именинам, к новому году. Он ни разу мне не ответил. Потом эта ссылка сюда, в Саратов, к Иволгиным, и грошевые посылки. Будто он хочет заставить меня пройти через нищету и унижение.

Жил. Не думаю, что это слишком было бы обдуманно.

Павел. А так — слишком нелепо.

Жил. А как ты сам, Павел? Ты помнишь наши планы?

Павел. А чем же я живу?

Жил. Но ты какой-то, будто не проснулся. Иволгины, конечно, невероятные мещане, но я могу спросить, как и они: почему ты ничего не делаешь?

Павел. Я пишу, ты сам знаешь. Ты занят медициной, я своим писаньем. Но медицина как-то явочно определяет действия. Вот получил диплом, вот поступил в больницу, вот получил практику. А в писании нет таких ступеней. Вот Иволгины думают, что писатель не тот, кто пишет, а тот, кого печатают, вроде ремесленного цеха. Они правы, конечно. Да мне-то противно.

Жил. А еще?

Павел. Еще? Я жду.

Жил. Чего?

Павел. Не знаю.

Жил. Смерти отца?

Павел. Нет, нет, нет!!

(Входит Иволгина)

Иволг. Чего ты кричишь, Павел, не на улице. А вы, Жилинский, все время у нас торчите? Раз пять на дню являетесь. И утром, и к обеду, и ночью. Никаких часов для вас нет. Подумали бы, что Соня уже взрослая барышня, что не всегда удобно, чтобы в доме чужой мужчина сидел. Кажется, я уж вам говорила. Неужели у вас несколько самолюбия нет? Другой бы постыдился.

Павел. Лизавета Николавна!

Иволг. Да я уже 45 лет как Лизавета Николавна. Хоть бы что другое придумал.

Павел. Эта комната — моя, за нее вам платят, я могу принимать, кого хочу и сколько хочу. И я прошу вас очистить место.

Жил. Не стоит, Павел, я все равно собирался уходить.

Павел. Прошу вас очистить место.

Иволг. Это ты мне? Щенок сопливый.

Павел. Щенят сопливых не бывает.

Иволг. Посмотрись в зеркало, так и увидишь, бывают ли.

Павел. Но это же совершенные глупости.

(Соня входя)

Соня. Мама, сначала воду, потом сахар, или сначала сахар, потом воду?

Иволг. Сейчас сама сделаю. Забыла, зачем и пришла.

Жил. Здравствуйте, Софья Платоновна.

Соня. Здравствуйте, вы пять раз на дню здороваетесь. Да,

Павел, сейчас мимо нас твоя богиня поедет.

Павел. Какая богиня?

Соня. Одна у нас богиня-то, Марья Петровна, г-жа Рублева.

Павел. Мари? ты врешь.

Соня. Была охота! Из кухни видела, как их кавалькада изволила с Вольской повернуть, сейчас мимо окон поедут.

Павел. Дождик идет

Жил. (у окна). Дождь прошел.

Павел (подходя к окну). Вот радуга!!

Иволг. Вихры-то бы лучше причесал!

Картина 4-ая

Дворик во дворце, Нерон лежит навзничь, раскинув руки, на груди у него свинцовый лист. Над ним навес лилового цвета. Около доктор, Спор и несколько приближенных. Спор в синем завитом парике, покрашен как кукла, с очень голубыми глазами. Доктор смотрит на солнечные часы.

Доктор. Еще минут двадцать надлежит сохранять полнейшую неподвижность. Не отвечай... Безмолвие — необходимое условие. Солнечные лучи, проходя через ткань, окрашенную в лиловую краску, приобретают совершенно особенную целительную силу. Свинец регулирует распределение жиров. Так, так.

(Входит беременная Поппея с пышной свитой, непосредственно за ней разряженная обезьяна, которая все время повторяет жесты хозяйки).

Поппея. И это император. Полюбуйтесь. Затем ли я разводилась с первым мужем, чтобы получить во втором муже шута горохового. Что ты делаешь, Нерон? Разгони всех льстецов и мошенников, не срами себя и будь человеком, если не императором. Будь римлянином.

(Нерон грозит ей кулаком)

Доктор. Тише, император, никаких движений.

Поппея. Я не говорю уже о твоих ночных похождениях, которыми ты не только роняешь свое достоинство и пятнаешь честь мою, но саму жизнь свою подвергаешь опасности. (Обезьяна повторяет ее ораторские жесты). Играть в кости с какими-то проходимцами, посещать притоны, громить жалкие харчевни, избивать полицейских, — и в награду — купленные похвалы прихлебателей за „молодечество“ юного императора. Юность твоя пройдет очень скоро, Нерон, и не такими чудачествами насильно удержать ее сможешь. Не юностью ты будешь жить на страницах истории. Так же как и не пением своим ты себя обессмертишь. К чему эти смешные претензии профессионала? Неужели у тебя так много свободного времени, что ты не знаешь, чем занять его? Конечно, тебе никто не посмеет сказать, но последнее твое выступление в цирке было просто смешно. Я не знала, куда глаза девать. (Нерон вскакивает, сбрасывая с грохотом доску, и ногой ударяет в живот Поппею три раза. Туфля без задника сваливается, как только он поднял ногу. Обезьяна ударяет ногой в живот Спора, тот хохочет).

Нерон. Вон! вон! вон!

(Свита в беспорядке уводит Поппею. Нерон надевает, не сразу попадая босой ногой, туфлю и тяжело садится в кресло).

Нерон. Подлая тварь! Знает, что мне предписаны в эти часы полная неподвижность и безмолвие, и нарочно является со своими выговорами. Бьюсь об заклад, что Сенека ей составил всю эту белиберду. И чего он не открывает себе жилы, раз презирает страдания и небрежет о смерти. Старая рохля! Нет совершенно людей. Только став императором, убеждаешься, что нет людей. Власть разрушает всякие иллюзии. Сволочь! Как она меня расстроила, пожалуй, опять голос сядет. Ну, а у тебя что морда вытянулась, буд-то ты съел лимон?

Доктор. Прости, божественный, твои поступки всегда справедливы и благостны, но я опасаюсь, не принес ли вреда твой удар императрице, принимая во внимание ее положение.

Нерон. Тем лучше, не будет вперед соваться. А впрочем, может быть, ты прав. Сходи к ней, узнай. Прими меры. Помни, что ты отвечаешь жизнью за ее здоровье и здоровье ребенка. Передай, что я жалею о том, что погорячился. Пускай бережется. Если у нее есть желания, немедленно исполнить. Да... скажи, что до конца сроков, до разрешения ее от бремени, я обещаю приостановить ночные прогулки. Возьми у садовника цветов и снеси ей. Ступай. (Доктор уходит).

Нерон. Я три раза, кажется, ударил ее?

Спор. А меня обезьяна три раза лягнула и тоже в живот.

Придворный. Тебе это не опасно, Спор. Ты, конечно, тоже вроде как бы императрица, но к счастью не беременный, да, пожалуй, и не забеременеешь.

Нерон. Что за пошлость! Кто ты? Откуда? Сморчок! Мокрица! Взять его под стражу! а, а, а (тяжело дышит). В собственном доме, в собственной семье, я не застрахован от того, чтобы мои желания, вкусы, свойства, распоряжения не подвергались издевательствам. Взять его под стражу. Я дам знать, как поступить с ним. Кажется, сегодня все сговорились испортить мне день.

(Обмахивается полой ночного платья)

2-ой придв. Будешь сегодня принимать доклады?

Нерон. Конечно, конечно. Кажется, уже настал час. Пускай ведут. Я здесь буду принимать: лень двигаться. В такую жару я буду принимать в бассейне. Я буду плавать, и они пускай плавают. Впусти их. Вот, Спор, день владыки вселенной, а шапошники и туфельщики воображают, что Нерон только и делает, что обжирается и перелезает с любовницей на любовницу. Их понятие о царской власти. А у меня от дел иногда голова пухнет.

(Входят министры, казначей и архитектор)

Все. Да здравствует божественный кесарь Домиций Клавдий Нерон! Да хранят его боги, да будет день ему свят и удачен.

Нерон. Здравствуйте, господа. Ну что у вас есть? (к архитектору). Вижу: у тебя уже готов план дворца; хвалю за проворство, показывай.

(Архитектор разворачивает большой свиток).

Очень аккуратная работа, молодец! Ну, объясни мне немного значение этих знаков! Это что, например?

Арх. Это — небольшие роци. Они рассеяны по берегу большого бассейна. Предполагается пустить туда ручных зверей. Все связано, как ты видишь, постройками. Все можно обойти, не выходя из под крыши. Вот основное жильё. Это портик, тройной ряд колонн. А тут поля. Сидя в летней столовой, ты будешь видеть золотые плоды Цереры. Стены покрыты живописью: охота, рыбная ловля, птицеводство и горные работы. Этот небольшой покой весь отделан золотом. Золото не повсюду, а сосредоточено в одном месте, так будет изящнее. Этот переход ведет к подземному лабиринту. Выход в сад. Центральная комната вращается наподобие солнечного бега. Потолок раздвижной.

Нерон. А как ты этого достигнешь?

Арх. Очень просто. Ряд скрепленных пластинок из слоновой кости, они могут заходить одна на другую, и таким образом образуются отверстия для того, чтобы проходил воздух или чтобы можно было осыпать присутствующих цветами. Потолок можно и совсем убрать.

Нерон. Очень хорошо. У тебя есть вкус. Наконец-то я буду жить по-человечески.

Арх. Таким образом Палатин будет соединен с Эсквилином. Придется для этого снести квартала четыре.

Нерон. Разумеется. Стоит ли говорить об этом. Очень хорошо. Благодарю тебя. А как с перестройкой домов, идет она на лад?

Арх. Во многих местах противопожарные навесы заведены, но не везде. Некоторые домовладельцы не соглашаются на это нововведение, ссылаясь на недостаток средств.

Нерон. Пустая отговорка. Надо их штрафовать. Не могу же я объяснять каждому лабазнику в отдельности. В эдикте было достаточно ясно изложено. Кто не понял, вини собственную глупость.

Казн. Осмелюсь доложить тебе, что в казне осталось очень мало денег. Только на необходимые расходы.

Нерон. Ты всегда придумываешь ужасно скучные вещи. Нет денег. Так надо их достать. На то ты и казначей.

Казн. Осмелюсь доложить, откуда же я их достану?

Нерон. Ну, увеличим налоги, будем брать в казну процент от каждого наследства.

Казн. Осмелюсь доложить...

Нерон. Брось ты это „осмелюсь доложить“. Надоел. Говори просто.

Казн. Ты сам уменьшил налоги.

Нерон. Тем более: я уменьшил, я и увеличу. Ведь я же не на себя трачу деньги. Я забочусь об улучшении города. Вам известны мои планы: все расчислено на четыре года. Если методически и точно проводить все мероприятия, через четыре года мы изживем все общественные бедствия: голод, повальные болезни, пожары, нищету, сами стихии будут нами обузданы. Сам этот план есть уже победа и достижение.

Министр. А между тем из северных провинций доносят, что во многих местах вспыхивают беспорядки и даже бунты именно вследствие постигшего их неурожая.

Нерон. Смешные люди. Не могут подождать четырех лет! Опыт с порошком из слоновой кости в виде удобрения дал чудеснейшие результаты. Урожайность повысилась в 20 раз. В 20 раз. Засеяли четверть десятины и собрали ровно в 20 раз больше, чем полагается по норме.

Министр. Да, но они говорят, что они теперь умирают с голоду.

Нерон. Мало ли что они говорят. Это простая недисциплинированность. Мне говорили, что в Индии есть люди, которые настолько владеют собою, что могут по три года ничего не есть. Мы просто распустили себя.

Казн. Осмелюсь доложить...

Нерон. Опять. Я знаю, что ты осмелишься доложить, что денег нет. Неужели ниткуда нельзя достать? Возьми из храмов золотые статуи и сосуды и перелей на монеты.

Министр. Не упрекнул ли тебя в святотатстве?

Нерон. Почему? Почитание божества не зависит от материала, из которого сделаны их изображения. Это ясно. В каждой стране, в каждой провинции есть свои божества и свои изображения. Это не меняет их сущности. Для меня вот настоящее изображение божества (вынимает из-за пазухи маленькую куколку). Вы видите — это девочка. Кто она?

Кибела, Кора, Афродита, Геката — кто знает? А может быть, это изображение простой девочки из Коринфа. Она бегала, смеялась, любила, продавала фиалки и умерла, как все, а теперь охраняет Нерона. Я очень странным образом получил ее, была страшная темень, и кузнечики трещали напрапалую. Я не знал этого прохожего. Он назвал меня по имени и дал эту куколку. Он сказал, что пока она со мной, меня сопровождают удачи. Он не соврал. Я назвал ее Тюхэ. Не все ли равно как называть свое счастье. Смотрите, как она протягивает ручку, как она улыбается. Она не обманет. А между тем она сделана из простой глины.

Казн. Хорошо, если бы она помогла тебе пополнить казну.
(Входит раб).

Раб. Император, какой-то иностранец добивается тебя видеть.
Он еще утром приходил, да я его не допустил.

Нерон. Введи.

(Входит африканец и падает ниц).

Нерон. Встань, говори. Чего ты хочешь?

Афр. Открыть тебе тайну. Тебе одному.

Нерон. Отойдите в сторону. Говори.

Афр. Божественный, тебе надлежит знать. Великая тайна. Я знаю место, где скрыты несметные сокровища царицы Дидоны.

Нерон. Берегись лжи.

Афр. (раскрывает грудь). Рази меня, если я лгу.

Нерон (хлопает в ладоши). Слушайте вы все, скучные неверующие дяди. Он мне откроет клад Дидоны! Клад Дидоны! Мы спасены! Нерон спасен! Рим спасен! О, милая моя девочка! Серенькая Тюхэ!!

(высоко подымает куколку и любится на нее).

Картина 5-ая

Берег Волги. Густые кусты. Издали пение, вроде „Из-за острова на стрежень“. Входят Жилинский и Павел.

Павел. Ты Никифор, вернись к нам обратно, а то опять будут привязываться, а я здесь полежу немного. Я просто не могу больше выносить этой компании.

Жил. Нервы. Хорошо, я пойду. Только не вздумай топиться.

Павел. Что за чушь. Я приду через полчаса.

(Жилинский уходит).

Павел. Действительно, житье! А мне скоро 25 лет.

(Быстро въезжает Мари — верхом)

Мари. Задержите, прошу вас, лошадь.

(Павел останавливает, помогает Мари соскочить и идет привязать лошадь)

Пускай стоит. Она испугалась поезда. Хорошая лошадь, но недавно из имения. Благодарю вас. Это удачно, что вы здесь оказались. Она бы занесла меня в реку.

Павел. Берег довольно крутой. Могло кончиться плохо. Сядьте на мое пальто (Мари садится).

Мари. Я часто вас встречаю, Лукин.

Павел. Вы знаете меня?

Мари. Здесь все друг друга знают.

Павел. Я нарочно старался попадаться вам на дороге, я искал случая встретиться с вами.

Мари. Это довольно затруднительно сделать. Мы же не знакомы с вами. И едва ли будем знакомы.

Павел. Конечно, ваш батюшка вице-губернатор.

Мари. Ирония тут не к месту. Это очень основательная причина. У нас разный круг знакомых, различные интересы. Что вам у нас делать? Это будет странно. Если бы я была влюблена в вас, я бы пошла и не на такие экстравагантности. Но ведь этого нет.

Павел. Все равно, этот разговор не повторится. А я, Марья Петровна, люблю вас, как только может любить человек на земле. Я не требователен. Мне достаточно изредка видеть вас, вашу косую левую бровь и вздрагивающие ноздри. Когда прошлой весной вы уезжали в Швейцарию, я все время воображал, как вы там живете. Катаетесь по круглым озерам, ходите по лугам, где коровы пасутся. А вдали всегда снег. Я воображал вас без своры армейских офицеров, одною — и был спокоен. Если бы вас не было на свете, я бы сошел с ума, как если бы уничтожилось время или потухло солнце.

Мари. Семь, только семь!

Павел. Что семь?

Мари. Я считала кукушку. Семь лет мне жить. Так вы влюблены в меня. И, конечно, готовы чем угодно доказать это?

Павел. Я готов доказать, но почему „конечно“?

Мари. Достаньте мне хлыст. (Кидает хлыст в воду, Павел бросается с обрыва). Браво, браво. Нет, нет, не руками. Зубами, как пудель. Какой вы смешной. Сколько же вам лет?

Павел (весь мокрый, с хлыстом в зубах)

Мари. Фу, какой вы мокрый. Не подходите ко мне. Положите хлыст на траву, оботрите. Я сама возьму. Ужасно смешно и очень странно, что я готова поцеловать вас. Как в „Прекрасной Елене“ puisque se n'est qu'un rêve.

Павел. Я никогда не видел „Прекрасной Елены“.

Мари. Бедняжка. Ну, протягивайте мне губы. Без рук. Фу, какой вы мокрый. Вот так (целует его). Этот поцелуй как камень. Без обязательств (молчание). Лукин, почему вы не обижаетесь на лакея?

Павел. Вам именно этого и хотелось.

Мари. Вот не угадали. Но мужчина без самолюбия не может импонировать.

Павел. Я не импонирую, я люблю вас.

Мари. Сколько вам лет?

Павел. 25.

Мари. Я думала, гораздо меньше. Почему же вы ничего не делаете, а сидите на шее у этих Иволгиных?

Павел. Я пишу, я готовлюсь. У меня очень богатый отец, если вам это интересно.

Мари. Не особенно. Тем более, что ведь не отец ваш любит меня, а вы сами. Причем же тут его капитал. А знаете, Лукин, мне все-таки немного жалко, что вы не можете ходить к нам. Я бы с вами разговаривала. Я ведь совсем не разговариваю, я капризничаю, кокетничаю, приказываю.

Павел. Вы не живете, Марья Петровна.

Мари. Это слишком большой вопрос, Лукин, кто живет, а кто нет. Ну, прощайте. Не сердитесь на лакея.

Павел. Я не сержусь. Вам самим будет стыдно, когда вы будете вспоминать об этом случае.

Мари. Я никогда не буду вспоминать о нем. За это я ручаюсь. Ну, проводите меня и помогите сесть на лошадь. Фу, какой вы мокрый.
(Уходят)

Картина 6-ая (Пожар)

Картина 7ая

Столовая в доме Иволгиных. Иволгина, Соня и какая-то баба все время бегают из дверей в двери. Окна открыты в палисадник.

Иволг. Рубашку-то Павлу Андреевичу выгладили? Он любит, чтобы плейка-то гладко лежала. Что это молочник не идет? О Господи, Господи. Что это, будто сонные.

Баба. Успеешь.

Соня. Вы бы, мамаша, лучше присмотрели за пирогами. Здесь мы все сами устроим. Пойду сирени нарву.

Иволг. Ну да, сирени! Что Павел Андреевич барышня, что ли? Не видал он сирени! Если бы еще из оранжереи от Сметаниных что достала.

Соня. Дорого внимание.

Баба. Все равно выше головы не прыгнешь.

Иволг. Тут еще эта дура вмешивается! О Господи, Господи. Полкана-то надо запереть. Намедни Павел Андреевич говорил: „Что за противная дворняга“.

Баба. Себя бы лучше заперла в нужник.

Соня. Действительно, ты бы лучше помолчала.

Иволг. Звонок! Кого это еще принесло? Уж пронюхали, пронюхали! Да это Жилинский.

Иволг. Ну, это свой. (Входит Жилинский). Слыхали, Никифор Иванович, про Павлушино счастье? Вот уж правда говорится, Бог сироту пасет. И прям скажу, по заслугам, редкой души человек.

Жил. Я Павла еще не видел, но весь город говорит про наследство.

Иволг. Такие уж людишки. Будто деревня. И какое им дело?

Жил. Чего же необыкновенного? Вполне справедливо. Младший брат очень прилично обеспечен. А все остальное Павлу Андреевичу. Как хотите, дитя любви. И никому больше ни копейки. Павел Андреевич уж сам понимает, кого награждать. Кто друг, кто нет, кто родной, кто чужой. В чьей семье он был вместо сына принят, кто о нем заботился.

Соня (смеется).

Иволг. Чего ты?

Соня. Я думаю, барышня Рублева теперь локти кусает.

Жил. Да ведь у них несчастье какое-то.

Соня. Папаша проворовался.

Жил. Казенные деньги хапнул. Ревизия приехала, сто тысяч не хватает. Ну его и арестовали.

Жил. И Марью Петровну тоже?

Иволг. Нет. При чем же тут Марья Петровна?

Жил. Так неужели Петр Прохорович не мог покрыть из своих денег?

Иволг. Из каких из своих? У них ничего нет, только жалованье, да казенная квартира. Что жили открыто, так это ничего не значит.

Соня. Одна фанаберия.

Жил. Павел знает об этом?

Иволг. Как же не знать, когда весь город трубит, а Петра Прохоровича мимо нас провезли с жандармами.

Жил. А где же теперь Павел?

Иволг. В палисаднике. Все-таки такая перемена очень его взволновала. Сердце у него чувствительное.

Жил. Я схожу за ним.

Иволг. Да кликните из окна. Все равно завтракать пора.

Жил. (в окно). Павел! Павел! Нет, его что-то не видно. Вышел куда-нибудь. Павел! Павел!

Соня. Он побежал к ней!

Иволг. Соня, убьешь меня!

Соня. Да, конечно к ней, спасать.

Иволг. Никифор Иванович, голубчик, бегите, верните его. Ведь он все деньги ей отдаст.

Жил. Деньги же все в банке. Как он может их отдать? Получена только незначительная часть.

Иволг. Из банка возьмет. Он уж найдет, что сделать. Бегите, умоляйте. Городового позовите. Ведь за это и в сумашедший дом можно посадить, о, Господи, Господи!

Соня. В самом деле, Жилинский сходите; мало ли что может произойти.

Жил. Да, я схожу, пожалуйста.

Иволг. Ну вот, спасибо. Видно, что настоящий друг.

(Жилинский уходит).

Иволг. (в окно кричит). Вы по переулку бегите. Это ближе, да и не так печет.

Картина 8-ая

Комната в загородном доме Фаона. Нерон, Фаон, Спор и Актея сидят на скамье.

Нерон. Фаон, ты имеешь грустную привилегию видеть императора в минуты слабости, упадка. Никто этого не должен знать. Так что ты попадаешь в число самых близких людей, перед которыми Нерону не стыдно быть не императором, не артистом, а человеком. Ты, Спор, эта бессловесная девушка. Есть еще у меня кормилица, но та уже совсем для детских слабостей.

Фаон. Что бы ты ни сделал, император, я благодарен тебе. Я живу лишь твоими милостями. Ты дал мне свободу, благосостояние и душевное спокойствие. Этот дом, все, что в нем находится, я сам — все к твоим услугам.

Нерон. Доктора говорят, что кошмары и галлюцинации бывают от переполнения желудка. Ты знаешь, я вообще воздержан, сижу на диете, вина остерегаюсь, как всякий певец и артист эстрады. Человеческий аппарат — вещь хрупкая. Так что ни о каком переполнении не может быть и речи. А между тем, меня преследует умершая Пoppея. Она по-прежнему беременная, живот огромный, как не бывает наяву, а на руках у нее большой младенец. Лицо у него похоже на твое, Спор. Такие же голубые глаза, ты ведь похож и на самое Пoppею, я прежде этого не замечал. Идет она по берегу моря, молча, будто каждым шагом, каждой складкой, самой медлительностью своею укоряя меня. Тут же выплывает Агриппина и вылезает на берег, как тогда, когда ее судно потонуло, и она сама спаслась вплавь. Я целую ее и говорю: фу, какая ты мокрая. Тут с песчаного холма бежит третья женщина, которой я никогда не видел. Рыжая и очень трепаная. Она подобострастно стирает воду с лица Агриппины, потом вынимает из-за пазухи куриное яйцо, окрашенное в пурпур, подает мне и говорит „Христос воскрес“. Я не взял, уверяю, я не взял. Может быть, она тоже покойница и завела бы меня в темный тупик. Я боюсь узких проходов, всегда боялся...

Актея. Может быть, и тебя коснется благодать.

Нерон. Брось. Я знаю, что ты имеешь в виду. Нет, я думаю с том, почему так тяжела благодарность и почему для того, чтобы облагодетельствовать человечество, нужно никому в отдельности не делать добра!

Фаон. Может быть, это как клоуны, как комики, которые в жизни страшно мрачные. Все веселье уходит в искусство. Может быть, так же и с любовью к человечеству.

Актея. Не может быть настоящей любви вне учения Христа.

Нерон. Брось. Не надейся на минуту слабости. Я отлично помню вздор, который ты мне говорила о своей секте. Это — невежественное месиво из всяких вероучений. То же, что там ново, под силу только очень сильным лю-

дям, высокостоящим. Нерон мог бы быть христианином, потому что у него есть к этому средства. А так, это лицемерное фиглярство. Кроме того, народ-то у нас — дрянь. Лентяи, пролазы, держатся один за другого, вне коллектива каждый в отдельности ничто, всегда горodyт государство в государстве, склонны к трусливым преступлениям вроде лжи и кражи, мошенничества, надеясь на прощение. Безответственные люди.

Актея. Ты их не знаешь, Нерон.

Нерон. Идти на преступление, нарушать законы, насиловать природу могут только Эдипы, и им дано отгадать загадку Сфинкса. Не каждый встречный может это делать. Лишь облеченный высшей властью. Он все может, он должен все знать, мочь.

Актея. А можешь ты вернуть жизнь трупу?

Нерон. Этого никто не может. Покажи мне такого человека.

Актея. И ты поклонись ему?

Нерон. Я распну его! Чтоб не было соблазна.

Актея. Антихрист! Антихрист!

Нерон. Нет, Актея. Это мелко для меня. Нерон не может себя противопоставлять захолустному раввину. Нужно соблюдать масштабы. Не будем говорить об этом, не сердись, я знаю, ты предана мне.

Спор. Император, поедem кататься на лодке, будем ловить рыбу золотыми сетями, будем дрессировать собак, посмотрим, не распустился ли семнадцатый куст роз, поделаем что-нибудь.

Нерон. Вечер утих, и спокойное море — лазурно-прозрачно. Море, покой и лазурь — все в твоих милых глазах. Твое предложение незатейливо, как ты сам, но имеет свой смысл. Пойдем, пожалуй.
(Уходят).

Картина 9-ая

Дом Рублевых. Мари на коленях перед Павлом. Целует ему руку

Павел. Что вы делаете, Мария Петровна? Зачем это?

Мари. Так надо. Я в первый раз вижу такого благородного, такого чистого, такого наивного человека.

Павел. Ну что это! Ведь я же люблю вас, Марья Петровна. А денег у меня теперь много. Почему же мне было не помочь вам в несчастье.

Мари. Я так оскорбляла вас.

Павел. Это вполне естественно. Что же я был в ваших глазах?

Какое-то самонадеянное ничтожество.

Мари. Нет, нет. Я просто вас не знала.

Павел. Да и не могли знать.

Мари. Не разглядела.

Павел. Да и не хотели.

Мари. Не мучьте меня. Нет, впрочем, мучьте, вспоминайте, корите. Я заслужила это, и вы имеете право казнить меня. Павел. Марья Петровна, запомните раз навсегда: никаких прав на вас я не имею и не собираюсь иметь. Все вышло, может быть, неожиданно, но вполне естественно. Как я до этого времени вас любил, так теперь люблю. Я не изменился. Если вы ко мне изменились, так из этого ничего не следует. Вы взволнованы, вы расстроены, вы не можете ясно давать себе отчета в чувствах. Поговорим об этом потом.

Мари. И теперь, и потом, и всегда я повторю: моя жизнь принадлежит вам.

Павел. А вы не пожалеете об этом?

Мари. Нет, нет!

Павел. Может быть, вы больны, может быть, у вас жар?

Мари. Вы отказываетесь?

Павел. Нет, что вы? Так „ваша жизнь“ принадлежит мне? Может быть, и вы сами?

Мари. И я сама.

Павел. Может быть, и ваше сердце?

Мари. И мое сердце.

Павел. И ваш батюшка ничего не будет иметь против этого?

Мари. Не думаю. Только, Павел, мы сейчас же уедем за границу. Вы там кончите вашу пьесу. Вы — талантливый человек, с таким сердцем не может не быть таланта. Теперь у вас есть средства, чтобы облегчить завоевание славы. Я всегда буду рядом с вами. Вы увидите, как великолепно будет наша судьба.

Павел. Пойдите, Мари. У меня голова кружится.

Мари. Она не так еще будет кружиться, милый мой гений.

(Целует его)

Картина 10-ая

В Остии. Корабль стоит на якоре. Статуя Нерона. Вход в столовую. Там висит объявление. Вечер. Толпа.

Толпа. Хлеба! Хлеба!
Зрелищ! зрелищ! зрелищ!
Хлеба и зрелищ!

Голоса. Почитай-ка, что выдают завтра.
Опять уменьшили порции.
Собаки! сами, небось, жрут.
Еще жида цены набивают.

Молод. чел. (к пожилому.) Послушайте. Пойдемте. Тут два шага, великолепные обеды. И недорого. Только, чтоб никто не видел. Если угодно, и я могу отобедать вместе с вами. Уверю вас, вы превесело проведете вечерок. (Уходят.)

Голоса. Хлеба! хлеба!
А что еще там написано?

(Кто-то) Не беда, что хлеба мало,
Мы на устриц перейдем.
А не хватит капитала,
Божьи храмы оберем.

Ловко, ловко. Святотатец! Поджигатель! Отцеубийца!

Один. А помните как Дат в ателлане уморительно говорил:
Прощай, папá! Прощай, мамá! И рукой так делал — чик! —
все поняли. И император был в театре. Ничего не сказал.
Другой. Зато потом выслал, как и циника Исидора.

Один. Выслал, так разве это наказание?

Хлеба! хлеба! хлеба!

(Подъезжает лодка с веселящимися людьми, вся в фонари-
ках. Выходят, обнявшись, пошатываясь, и напевают)

Кто не любил, полюбит завтра,

Полюбит завтра, кто любил!

Голоса. Вот эти не голодают. Поцелуями сыты. Разговаривай!
Вскрой им живот, так там, небось, не каша, не рубцы, а
что-нибудь получше.

Старик. Братья, запирайте дома, лавки, мастерские, броса-
йте жен, матерей, любовниц, выходите на улицу и ждите
Близок час. Антихрист воцарился. Не служите в войсках,
не платите налогов, не регистрируйтесь, не квалифицируй-
тесь — все это печать Антихриста. Выходите все и будьте
все как одно тело. В единении спасение наше.

Голоса. Долой шута! В мешок его! Лучше Нерону наденем
мешок! Давно заслуживает. Хлеба, хлеба, в Британии
поражение, в Армении неудача, Сирия отложилась. А он
все поет. Звезды грозят бедствием. В Галлии явился
мститель. Виндекс так и зовется. Да здравствует Виндекс!
Легионы идут на Рим. Галльский петух прокричит зарю
освобождения.

Женщины. Долго мы будем стоять в очередях, долго будем
питаться овсом? Колпаки, рохли, только ворчать по углам
— ваше дело. Нет мужчин. Все бабы. Хуже баб. Вот же
корабль из Александрии, он с зерном. Чего смотреть?
Взяли бы да и растащили. Колпаки. Суньтесь теперь на
кровать, встретим вас шваброй.

Голоса. Ребята, чего смотреть? Корабль. Громи его.
(Бросаются на корабль).

Пол(ицейский?). Граждане, спокойствие. Не самовольничать, все
получите в свое время.

Голоса. Когда в свое время? Мы слышали, через четыре года
Мы все передохнем. Вперед, вперед!
(На корабле схватка с матросами)

Женщ. Римляне, не робей. Поддай ему! Поддай!

Голоса. Тащи мешки! Бросай сюда. Что это? Песок!

Хозяин. Сволочи, сукины дети, граждане, товарищи. Да ведь
это не зерно, а песок для цирковой арены, выписанный
императором из Александрии.

Голоса. В воду египтянина. Долой Нерона! В клоаку его, в клоаку. Да здравствует Виндекс! Бей христиан, спасай Рим. Долой поджигателя! Долой убийцу.

(Крик)

ДЕЙСТВИЕ ТРЕТЬЕ

Картина 1-ая

Пожар отеля. Потухает. Павел на крыше. Около него полицейские

Павел. Благовестие! Благовестие!

(Его арестовывают и уводят с крыши).

Мари и барон подходят (внизу) к старшему полицейскому Мари. Господин полковник, это полное недоразумение. Правда, мой муж русский, но он не замешан ни в какую политику. Вы можете справиться. Он просто больной человек. Может быть, он сумасшедший. Я сейчас же могу внести за него залог в каком угодно размере.

Полк. Невозможно.

Мари. Я прошу вас только отправить его на испытание в лечебницу. Я не прошу свободы. Я понимаю. Но поймите и вы, что человек в здравом уме не будет так действовать, как действует г. Лукин.

Полк. Невозможно.

Мари. Фридрих. (Барон достает бумажник). Господин полковник, возьмите все-таки. Я вас очень прошу. Вы говорите: невозможно. Это простая формальность. Может быть это не непосредственно от вас зависит, но это не невозможно.

(Павла выводят из отеля).

Посмотрите на него, ведь это явно ненормальный человек. Вы, как полицейский и как полковник, должны быть психологом и тонким. Поместите его в лечебницу, вы потом посмотрите. Возьмите деньги. Тут достаточно. И не откажите в любезности сообщить мне лично, вы, именно вы лично, в каком положении будет дело. Я стою в №17. Хорошо? Я буду ждать вас.

Полк. Хорошо. По-видимому, вы правы. У вас есть здравый смысл.

Мари. Вас это удивляет?

Полк. Счастливо оставаться.

Мари. До свиданья.

(Павла уводят)

Мари. Фридрих. Я сейчас упаду. Поддержите меня. Что нам делать?

Фридрих. Хорошо, что отсрочка. Есть время подумать.

(Подходит Марианна).

Марианна. Наши его выкрадут.

Мари. Кто это?

Марианна. Друзья г. Лукина.

Мари (к Фр.). Вы ее знаете?

Фридрих. Догадываюсь.

Мари. Вы, очевидно, заинтересованы в судьбе Павла Андреевича?

Мариана. Да.

Мари. И вы, по-видимому, не имеете какой-нибудь профессии, труда?

Марианна. Профессии?

Мари. Я не хотела вас оскорбить. Я просто спросила, чтобы знать. Вы, может быть, любите Павла Андреевича? (Марианна молчит). Ну, так я и знала. Знаете, Фридрих, это начинается походиться на бульварные романы.

Марианна. Если бы это было так, как вы говорите.

Мари. Глупенькая! Ты начинаешь мне нравиться. Пойдем. Расскажи нам очередную главу о похищении. (Уходят).

Картина 2-ая

Проходная комната во дворце. Быстро входят Нерон, Спор, Актея, кормилица, Фаон и свита. Вносят запакованные вещи. Нерон. Вот была спешка! Но, кажется, поспел во время, в сенат все-таки сегодня я не пойду. Отнесите мое письмо, извинитесь, скажите, что у меня ангина. У меня и действительно что-то першит в городе. Да и лучше не торопиться. Я не мальчик, и я несколько не боюсь.

Придв. Они называли тебя Энобарбом, а не Нероном.

Нерон. Чудаки! Не все ли равно, Энобарб или Нерон — император, раз это тот же я? Отлично, я — не Нерон. С этой минуты я подписываюсь Энобарбом. Зачем обижать прадедушку.

Придв. Они имели в виду оскорбить тебя.

Нерон. А я не принимаю этого оскорбления, так что в проигрыше — они. Потом припомню. Вообще беспокоиться нечего. Астрологи мне сказали, что, что бы ни случилось, мне обеспечено восточное царство. Я колеблюсь между Парфией и Иерусалимом. Они предостерегали меня от 73 лет. Вы слышите? Гарантировано еще 41 год жизни, а значит, и царствования. Охо! Все планы могут дожидаться осуществления. Да, вселенная — поддержка гения. Ну, что-нибудь закусить. Не вешай носа, Спор, мы еще проживем. Никто и не думал сомневаться в этом. Я совершенно спокоен. Как только я въехал в город, я увидел статую галла, которого римлянин тащит за волосы. Явное указание. Ах, да, мы сегодня еще обновим водяной орган. Пускай его приготовят. Сначала в своей компании слушаем, завтра или во вторник позовем гостей. Где же

обед? Ах, вещи принесли? Наверное что-нибудь позабыли. Собирались в таких попыхах. Венки здесь? Отлично. Микстуры, футляр от лиры. Все-таки, все это очень неприятно.

Спор. Успокойся. У тебя мысли скачут с одной вещи на другую.

Нерон. Это естественно, уже слишком о многом приходится зараз думать.

Курьер. Весть (подает нисьмо).

Нерон (пробежав письмо). Отступили? За того? Проклятие! Кормилица. Успокойся, сынок, это часто бывает. И повыше тебя были герои, и они знали крушения и падали, как срубленные дубы. Потом опять выйдет солнце. Пережди. Со всеми могут быть несчастья.

Нерон. Со всеми? Нет. Несчастья Нерона, как и его величие, никому не даны, кроме его одного. Но они узнают мой гнев! Позвать весь сенат на ужин, in corpore, и отравить всех, разом. Локуста умеет это делать. Отпустить ей средства на материал. Поджечь Рим с четырех концов. Выпустить диких зверей на улицы. То-то побегут эти дурали. Ату его! Ату его! Перебить всех галлов, что проживают в городе. Всех: женщин, стариков, младенцев! Бей всех!! Что это? Ах, закуска... хорошо, накройте здесь. В сущности, ничего особенного не случилось. Местные бунты, маленькие поражения неизбежны при таком обширном господстве. Простите, господа, что я при вас поем. Я человек дорожный. Меня можно извинить (Тихая музыка). Орган? Кто его пустил без меня? Впрочем, это вполне кстати. Какую полноту и нежность приобретают звуки от расстояния! Говорят, что движение планет производит музыку, и она зовется музыкой сфер. Вероятно, она похожа на эту. Тебе нравится, Спор? Именно издали. Как благословение демонов.

(Входит курьер).

Курьер. Из сената

Нерон (прочитывает, вскакивает, опрокидывает стол с посудой, бросает бумагу).

Придворный (читает, подобрал). Врагом народа. Засечь до смерти.

Нерон. Ну, что вы стоите? Не развязывайте вещей, мы едем в Парфию, в Остию. Корабль готов. Ветер попутен. Что? Кто со мной? Что ты сказал? „Разве так трудно умереть?“ Это ты сказал, хам, (ударяет по лицу кого-то из придворных). Впрочем, зачем бежать? Стоит мне выйти на площадь, прочитать речь, прослезиться, покаяться, обещать, они снова падут к моим ногам. Разве я — бездарный? Народ меня любит и чувствует искусство. Что? Не дадут дойти? Разорвут? Тогда убейте меня. Спицилий, ты гладиатор, ты владеешь оружием, я был всегда к тебе добр, вот меч. Что? Значит, у меня нет ни врагов ни друзей? Яд позабыл в Неаполе. Спор, пойдем, утопимся

вместе в Тибре. Свяжемся вместе и утонем. Ты же любил меня. Что? Зачем играет орган?

Фаон. Император, скройся у меня в вилле. Пережди непогоду. Но не мешкай. Сочтены секунды.

Нерон. Да, да. Как мне не пришло в голову! Ты друг. Я вижу. Жалую тебя полководцем. Ну где же лошади? Скорей, скорей!

Придв. Переобуйся. Ты в туфлях. Они свалятся, когда ты поедешь.

Нерон. Что туфли, когда валяются троны, престолы, боги и звезды (Уходят).

Орган продолжает играть.

Картина 3-я

Двор сумасшедшего дома. Все симметрично и чисто. Группы больных сидят, стоят и ходят. Между ними Павел сидит неподвижно. Из белого корпуса здания звуки фисгармонии. „Авэ Мария“ Гуно.

1-й сумасш. (стоя на бочке). Господа, в этом листке бумаги — экстракт долгих лет, целой жизни, ряда поколений. Секрет бессмертия и счастья. И называется это „благовестием“. Просьба не путать с евангелием, которое в переводе тоже значит благовестие. Я решил облагодетельствовать человечество и раздаю всем даром это сокровище. Господа, становитесь в очередь за благовестием.

2-ой. Никаких господ давно нет и Гóспода тоже. Что значит „Господь“? Соединение букв. Нужно уметь читать, как мы читаем ЛСПО. Толковать это можно как угодно. Всякий толкует по-своему, потому что слово это бессмысленно и не выражает никакой сущности. Также и Господь. Механическое соединение букв. И никакого Господа нет. И Бога нет. Где Он? Вот я говорю, что Бога нет — и Он молчит. Почему Он молчит? Потому что Его нет.

Старуха. Дурак ты, дурак. „Почему Он молчит“. Потому что тебя и слушать-то не хочет.

2-ой. Неубедительно. Недоказательно.

1-й (бьет второго лейкой по голове).

2-ой. Это уже окончательно некультурно.

1-й. Зато убедительно.

Надзиратель. Господа. Спокойствие, никаких эксцессов.

Девушка (подходя к Павлу). Я знаю, кто вы. Но не бойтесь, я вас не выдам. Я понимаю, что вы не тот, за кого вас принимают. Но вы не самозванец, хотя вас все и считают за обманщика. Вы — он и есть. Это было предсказано... Все приметы совпадают. Я ведь была на ваших похоронах, это была сплошная мистификация. Похоронили другого, или куклу, или никого. Когда вы лежали на земле, глаза у вас были открыты, и вы были так божественны, что

никто не смел подойти близко. Потом вы встали и пошли (< >) это знал. И ваши еврейки знали. Они знали, что украшают цветами пустую гробницу. Весь мир потаенно, подспудно, подпольно ждал вас, и вот вы пришли. Вы приходите третий раз. И много раз еще будете приходить. Но у вас есть знак. Верные его знают. Под левой грудью. Я знаю.

Павел. Кто же я, по-вашему?

Дев. Как кто: Вы — вы Нерон.

Павел. Нерон? Римский император?

Дев. Конечно. Передо мной нечего скрываться. Я же вас видела своими глазами. (Садится около него).

(Марианна, причудливо одетая, подходит с другой стороны).

Марианна. Г-н Лукин. Не удивляйтесь. Молчите и слушайте.

Павел. Но кто же вы?

Марианна. Вспомните. Ведь память у вас не повреждена. Вы находитесь здесь для вашего спасения.

Павел. Марианна?!

Марианна. Конечно. Но тише.

Павел. Почему ты здесь? Ты больна?

Марианна. Не больше, чем вы. Не спрашивайте. Друзья бодрствуют и ждут вас. Не сопротивляйтесь.

Павел. Что Мари? Что Фридрих?

Марианна. Вы все узнаете. Дайте вашу руку. Побежимте, будто играем в горелки. Это никого не удивит. Сторож подкуплен. Машина за углом. Вас очень любят.

Павел. Мари? Фридрих?

Марианна. Потом, потом. Ну, бежимте.

(Бегут, взявшись за руки, и исчезают).

Фисгармония продолжает играть.

Картина 4-ая

Дорога, около Рима. Караулка с часовым. Ночь, гроза. Нерон и трое спутников скачут верхом. Нерон босой. Лицо закутано покрывалом.

Нерон. Тише. Кто-то идет. Еще узнают меня (Останавливается в темноте).

1-й прохожий. Мне показалось, кто-то скакал.

2-ой. Вероятно, погоня за Нероном. Розослано по всем концам.

1-й. Разве он бежал?

2-ой. Говорят. Никто точно не знает.

1-й. Странная история.

2-ой. Да, очень. И погода какая-то странная. Сухая гроза, и не так жарко.

1-й. Если Нерона поймут, его засекут до смерти. Закон такой. Он никогда не применялся.

2-ой. Гальбе уже присягнули?

1-й. Нет еще. Сегодня ночью будут присягать.

2-ой. Пойдемте же дальше. Никаких всадников нет. Вы ослышались. (Проходят).

1-й. Вероятно.

Нерон. Ушли! (спотыкается о труп человека). Что это? Труп? Спутник. В городе чума. Умирают где попало.

(Молния. Покрывало раздувается ветром. Солдат у будки делает „на караул“)

Нерон. Он узнал меня и отдал честь! Верность, измену, честь, бесчестие, людей, богов, судьбу, себя — все начинаю понимать я в одну минуту, будто я впервые живу.

Спутник. Спешим, спешим. До рассвета недолго.

Картина 5-ая

Та же дорога близ Рима. Развалины. Быстро въезжает автомобиль. Мари и Фридрих.

Мари. Стоп.

Фридрих. Вы хотите их подождать?

Мари. Но что же мы будем делать?

Фридрих. Теперь положение не так остро. Побег, очевидно, удастся. Вы переправитесь через границу и будете попрежнему продолжать свою жизнь.

Мари. Нет, это кончилось. Равне вы сами не чувствуете, Фридрих? Мы скатились с большой горы. Это обвал.

Фридрих. Но ведь, в сущности, ничего не произошло.

Мари. Ничего и не могло произойти там, где ничего не было. Лопнула чудовищная уверенность Павла, что деньгами можно всего достигнуть.

Фридрих. Он никогда не говорил этого.

Мари. Да, но он так поступал. Нельзя облагодетельствовать человечество, не видя людей. А он не видел; ни меня, ни вас, никого. Для него мы фантомы, цифры, песчинки. О как я ненавижу это слово: человечество.

Фридрих: Вы и Павла ненавидите?

Мари. Ненавижу, он это знает. Человек не может жить, когда он этой жизнью обязан другому. Павел — не бог.

Фридрих. Зачем вы мне говорите все это?

Мари. Вы догадливы: я говорю неспроста. Фридрих, сделайте один раз в жизни акт воли; пускай события катятся в бездну мимо нас.

Фридрих. Что вы хотите сказать?

Мари. Повернем руль в сторону. Все равно куда, но в сторону.

Фридрих. Бросить Павла?

Мари. А он нас не бросил?

Фридрих. Нет, нет.

Мари. Он все равно погиб. Он умер. Давайте жить.

Фридрих. Чем?

Мари. Страсть и опасность.

Фридрих. Преступление?

Мари. Какое нам дело до названий. Вы боитесь букв?

Фридрих. Я не хочу предательства.
Мари. А быть предателем собственной жизни вы не боитесь?
Фридрих, ведь вы же любите меня.
Фридрих. Люблю. Я вас полюбил с первой встречи. Моя жизнь в вашем распоряжении, но я не изменю Павлу.
Мари. Измена падет на меня, на меня одну.
Фридрих. Только не со мной, не через меня.
Мари. Отказ?
Фридрих. Да.
Мари. Это все пустяки, у меня жар, вполне естественно, пощупайте, как стучит пульс. Забудьте этот разговор и посмотрите, не едут ли наши.
(Фридрих отходит. Мари вынимает револьвер. Делает выстрел в Фридриха, в себя, роняет револьвер, тот стреляет в третий раз)
Мари (падая). Наконец я живу! (умирает)
Фридрих (падая). Что за чушь, Мари (умирает).
(Въезжает другой автомобиль. Останавливается).
Павел. Что это? Трупы? Разве в городе чума? Как, Мари?
Фридрих? Оба убиты? Зачем же вы меня увезли из больницы?
Марианна. Узнаете потом. Едем, едем!
Павел. Все кончилось.
Марианна. Ничего не кончилось. Все начинается для вас с этой минуты. Едем!
(Уезжают).

Картина 6-ая

Рассвет. Сад при доме Фаона. В стене узкая лазейка, через которую пролезают 4 человека и затем с усилиями протаскивают Нерона. Из дому выходит Фаон, Актея, 2 кормилицы. Спор быстро пролез вслед за Нероном. Женщины сейчас же припадают к босым ногам Нерона.
Фаон. Добро пожаловать, император. Прости за неудобный вход.
Нерон. Это мне напомнило какой-то сон. Я пробирался узким, узким коридором и знал, что за ним начинается то, чего мы не знаем. Это было ужасно, и с тех пор я боялся узких проходов.
Фаон. За этим проходом было спасенье, во всяком случае, отдых хоть на время.
Нерон. Пить ужасно хочется.
Фаон. Сейчас принесу. Имей в виду, что дом этот заброшен, давно тут не живу, так что особенных удобств ты не найдешь. Я думал, что сама заброшенность помещения обеспечивает большую безопасность. Я пойду поищу воды и хлеба
Нерон. Не стоит. Есть я не хочу, а вода наверно осталась там, во впадине под водосточной трубой.

(Одна из женщин быстро идет, с трудом набирает в пригоршню и подает Нерону, тот пьет).

Нерон. Чудно. Никакое питье не казалось мне таким вкусным. Лишения открывают нам новые наслаждения. Как это странно! Но последняя часть пути была ужасна. По скошенному лугу. Оказывается, я совсем не умею ходить пешком. Кто мог подумать, что такое уменье пригодится. Наверное, смешную картину мы представляли, когда вы подстиляли мне плащ, я делал три шага, останавливался, вы подстиляли мне другой плащ, опять три шага, опять остановка, и так далее. Хорошо, что всего было с четверть версты. Что это, Фаон? Ты отвернулся? Ты плачешь? Неужели я настолько жалок?

Фаон. Я не оттого плачу, император.

Нерон. Отчего же? (Фаон молчит). Скажи, я в полной безопасности?

Фаон. До поры до времени.

Нерон. Так найди мне лучшее убежище.

Фаон. Когда строили этот дом, так брали поблизости песок Яма осталась в запустении, как и все тут. Там глубокие пещеры. При спешке их едва ли будут обыскивать.

Нерон. Песчаная яма? Нет, нет... Песок может осыпаться. Зачем мне погребаться заживо; но, в сущности, разве гибель неизбежна? (Фаон молчит). Ты честный человек, Фаон. Но честность — безжалостна. Раз я осужден, эти минуты ты мог бы сделать для меня более спокойными. Но неужели не может быть какого-нибудь случая, счастливого случая? Ведь вся эта история — несчастный для меня случай, он всегда может быть отвлечен другим случаем. Нет? Ты не думаешь? Все равно; неотвратимый случай не делается в силу неотвратимости ни законным, ни справедливым. О, если бы меня миновала эта чаша!

(Женщины поднимают постепенно вой, который то ослабевая, то усиливаясь, продолжается все время)

Нерон. Ну что ж! пускай согреют воды для омовения, пошлют за моим новогодним платьем. Ведь Ицел обещал?

Фаон. Да, Ицел обещал выдать тело для погребения.

Нерон. Тело!? Это я — уже тело.. Дайте мне книжальки: этот, кажется, острее. Но ведь еще не пора? Ты скажешь, честный Фаон, когда будет пора. О, Спор, если бы ты знал, какая тоска на меня нападает. Томление и тоска... Я всегда искал (голового?) человека потому любил я катастрофические случаи, думая, что тогда менее всего без примеси, без условности, проявляются простейшие человеческие чувства. И что же? Эти чувства — не более, как чувства животного, собаки, кошки, кролика, курицы, во робы, льва, если хочешь. Гордиться нечем, Нерон — такой же как и все. Но как бы там ни было, я хотел всех осчастливить, я искренно любил искусство, был предан ему, так что со мной умрет... (вздрагивает) во мне

мир лишится большого артиста. Что, Фаон, ты уже делаешь знаки?

Фаон. Я слышу стук копыт.

Нерон. Ты мог ослышаться.

Фаон. Нет.

Нерон. Плачьте сильнее. Это придает мне силы. Прощай, Фаон, ты, ты, прощай. Прощай, Спор милый, что с тобой будет без меня? Эпафродит дает этот кинжал, он острее, вот я его беру в руку, закрываю голову плащом, ты возьми мою руку с кинжалом... тут бьется сердце... бери, бери, не бойся, крепче. И... так (падает)

Входит центурион.

Цент. Император, ты ранен! (покрывает его плащом)

Нерон. Вот верность (Умирает. Восходит солнце).

Картина 7-ая

Швейцария. Большая светлая комната с террасой в сад.

Павел и доктор входят.

Павел. Скажите, я не умер?

Доктор. То есть, как это?

Павел. Ну, я жив?

Доктор. Конечно, что за вопрос?

Павел. Я не на том свете?

Доктор. Нет, вы в Швейцарии.

Павел. Это не больница, не сумасшедший дом?

Доктор. Нет, это дача, где вы будете жить, пока не поправитесь.

Павел. Но ведь вы — доктор?

Доктор. Я доктор, но это простое совпадение. Я владелец этого дома, который для вас снял ваш родственник, больше ничего. Ваше здоровье достаточно окрепло.

Павел. Я здоров, но я как во сне, мне кажется — я чего-то не помню и чего-то не знаю.

Доктор. Но вы помните, что ваша жена застрелила вашего друга и сама покончила жизнь самоубийством?

Павел. Помню превосходно. Это — не навояющие вопросы?

Доктор. А вы знаете, что вы лишились всех ваших денег?

Павел. Знаю, хотя не помню, от кого я это узнал.

(.)

Доктор. Конечно, И совсем на других началах. Предоставьте человечеству заботиться о человечестве, вы человек — и смотрите на человека. И не считайте себя благодетелем. Теперь вы — как ребенок, без сил, без средств, но вы знаете, в чем нет силы, и что не является и средством. Вы знаете, где ложный путь, это уже многое.

Павел. Но ведь вы просто владелец этой дачи, не более?

Доктор. Да, что я вам говорю, вам сказал бы всякий человек, не зараженный отвлеченной мечтой.

Павел. Да, что-то в таком роде мне говорила Марианна. Она — добрая девушка. Где она, кстати? Мне кажется, она меня сюда и привезла.

Доктор. Она вас привезла, но уехала, как только увидела другого человека, с которым вы начнете учиться новой жизни. Вы еще слабы. С вас достаточно одного человека.

Павел. Кто же он? Он и есть тот таинственный родственник, который снял для меня этот дом?

Доктор. Да.

Павел. Какой-нибудь дальний родственник отца. Я что-то никого не помню.

Доктор. Нет, этот человек, наоборот, очень близок вашему покойному отцу и вам самим.

Павел. Кто же он?

Доктор. Ваш брат.

Павел. Мой брат!! Но он же еще совсем мальчик.

Доктор. Он на 10 лет моложе вас, но ему уже 22 года. Не забудьте, что вам идет 33-й.

Павел. Он будет жить со мною? Он придет сюда?

Доктор. Он уже здесь и будет жить с вами. Он сейчас придет сюда.

Павел. Доктор, хоть вы и простой домовладелец, не оставляйте меня одного! На первую минуту, на первую минуту.

Доктор. Вам лучше встретиться без свидетелей.

Павел. Но не сейчас же. Я не приготовлен. Отец его обидел в завещании, я его едва знаю, он был таким красивым мальчиком, что я не могу...

Доктор. Не волнуйтесь. Обиженным он себя нисколько не считает, он не богат, но вполне обеспечен, вся его забота в настоящее время и надолго — помочь вам и поправить то, что вы наделали, а красив ли он, вы можете сами судить, вон он идет по саду.

Павел. Как? Уже? Это он? Доктор, у меня наверное жар. Если бы я был верующим, я бы подумал, что это ангел идет по газону. Доктор, у меня несомненный бред. Мне кажется, он похож на меня.

Доктор. Что же в этом удвительного: вы — братья.

Павел. Доктор, не уходите.

Доктор. Теперь пора.

Павел. Скажите, но крайней мере, как зовут его.

Доктор. Федор Андреевич. Я думал, вы знаете. (Уходит).

Павел. Доктор! ушел... (Долго смотрит в окно. Наконец быстро уходит на террасу).

Голос Павла. Федя!

Картина 8-ая

Порфирный склеп Нерона. Сад на холму. Алтарь. Луна. Развешены гирлянды. Печальная музыка. Актя, две кормилицы и несколько женщин собираются уходить.

1-ая. Память о нем не заглохнет.

2-ая. Сумрак преисподней да не будет ему тягостен. Как божественно было его лицо с открытыми белыми глазами! Даже солдаты попятились, будто ступили на святую зачумленную почву. Я все не могу поверить, что он умер. Разве ты не сама его обмывала, не сама умастила, не сама увидела плащаницей? Демоны сильны, они могут принимать любые формы. Он был одержим демонами. Демоном Аилом. Он владел Удачей, он связывал судьбу свою с куколкой Тюхэ, и он потерял ее. Когда удил рыбу, она упала в воду и нельзя было найти ее.

Входит девушка.

Дев. Ах! Я опоздала. Императора уже похоронили. Так я его больше и не увижу (Плачет).

Женщ. А где его видела? Ты — нездешняя. У тебя греческий акцент. И ты не из придворной прислуги. Кто ты, откуда, как тебя зовут?

Дев. Я из Коринфа, и зовут меня Тюхэ. Я видела императора один раз, но навсегда запомнила. Родители мои умерли, я продавала цветы и танцевала, когда приглашали веселить гостей. Однажды я увидела, что на улицах ужасно много народу, я даже не думала, что в Коринфе столько людей; будто из пяти городов их согнали. И все стремились к одному месту. Приезжал император. Что это была за роскошь, что за блеск! Но я ничего не видела, я смотрела изо всех сил только на императора. Он был в серебряной одежде, казался рассеянным и задумчивым, а на голове был золотой веночек. Но золото не было заметно на золотых волосах, и неизвестно было, от чего шло сияние, от волос или от золота. Я поднялась на цыпочки, не замечая, что слезы градом катятся по щекам. Император вдруг посмотрел из всей толпы на меня и говорит: девочка, о чем ты плачешь? у тебя горе, обида? скажи, я все могу сделать, я — Нерон. — Я плачу оттого, что вижу тебя, божественный. — Как твое имя? — Тюхэ. — Тюхэ? У тебя счастливое имя, и я редко встречал таких хорошеньких девушек. — И проследовал дальше. Это было на всю жизнь. С тех пор, взгрустнется ли мне, обидит ли кто, пойдут ли маленькие неудачи — я вспоминаю, что у меня счастливое имя и что есть император, который редко встречал таких хорошеньких девушек, как я, — и мне становилось тепло и спокойно, сердце начинало петь, руки так и летают, нужные люди сами попадаютя навстречу, обиды забываются, и я чувствую себя под охраной божественного демона Нерона. Кто он: человек или божество, я не знаю но знаю, что если бы я лежала мертвой, а он позвал бы меня я бы встала и пошла. Я скопила денег приехать сюда и посмотреть еще раз на него и вот слышу, что его — нет, что он умер. Вы кажетесь добрыми женщинами и вы заплаканы — значит, это правда. Может быть, это какая-нибудь тайная уловка, и император жив? Мне

вы можете сказать правду, я не выдам. Как мог умереть Нерон, одно имя которого звучит для меня как благовестие? Женц. Тюхэ! Тюхэ! Она нашлась, не потеряна, ее добыли из воды. Она вернулась к Нерону, его девочка, его хранительница Тюхэ. Трижды блаженна ты, пришелица, вестница жизни!

Конец

ПРИМЕЧАНИЯ

ПРИМЕЧАНИЯ К ПЕРВОМУ ТОМУ

В первом томе этого издания собраны предреволюционные книги Кузмина, которые легко объединяются не только хронологически, но и общностью стилистических приемов, композиционным обликом и даже внешностью первых изданий (хотя нами только *Осенние озера* воспроизводятся в первом издании).

Приводя разночтения между различными изданиями сборников, а также с первопечатными версиями, редакторы ограничивались лишь значительными отступлениями. Пунктуация, например, оговаривается только в тех случаях, когда различие меняет смысл. Опечатки в первопечатных (особенно журнальных и газетных) версиях вообще не принимались во внимание.

Имена и названия, принадлежащие к „культурному минимуму“, не разъясняются (например, Аид, Аргус, Хеопс, Тассо). Правда, границу такого „минимума“ установить трудно.

КУРАНТЫ ЛЮБВИ

Несмотря на то, что сам поэт назвал *Сети* „первой книгой стихов“, мы в начале тома помещаем *Куранты любви*, — книгу, которую Кузмин не включал в счет, но которая сыграла большую роль в складывании его поэтической репутации. Хотя она вышла в 1910 г., по написанию (1906) она предшествует большинству стихотворений в *Сетях*. *Куранты любви* появились в ноябре 1910 г. в Москве в издательстве „Скорпион“ с рисунками С. Судейкина („Весна“ и „Зима“) и Н. Феофилактова („Лето“ и „Осень“). В 1911 г. вышло второе издание. Нотная часть книги нами не воспроизводится.

Все стихотворения *Курантов любви* впервые были напечатаны в журнале *Весы* 1909/12:17—53 с подзаголовком „поэма“, без даты и с посвящением С. Судейкину (а также без нотной части). Одно наиболее существенное отступление от текста книги:

„Лето“, Юноша, 3: Чтоб насмотреться с тайною истомой. В книге здесь опечатка („тайной“), т. к. в нотах не только стоит „тайною“, но и также слогу „ю“ соответствует нота.

СЕТИ

Первое издание вышло в апреле 1908 г. в Москве в издательстве „Скорпион“ с обложкой художника Н. Феофилактова. В оглавлении к этому изданию Кузмин отметил звездочками все до того не публиковавшиеся стихотворения: №№ 1 и 8 „Разных стихотворений“; все, кроме № 2, в „Обманщике обманушемся“ и все, кроме № 6, в „Радостном путнике“; все стихи третьей части книги; в „Александрийских песнях“ отмечены: „Вступление“, 2; „Любовь“, все, кроме 7; „Она“, все, кроме 3 и 4; „Канопские песенки“, все, кроме 5; и „Заклучение“.

Второе издание появилось в декабре 1915 г., выпущенное в свет, подобно многим книгам Кузмина 1914–18 гг., М. И. Семеновым в Петрограде — как том (первый) его собрания сочинений, — с обложкой художника А. Божерянова и без подзаголовка „первая книга стихов“. В этом издании цензурой было выброшено большое количество строк, и даже целые стихотворения появились как ряды точек. Сведения об этих пропусках см. в комментариях к отдельным стихотворениям. Нами воспроизводится третье, берлинское издание („Петрополис“, 1923).

Мои предки

„Моряки старинных фамилий“. Впервые в *Золотое руно* 1907/5:30—31 без даты.

3: пьющие вино в шумных портах,

граф д'Орсэ (Alfred Guillaume Gabriel d'Orsay, 1801—1852), парижский дэнди времен Луи Наполеона. Брюммель (Beau Brummel = George Bryan Brummel, 1778—1840), французское произношение имени английского дэнди времен Георга IV. „Магомет“ — трагедия Вольтера. Бандо — род прически, когда волосы разделены в середине пробором и приглажены по обеим сторонам. Маркалью — повидимому, G. Marcell'hoу, автор итальянского трактата по композиции танцевальной музыки и сочинитель вальсов („Индиана“, „Бутон розы“, „Кларисса Харлоу“, „Прекрасная Агнеса“ и, по мотивам Доницетти, „Елизавета“). Сейчас настолько забыт что его имени нельзя встретить даже в лучших музыкальных энциклопедиях. Во французской антологии русской поэзии, составленной Эльзой Триоле, его имя „переведено“ на французский как Margal. Видимо, переводчик предположил, что „Маркалью“ — родительный падеж (как в „стакан чаю“).

Любовь этого лета. Весь цикл впервые в *Весты* 1907/3:11—20 (без даты), где №№ 2, 3, 4, 7 напечатаны без разбивки на строфы. Павел Маслов — молодой офицер, друг Кузмина.

1. „Где слог найду, чтоб описать прогулку“. Запятая в конце предпоследней строки нужна здесь по смыслу, но ее нет в 1 и 3 изданиях, есть однако в *Весах* и во 2 издании. Мариво (Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux, 1688—1763), французский драматург и романист.

2. „Глаз змеи, змеи извивы“. Во 2 издании первые четыре строки второй строфы заменены точками.

3. „Ах, уста, целованные столькими“. Во 2 издании заменены точками IV, 3; V, слова „на иконе оставленный“ в 1 и целиком 3—4; VI, слова „святыми местами“ в 2. Антиной (здесь в значении „молодой мужчина необыкновенной красоты“), любимец римского императора Адриана (нач. II в.), утонувший в Ниле и после этого провозглашенный богом. В *Сетях Антиной* встречается еще дважды в „Александрийских песнях“: „Если б я был древним полководцем“ и „Три раза я его видел лицом к лицу“. См. также прозу Кузмина: повесть „Картонный домик“ (печать с головой Антиной), роман Крылья, роман „Римские чудеса“. Вяч. Иванов назвал Кузмина „певец и сверстник Антиной“ (*Cor ardens*, I: 147). Ферсит (здесь в значении „безобразный человек“), имя уродливого и бранчливого ахейского воина в *Илиаде* Гомера; по-русски встречается чаще как „Терсит“. См., напр., часто цитирующиеся строки из шиллеровской баллады В. Жуковского „Торжество победителей“: „Нет великого Патрокла,/Жив презрительный Терсит“.

4. „Умывались, одевались“. Во 2 издании в I, 5 опущены слова „будто с братом“.

5. „Из поднесенной некогда корзины“. „Io sono docile, io sono rispettosa“ — не совсем точно приведенные (надо „Io sono docile, son rispettosa“); по-русски обычно поют: „Я так безропотна, так простодушна“) слова второй части (аллегро) знаменитой каватины Розины „Una voce roso fà“ („В полуночной тишине“), которою открывается второй акт *Севильского цирюльника* Россини. „Пезарский лебедь“ — Россини (он родом из Пезаро, на северо-западном побережье Адриатического моря). Рафаэлев „Парнас“ — фреска в Stanza della Segnatura в Ватиканском дворце, изображающая Аполлона, окруженного грациями, музами и знаменитыми поэтами. „Далей“ на фреске нет; есть небо, начинающееся сразу за фигурами на холме.

6. „Зачем луна, поднявшись, розовеет“. Во 2 издании опущена I, 4.

7. „Мне не спится, дух томится“. Во 2 издании все стихотворение заменено точками. 2—3 последней строфы, может быть, отзвук шиллеровской баллады „Der Kampf mit dem Drachen“: „Rollt um sich selber fürchterlich,/Dass es um Mann und Ross sich schlänge“. В Килгорском (Kilgour) собрании Хотонской (Houghton) библиотеки Гарвардского университета имеется

экземпляр первого издания *Сетей*, принадлежавший в Париже в 1910 К. Бальмонту, в котором на полях этого стихотворения рукою Бальмонта приписаны три пародические вставки в середину каждой кузминской строфы:

И в бездарном рифмоплетстве,
Голова моя, в уродстве,
Как окружность решета.

Ел я сало, было мало,
И душа еще желала,
Тут ничем нельзя помочь.

Но в любовной той ловитве
Был одним я в страстной битве,
Как развеять этот сплин?

8. „Каждый вечер я смотрю с обрывов“. Каменский, Волжский или Любимов — пароходы: 1) сворачивающий на Каму, 2) идущий по Волге и 3) видимо, сворачивающий на р. Кострому и идущий по Любимовскому уезду Ярославской губернии. Ср. в романе *Крылья*: „Вон — любимовский прибежал“. 10. „Я изнемог, я так устал“. В *Весех* III, 2: Когда ж тебя увижу вновь? — Запятая в конце II, 3 не совсем понятна, но так во всех публикациях.

Прерванная повесть. Впервые весь цикл в *Белые ночи. Петербургский альманах*, 1907. Изд-во т-ва Вольная типография (стр. 211—219), датированный 1907 г. и без нумерации отдельных стихотворений. Не разделены на строфы №№ 1, 2, 6, 8, 9, 10. № 4 разбит на двустушия. Цикл связан тематически не только с „Любовью этого лета“ (см. биографический очерк в 3 т. нашего издания), но и с повестью Кузмина „Картонный домик“ (ср. название пятого стихотворения цикла), напечатанной в том же альманахе на стр. 111—151. В своем письме в редакцию журнала *Весы* 1907/6: 74 Кузмин жаловался, что повесть была напечатана без последних пяти глав (что вызвало пародии на окончание повести в прессе; см., напр., приложение к газете *Русь* № 27, 1907: 381—382). Действие повести происходит в петербургских театрално-литературных кругах. В центре — гомосексуальный роман между Михаилом Александровичем Демьяновым и приезжим из Москвы Мятлевым. На стр. 117 вспоминается другой роман — „этого лета“ — и его детали: как пили сабли, играли „Фигаро“; отъезд на Волгу и страдания с отчаянными письмами и телеграммами. На стр. 124 Демьянова просят сыграть „Весну“, и он поет песенки на свои же слова, чувствительные и фривольные. На стр. 151 Мятлев оставляет Демьянову в подарок игрушечный картонный домик для рождественской свечки, подробно описываемый.

1. „Мой портрет“.

Белые ночи, II, 2: Мои черты под Вашей рукой.
III, 3: Не поразят мой слух ни гром, ни трубы,

Во 2 издании опущены I, 4 и вся последняя строфа. Речь идет о портрете Кузмина, который писал С. Судейкин. „Венок за головой...“ См. об этих строках А. Блок, V, 292—293.

2. „В театре“. „Белого зрительного зала“ — театр В. Ф. Комиссаржевской (см. биографический очерк в 3 т.). См. Е. Зноско-Боровский, *Русский театр начала XX в.* Прага 1925: 271: „Весь белый, с колоннами, лишенный каких бы то ни было украшений.“

3. „На вечере“.

Белые ночи, II, 3: Проходили модницы и франты.
III, 2: И мы вышли вместе за двери.

Во 2 издании опущены последние трехстишия. „Куранты“ — „Куранты любви“ Кузмина. Толстая дама — Серафима Павловна Ремизова, жена писателя; тонкая модница — поэтесса Людмила Николаевна Вилькина, жена поэта Н. Минского (письмо Иоганнеса фон Гюнтера к В. Маркову от 10 сентября 1970 г.).

4. „Счастливым днем“. Во 2 изд. стихотворение целиком (даже название) заменено точками. „Шабли во льду“ — самоцитата из стих. „Где слог найду, чтоб описать прогулку“ („Любовь этого лета“, *Сети*). „Вена“ — известный петербургский ресторан. Сагунов, Николай Николаевич (1880—1912), художник, друг Кузмина.

7. „Мечты о Москве“. *Белые ночи*, VI, 1: Вдвоем по переулкам снежным блуждание. Существует следующий незаконченный вариант этого стихотворения:

Это весеннее теплое дыхание
Будит уснувшие в сердце воспоминания...
Мысли ведут меня, солнцем влекомые,
В город чужой теперь, в улицы же знакомые.
Будто Москва-река, будто как Неглинная,
Розовый дом стоит, церковь рядом старинная,
Благовест слышится, солнце встает багровое,
Ждет меня лошадь; попона на ней ковровая.
Кто-то поедет и с кем-то я должен встретиться,
Кем-то любовь моя скоро должна приветиться.
Солнце весеннее, мысли же холодные,
В сердце живут моем змеи лишь подколенные.
Все там по-прежнему, так же там Неглинная...

8. „Утешение“. В первопечатном тексте и в 1 изд.

I, 2: Купив такую ж шапку, как у Вас,

Только в первопечатном тексте

Во 2 изд. все стихотворение заменено точками.

9. „Целый день“. Во французской фразе (V, 4) во всех остальных публикациях напечатано правильно *reviens*. Во 2 изд. точки вместо слов „которому он не ответит“ в II, 3. Сережа — племянник Кузмина, писатель Сергей Абрамович Ауслендер (1886—1943). Далайрак (Nicolas Dalaugas или D'Alaugas, 1753—1809), французский композитор, сочинивший много опер, Эти слова — из очень популярной в свое время и вошедшей во многие собрания песен арии Нины „*Quand le bien aimé reviendra*“ в 6 сцене оперы *Nina ou la folle par amour* (1803?). Кузмин цитирует неточно, текст припева такой:

Mais je regarde, mais je regarde, hélas, hélas,
Le bien aimé ne reviens pas.

Разные стихотворения

Стихотворения №№ 2, 3 и 4 входят в действие указанных в подзаголовках рассказов Сергея Ауслендера и поэтому, естественно, не имеют в своих первых публикациях ни эпиграфов, ни названий. Все три вошли в книгу рассказов Ауслендера *Золотые яблоки* („Гриф“, М. 1908; 2 изд. 1914).

2. „Любви утехи“. Рассказ „Вечер у господина де-Севираж“ (впервые в альманахе *Белые ночи*, Спб. 1907:37—49) повествует о тайном салоне французских аристократов во время французской революции, где сознательно поддерживается прежний образ жизни и о казненных говорится как о живых. Главный герой служит революции, оставаясь втайне ее врагом, и присутствует при казнях друзей, ничем не выдавая своих чувств. Стихи, написанные Кузминым, читает в салоне поэт Жарди (*Белые ночи*: 43; *Золотые яблоки*: 21), и один из гостей замечает: „Стишки недурны, но я не заметил необходимой рифмы — гильотина“. Эпиграф к стихотворению взят из до сих пор популярной песенки Швартцендорфа (Johann Paul Aegidius Schwartzendorf, 1741—1816), немецкого органиста, который жил в Париже и сочинял под именем Джованни Паоло Мартини (Giovanni Paolo Martini). Песенка написана на слова Флориана (Jean Pierre Claris de Florian, 1755—1794). Приводим ее текст:

Plaisir d'amour ne dure qu'un moment,
Chagrin d'amour dure toute la vie;
J'ai tout quitté pour l'ingrate Sylvie,
Elle me quitte et prend un autre amant.

„Tant que cette eau coulera doucement
Vers ce ruisseau qui borde la prairie,
Je t'aimerai,“ me répétait Sylvie.
L'eau coule encore, elle a changé pourtant.

3. „Серенада“. Из рассказа „Корабельщики или трогательная повесть о Феличе и Анжелике“, где героиня, пизанка Анжелика, переодевшись в мужское платье, увозит любимого Феличе от резни между гвельфами и гибеллинами. Плывающие вместе с ними на корабле рассказывают друг другу истории. Когда очередь доходит до поэта, он вместо рассказа поет только что сочиненную им серенаду (стр. 184—185). Поэт, сравнивший сердце женщины с морем, возможно, Семонид Аморгосский (см. стр. 73 *Поэты-лирики древней Эллады и Рима*. В переводах Я. Голосовкера, М. 1963).

4. „Флейта Вафилла“. Имя Вафилла (Бафилла) взято у Анакреонта, воспевшего самосского мальчика (см. также Горация, кн. I, эпод 14). У Ауслендера есть фраза о том, что семилетний Вафил (в рассказе имя пишется через одно „л“, и рассказ называется „Флейты Вафила“, так как флейт две) был воспет прохожим поэтом. Ауслендеровский Вафил — пятнадцатилетний мальчик, родившийся от пришедшей неизвестной женщины и воспитанный местным жрецом. Мать умерла от родов, но успела посвятить мальчика Афродите. Все его любят, но он тоскует, не чувствуя ни к кому любви, пока наконец не испытывает этого чувства в объятиях статуи Афродиты — и умирает. В конце 6 главы рассказа (стр. 205—206) поэт Терпандр сочиняет стихотворение, написанное Кузминым. Разночтения в книге Ауслендера (где стихотворение абсурдно разбито на четверостишия и содержит грубые опечатки):

III, 6: Рвися после Мойры нить.

IV, 5: Ты в лесу один блуждаешь.

Те же разночтения (и искажения, которых мы не приводим) были в предыдущей публикации в ж. *Перевал* № 8—9 (1907): 9—10, где стихотворение не разделено на строфы и сопровождается примечанием „Стихи для повести написаны М. Кузминым“.

Во 2 изд. точками заменены V, 2—4.

5. „Люблю, сказал я не любя“. Впервые в *Золотое руно* 1907/5: 29 без деления на строфы и без даты. III, 2 — Я вижу, странно прозревая. Ср. с Фетом: И как-то странно порой прозреваю („Измучен жизнью, коварством надежды“). Ср. также строфу IV с Георгием Ивановым:

Я не запомнил точных линий,
Но ясный взор и нежный рот,
Но шеи под рубашкой синей
Неизъяснимый поворот.

(Вереск, М. 1916:51)

6. „О, быть покинутым — какое счастье!“ Первая публикация не разыскана.

7. „Мы проехали деревню, отвели нам отвода“. В журнале *Перевал* № 10 (1907): 14 (без даты) как второе стихотворение цикла „На фабрике“ (Первое, „Тихие воды прудов фабрич-

ных“, см. *Осенние озера*; третья, „Свистков призыв...“, не вошло в книги, см. 3 т. нашего издания). Разночтение в *Перевале*:

V, 3: В обе стороны далекий моря южного простор,
Во 2 изд. точки вместо IV, 3. „Отвели нам отвода“, видимо, значит „откинули завесы у коляски“.

Ракеты. Весь этот цикл (перекликающийся с картинами друзей Кузмина, художников Сомова, Судейкина и Сапунова) впервые в *Весы* 1908/2: 7—14 без даты, посвящения и эпиграфа; № 4 идет перед № 3. В следующем номере *Весов* были даны поправки к тексту и заявлено, что посвящение было пропущено (кто был Виктор Наумов, нам установить не удалось). Эпиграф к циклу взят из стихотворения В. Брюсова „Фонарики“ (1905), вошедшего в книгу *Венок* (*Stephanos*) (1906). Все приведенные ниже разночтения—из *Весов*.

1. „Маскарад“. I, 2: Рощи, радуга, ракета,
2. „Прогулка на воде“. IV, 2: Приподымет ветерок,
3. „Надпись к беседке“. 3: Здесь пристань, где Любовь бросает якоря,
4. „Вечер“. IV, 4: Но секрет любви не нарушу.
5. „Разговор“. Напечатано восьмистишиями и все короткие строки — отступя.

IV, 4: Как крылья бабочек с прозрачной перепонкой.

V, 2: Она не держит в смутном сне.

VII, 2: Проходят тихо окон ряд,
Стихотворение можно считать парафразом одноименной картины К. Сомова.

6. „В саду“. Разбито на шестистишия.

VII, 1: Но чьи там вздохи заглушены?

7. „Кавалер“. IV, 2: Охладить, мой господин. То же во 2 изд. Это, видимо, является правильным вариантом.
8. „Утро“. 3 и 4: привезли... увезли...
9. „Эпитафия“. II, 3: Скажи, без трепета, как встретил он

V, 1: Что скрипка, где оборванная квинта?

Аттила, король гуннов (V в.); Аларих, король вест-готов (IV в.) — опустошители Европы времен великого переселения народов. Аларих разрушил Рим в 401 г. Гиацинт — легендарный юноша, которого любили Аполлон и Зефир.

Обманщик обманувшийся.

2. „Вновь я бессонные ночи узнал“. Первая публикация не разыскана.
4. „Отраднo улетать в стремительном вагоне“. Темные, тайные сестры — Мойры, Парки

Радостный путник

5. „Что приходит, то проходит“. Во 2 изд. точками заменены строки 8, 9, 13 и две последних, а также слова „ты — мой“ в 10 строке.

6. „Уж не слышен конский топот“. Первая публикация не разыскана.

Мудрая встреча. Посвящено поэту и вождю символистов Вячеславу Ивановичу Иванову (1866—1949), у которого Кузмин некоторое время жил на квартире и у которого в *Кормчих* звездах есть стих. „Вожатый“. См. в *Cor ardens* Иванова (I, 147) стих. „Анахронизм“ с характеристикой Кузмина. См. также письмо Кузмина (февраль 1908 г.) к приятелю: „Мудрая встреча“ посвящена Вяч. Иванову, так как ему особенно нравится. Но по-настоящему посвящается, как и все с весны 1907 г., тому лицу, имя которого Вы прочтете над „Ракетами“ и над „Вожатым“ (т. е. Виктору Наумову. Ред.)

3. „Окна плотно занавешены“. Во 2 изд. все стихотворение заменено точками.

9. „Двойная тень дней прошлых и грядущих“. 7: „И утро уж другой ее пробудит“. Повидимому, нужно „утром“, но „утро“ во всех трех изданиях.

Вожатый. Победитель-вожатый (Victor dux) посвящения — Виктор Наумов (см. посвящение к „Ракетам“ и прим. к „Мудрой встрече“).

2. „Лето Господнее — благоприятно“. Ср. Евангелие от Луки, гл. 4, 19: „Проповедывать лето Господне благоприятное“. Написание „высокосный“ (а не „високосный“) во всех изданиях. 3 „Пришел издалека жених и друг“. См. в *Собр. соч.* А. Блока, VIII, 227: „Переписываю тебе новое, ненапечатанное стихотворение Кузмина. По-моему — очень замечательное“. У Блока стихотворение приведено с двустихиями, и все местоимения 2 лица написаны с большой буквы. Видимо, таким оно было в первоначальной рукописной форме. Во 2 изд. все стихотворение заменено точками. Ср. в повести „Картонный домик“ сцену между Демьяновым и Мятлевым (*Белые ночи*, 141): „целую Ваши ноги“.

4. „Взойдя на ближнюю ступень“. Во 2 изд. заменены точками конец V строфы от слов „Я до зари“ и две заключительные строки стихотворения.

5. „Пусть сотней грех вонзался жал“. Во 2 изд. целиком заменено точками.

6. „Одна нога — на облаке, другая на другом“. Во 2 изд. точки вместо слов „тебе я обручен“ в пятом двустихии, а также вместо строк 14 и последней.

7. „С тех пор всегда я не один“. Во 2 изд. точки заменяют всю последнюю строфу.

Александрийские песни. Николай Петрович Феофилактов (1878—1941), московский художник, приятель Кузмина; сотрудничал в *Весех*, иллюстрировал (с Судейкиным) *Куранты любви*, сделал обложку к 1 изд. *Сетей*; был связан с книгоиздательствами „Скорпион“ и „Гриф“. Одиннадцать стихотворений были сперва опубликованы в *Весех* 1906/7: 1—12 (без даты и посвящения) под номерами в следующем порядке:

1) „Как песня матери“, 2) „Что же делать“, 3) „Сладко умереть“, 4) „Как люблю я, вечные боги“, 5) „Солнце, солнце“, 6) „Если б был я древним полководцем“, 7) „Разве неправда“, 8) „Сегодня праздник“, 9) „Кружитесь. кружитесь“, 10) „Что за дождь“, 11) „Три раза я его видел лицом к лицу“. Четыре стихотворения были напечатаны в альманахе *Корабли. Сборник стихов и прозы*, М. 1907: 129—133 (без даты) под названием „Александрийские песни (дополнительные)“ под номерами в следующем порядке: 1) „Я спрашивал мудрецов вселенной“, 2) „Сын мой“, 3) „Когда меня провели через сад“, 4) „Снова увидел я город, где я родился“. Отдельным изданием *Александрийские песни* вышли только в 1921 г. (год не указан на обложке) в Петрограде в издательстве „Прометей“. Книга напечатана по старой орфографии, но существует в двух „вариантах“ в зависимости от обложки. На одной обложке стоит: М. Кузминъ. Александрійскія пѣсни, а внизу — Петербургъ; на другой: М. Кузмин. Александрійские песни, вместо „Петербург“ стоит название издательства — Прометей (оно же стоит на последней странице обложки вместе с адресом и тиражем /4500/, чего нет в первом „варианте“).

Вступление

1. „Как песня матери“. В *Весех* без разбивки на фрагменты. Рукописный вариант:

Как песня матери
У колыбели первенца,
Как утро свежее
На высях гор заоблачных,
Как дикий мед,
Жасмина цвет молочный,
Твой голос неумолчный
Трижды блаженная
Александрия.

3. „Вечерний сумрак над теплым морем“. Впервые, повидимому, в романе *Крылья*, где в первой части это поет один из гостей Штрупа.

Любовь

№ 2, 3 и 6 во 2 изд. целиком заменены точками.

7. „Если б я был древним полководцем“. В *Весех* 17: при жизни мне были бы воздвигнуты храмы. Менкау — см. К. Бальмонт, *Край Озириса*, стр 119: „Пирамида Микериноса или Мэн-Кау-Ра, — одна из трех знаменитых пирамид Гизз“. Ср. также А. Ахматова: „Стала б я богаче всех в Египте, /Как говаривал Кузмин покойный (*День поэзии*, М. 1968: 165).

Она

1. „Нас было четыре сестры, четыре сестры нас было“.

2 изд. III, 2: все мы четыре разлюбили, но все мы имели разные причины:

Не четыре, а пять — повидимому. вместе с любовью.

2. „Весною листья меняет тополь“. В честь возвращения Адониса из подземного царства в древности устраивались празднества. См. также № 4 „Канопских песенок“.

4. „Разве неправда“. В *Весех* без разбивки на фрагменты.

5. „Их было четверо в этот месяц“.

В 1 изд. и в издании отдельной книгой строка 5 читается:

И продавши последнюю мельницу...

Д. Мирский в своей английской истории русской литературы (1955, стр. 474) неверно утверждает, что все „Александрийские песни“ идут от *Песен Билитис* (*Chansons de Bilitis*, 1894) (кстати, появившихся по-русски в переводе А. Кондратьева в 1907 г.) Пьера Луиса (*Pierre Louys*, 1870—1925), которого, тем не менее, Кузмин превзошел. Сам Кузмин назвал в 1916 г. *Песни Билитис* „пустыми бусами“ (предисловие к *Песнь Песней*, Петроград 1917: 5). О гораздо более раннем (и тоже отрицательном) отзыве (1897) см. биографический очерк в 3 т. *Песни Билитис* написаны в форме „стихотворений в прозе“, и их действие происходит не в Александрии (хотя там происходит действие романа Луиса *Aphrodite*, тоже не очень нравившегося Кузмину) „Их было четверо...“ подражает следующему стихотворению Луиса (в третьей части *Песен Билитис*):

Chanson

Le premier me donna un collier, un collier de perles qui vaut une ville, avec les palais et les temples, et les trésors et les esclaves.

Le second fit pour moi des vers. Il disait que mes cheveux sont noirs comme ceux de la nuit et mes yeux bleus comme ceux du matin.

Le troisième était si beau que sa mère ne l’embrassait pas sans rougir. Il mis ses mains sur mes genoux, et ses lèvres sur mon pied nu.

Toi, tu ne m’as rien dit. Tu ne m’as rien donné, car tu es pauvre. Et tu n’es pas beau, mais c’est tu que j’aime.

Мудрость

1. „Я спрашивал мудрецов вселенной“. В *Кораблях* без разбивки на фрагменты. В строке 13: „жизнию“; в строках 7 и 13 — „чтобы“; строки 16—17 разбиты так: Потому же, почему/в тебя вложили желанье

2. „Что ж делать“. Каллимах (*Callimachus*), александрийский поэт 3 века до Р. Х., автор гимнов и любовных эпиграмм (его имя напечатано правильно только в *Весех* и в отдельном издании).

3. „Как люблю я, вечные боги“. В *Весех* с промежутками после 2, 5, 9 и 18 строк.

4. „Сладко умереть“. В *Весех* с промежутками после слов „прощай, герой“ и „прощай, отец“. Начало (и его повторение) — парафраз Горация: Dulce et decorum est pro patria mori (Od. III, 2, 13).

5. „Солнце, солнце“. Гелиополь, древний город, находившийся в 12 км. на северо-восток от теперешнего Каира. Центр поклонения солнцу (егип. Ра, греч. Гелиос).

Отрывки

1. „Сын мой“. В *Кораблях* строки 13—15 напечатаны в одну, как и последняя с предпоследней. Строка 20 читается: „а город стихал“. В предпоследней строке стоит „тебя сопровождать“. 2. „Когда меня провели сквозь сад“. В *Кораблях* в одну строку напечатаны следующие строки: 2—3, 5—6, 19—20, 24—25. Строка 27 читается: „И разом смеялись“. Гатор (Hat-hôr) египетская богиня неба (часто изображалась с коровьей головой и в этом обличи отождествлялась с Изидой), покровительница женщин, отсюда часто также богиня любви, красоты и радости. Сестры — священные погребушки, употреблявшиеся на праздниках Изиды.

3. „Что за дождь!“ В *Весех* 4. Румяны потекли по твоим щекам, 4. „Снова увидел я город, где я родился“. В *Кораблях* в одну строку напечатаны строки 1—2, 3—4, 5—6, 9—10, 19—20, 29—30, 31—32, 36—37, 43—44, 47—48. Другие разночтения:

10: (неизменное)

16: не зная, куда склонить голову,

19: и были слышны пенье и тамбурины

33: с упругим телом, гибкими руками и душистой косой

Во 2 изд. конец стихотворения заменен точками начиная с строки 33.

5. „Три раза я его видел лицом к лицу“. Во 2 изд. точками заменены строки 47—51 и последние шесть строк. Лохия (Lochias) — мыс, граничивший с александрийским портом, на окончании которого находился императорский дворец. Кесарь — император Адриан. Об Антиное см. в примечаниях к „Ах, уста, целованные столькими“. Никомидия — в древности большой малоазийский город в северо-восточном углу залива, образуемого Мраморным морем. Был любимым местопребыванием римских императоров и их полководцев во время походов на Восток.

Канопские песенки.

1. „В Канопе жизнь привольная“. Во 2 изд. все стихотворение заменено точками.

Каноп — город, находившийся в 20 км. на северо-восток от древней Александрии и сообщавшийся с нею каналом; место развлечения богачей, где происходили знаменитые оргии; перестал существовать приблизительно в 4 в. после Р. Х. (т. е., после христианизации Египта). В 1 изд. Кузмин пользовался формой „Каноб“ (а потом даже рифмовал это название в ГГ, „Разные стихотворения“, № 3, — Каноба: оба), но где-то в

1914—15 г. решил изменить ее на „Каноп“, которую и употребил в остальных двух изданиях. Обе формы правильны.

2. „Не похожа ли я на яблоню“. Во 2 изд. последние три строки заменены точками.

3. „Ах, наш сад, наш виноградник“. Зевс покровительствовал странникам и следил за исполнением законов гостеприимства.

5. „Кружитесь, кружитесь“. В *Весех* и в отдельном издании:

27: что все уходит от нас безвозвратно.

Заключение

„Ах, покидаю я Александрию“. Перечисляются знаменитые порты древности на Эгейском море и в восточной части Средиземного. Богиня — Афродита (Киприда).

ОСЕННИЕ ОЗЕРА

Книга имела только одно издание. Она появилась с обложкой С. Судейкина в издательстве „Скорпион“ (Москва) в августе 1912 г. Посвящение, повидимому, имеет ввиду поэта Всеволода Князева (см. прим. к циклу „Осенний май“).

Осенние озера. Цикл из пяти стихотворений под этим названием, датированный „1908 октябрь“, появился в *Весех* 1909/3: 7—14 и состоял из следующих стихотворений: 1) „Хрустально небо, видное сквозь лес“, 2) „В тенистой роще безмятежно“ (см. в *ОО* цикл „Разные стихотворения“), 3) „Не верю солнцу, что идет к закату“, 4) „Снега покрыли гладкие равнины“ и 5) „Моей любви никто не может смерить“. В *Золотом руно* 1909/1: 63—66 были напечатаны (в следующем порядке) „Осенний ветер жалостью дышал“, „Протянуло паутину“, „Одна звезда тебе над колыбелью“ (см. в *ОО* „Стихотворения на слу- чай“) и „Умру, умру, благословляя“ (четвертым в этом цикле было стихотворение „Высокий холм, от глаз скрывающая солнце“, не вошедшее в книги стихов Кузмина. См. III т.).

1. „Хрустально небо, видное сквозь лес“. В *Весех* I, 9, и II, 9 в скобках (в первой строке многоточие).

II, 12: Так четки облака — стоят, не гая.

В автографе названо „Канцона“ и датировано 1908 г.

3. „О тихий край, опять стремлюсь мечтою“. Впервые в *Журнал театра лит.-худ. общества*, Спб. № 7, вторая половина сезона 1908/09, стр. 22, без даты и с разбивкой на два четверостишия.

8. Что без любви бежал когда-то сам?

4. „Осенний ветер жалостью дышал“. *Золотое руно* 1909/1:

I, 2: Поля уж сжаты;

I, 13: Осенняя заря, пылая, догорает.

5. „Снега покрыли гладкие равнины“. В *Весех* 1909/3 под номером стоит в скобках „Акростих“ (первые буквы дают „Сергеи Позняков“). Помещая стихотворение в книгу, Кузмин раз-

рушил акrostих новою четвертою строчкой, первоначальное чтение которой: „Горят, мерцаая, снежные вершины“. Другие разночтения:

II, 2: И песни вьются, песни прошлых бед;

II, 4: Они развеют ждущие кручины!

IV, 1: Каким весельем трубит рог: „пора!“

6. „Моей любви никто не может смерить“. В *Весех* разбито на четверостишия.

1. Мою любовь никто не может смерить,

Азраил — ангел смерти у мусульман.

7. „Не верю солнцу, что идет к закату“. В *Весех*

II, 2: Светило всходит, зло смеясь закату,

IV, 1—4: Мое стремление — не видать отливу!

Мое желанье — не кидать долину!

Мои обеты — не иди на убыль!

Твержу одно лишь: „сердце вечно любит

V, 4: Зачем сомненья не вступать в долину?

VII, 3: Ах, тот, кто любит, не пойдет на убыль!

8. „Не могу я вспомнить без волненья“. Впервые в *Журнал театра лит.-худ. общества*, Спб, № 7, вторая половина сезона 1908/09: 22, без даты.

II, 1: Как осенним утром мы ходили,

II, 3: Посмотри: деревья все и те ли?

III, 4: Лишь осталась горечь, да волненья.

9. „Когда и как придешь ко мне ты“. Слова „Я маски пел“. См. *Куранты любви* (Весна, Юноша): Маски ловятся слепо в повязке жмурок. Ср. также *Сети* („Умывались, одевались“): Пили чай, не снявши маск // Наши маски улыбались.

10. „Когда и как приду к тебе я“. Впервые в *Журнал театра лит. — худ. общества*, Спб, № 8, вторая половина сезона 1908/09: 20. Датировано: Парахино (имение С. Ауслендера. Ред), 1909 25 февраля. Разделено на шесть четверостиший.

19: А те пути, о как суровы!

Потом в *Альманах для всех*, кн. 2, Спб. 1911: 11, без даты.

15: Ах, чем наш дальний путь проторен?

11. „Что сердце? огород неполютый“. Впервые *Журнал театра лит.-худ. общества*, Спб., № 1, 1909/1910: 18, датировано „Декабрь 1908“. В раннем письме (от 1898) Кузмин писал: „Моя душа вся вытоптана, как огород лошадьми. — И иногда мне кажется таким прекрасным, таким желательным — умереть“.

12. „Умру, умру, благословляя“. В *Золотом руне* 1909/1 разбито на четверостишия и датировано 1908 г.

Осенний май. Напечатан целиком в *Книгоиздательство „Мусагет“*. Антология, М. 1911 (перепечатана в 1916): 111—125. Всеволод Князев — поэт и офицер, друг Кузмина, застрелившийся в 1913 г. (один из персонажей „Позмы без героя“ А. Ахматовой).

2. „Трижды в темный склеп страстей томящих“.

II, 4: Но один ушел ты в край свиданий.

V, 3: Сердце все дрожит и пламенеет.

4. „Все пламенной стремленья“.

9—10: Нездешние сиянья.
(Божественная рать!)

14: И слаще благодать!

6. „Бледны все имена, и стары все названья“. В *Антологии* четные строки начинаются без отступов, наравне с нечетными. перед четвертой строкой от конца — промежутки.

3: Могу ли передать твоё очарованье,

7. „К матери нашей, Любви, я бросился, горько стеная“. В *Антологии* без разбивки на строфы.

II, 3: Легкой страсти порыв улетит бесследно с разлукой,

8. „В краю Эстляндии пустынной“. Написано в связи с предстоящим отъездом Князева. В *Антологии*

1: В стране Эстляндии пустынной

9. „Одно и то же небо над тобою“.

V, 2: Сойти с пути, где водит тайный рок,

10. „В начале лета, юностью одета“.

I, 2—3: Не ждет земля весеннего привета,

Не бережет погожих, ясных дней,

11. „Для нас и в августе наступит май!“ В *Антологии* разбито на четверостишия.

8: И завтра недруг друг вчерашний мой?

10: То, что собирать весной старались втуне“.

Весенний возврат. В рукописи тоже посвящено Князеву.

1. „Проходит все, и чувствам нет возврата“. Парафраз первой строки стихотворения Даниила Максимовича Ратгауза (1869—1937), положенного на музыку Рахманиновым („Проходит все, и нет к нему возврата“). Ратгауза-поэта презирали многие передовые поэты и критики того времени, но охотно использовали для романсов композиторы. Стихотворение в автографе датировано 26 февраля.

2. „Может быть, я безрассуден“. В автографе датировано 4 марта 1911 г. Князев был в Пскове в марте 1911 г. (см. его *Стихи*, СПб, 1914: 57). „Сорок мученик“ — 9 марта по старому стилю (22 по новому) — „начало весны“ („Сорок сороков птиц летят, весну несут“).

3. „Как радостна весна в апреле“ В автографе датировано 5 апреля 1911 г. Буасона — фотограф в Петербурге.

4. „Окна неясны очертанья“. В автографе датировано 7 мая 1911 г. См. стихотворение Князева (*Стихи*: 50, „М. А. К-ну“), датированное сентябрем 1910 г. („Я приеду... войду с синим лацканом“) с двумя последними строками:

Можем снова найти потерянный,
Рай при смутном мерцаньи окна...

5. „У окна стоит юноша, смотрит на звезду“. Впервые *Аполло* 1911/5: 29, без даты. В автографе датировано 8 марта 1911 г. I, 3—4 были взяты Кузминым как эпиграф к циклу „Сердце зеркальное“ (см. начало примечаний к ГГ).

Зимнее солнце. Николай Кузнецов, актер, друг Кузмина и Ауслендера.

1. „Кого прославлю в тихом гимне я?“ В автографе датировано 30 января 1911 г. Впервые в *Gaudeamus* 1911/3: 11 без даты, с подзаголовком (Из цикла „Зимнее солнце“) и с тем же посвящением, что и весь цикл в книге.

II, 4: И (радость глазу)

III, 4: Но в злато света

2. „Отри глаза и слез не лей“. Впервые в *Аполлон* 1911/5: 31, без даты.

3. „Опять затопил я печи“. Впервые в альманахе *Гамаюн*, Спб, 1911:200 с разбивкой на четверостишия и с датой „1911. Январь“.

4: Как в пору былых годин.

Строка 7 напечатана в скобках.

4 „Слезы ревности влюбленной“. В автографе датировано 13 февраля 1911 г.

5. „Смирись, о сердце, не ропщи“. В автографе датировано 29 января 1911 г. Впервые *Аполлон* 1911/5:29, без даты, разбито на четверостишия.

6. „О радость! в горестном начале“. В автографе датировано 24 апреля 1911.

7. „Ах, не плыть по голубому морю“. В автографе датировано маем 1911 г.

8. „Ветер с моря тучи гонит“. В автографе датировано 26 октября 1911.

Оттепель. Кто С. Л. I., установить не удалось.

1. „Ты замечал: осеннею порою“. В автографе датировано 25 октября 1911 г.

2. „Нет, не зови меня, не пой, не улыбайся“. В автографе датировано 20 октября 1911. Ср. Князев, „М. А. Кузмину“ („Ах, не зови меня, любимец Аполлона“) (*Стихи*: 94), где эпиграфом стоит первая строка этого стихотворения Кузмина. Ср. также начало второй строфы с началом „Где слог найду...“ в *Сетях*.

3. „Я не знаю, не напрасно ль“. В автографе датировано 27 октября 1911 г.

4. „С какою-то странной силой“. Строки 5—6 воссоздают в памяти цикл „Ракеты“ в *Сетях*; 7—8 — „Александрийские песни“.

5. „Катались Вы на острова“. В автографе датировано 27 октября 1911. „Острова“ — часть Петербурга на островах Елагине, Крестовском и Каменном, где находятся парки.

6. „Дождь моросит, темно и скучно“. Редакторам осталось неизвестным, кто такой Юрочка. Это, во всяком случае, не Ю. Юркун, с которым Кузмин встретился только в 1913 г.

7. „Как люблю я запах кожи“. Правильное написание упомянутой улицы во Флоренции — *Via Calzaioli* (одна из улиц, соединяющих Соборную площадь с *Piazza della Signoria*. Лунгарно — набережная реки Арно. Ср. *Крылья* (4 изд., стр. 113): „...пахло кожей и жасмином“.

9. „Рано горлица проворковала“. В автографе датировано 27 октября 1911 г.

Маяк любви. В рукописи посвящено С. Миллеру и датировано декабрем 1911 г.

5. „Сегодня что: среда, суббота?“ „Сплошная седмица“ — всякая неделя без постных дней.

9. „Над входом ангелы со свитками“. Отель „Метрополь“, Лобное место и телеграф на Мясницкой находятся в центре Москвы неподалеку друг от друга. Здание, описываемое в первых двух строках, определить не удалось.

Трое. В „трое“, кроме самого Кузмина, входят С. Позняков и художник В. Белкин (потом иллюстрировавший „Новый Ролла“ Кузмина).

2. „Ты именем монашеским овеян“. *Аполлон* 1909/1:7 без даты, разделено на четверостишия.

6: Глаза блеснут сквозь черные ресницы,

3. „Как странно в голосе твоём мой слышен голос“. Там же, без даты.

6. „Не вешних дней мы ждем с тобою“. Впервые в *На рассвете*, кн. 1, Художественный сборник п/р А. Ф. Мانتель, Казань, 1910 (2 изд. — точная перепечатка — в 1911 г.): 4, с датой „1909. Июль“.

7. „Когда душа твоя немела“. В эпитафии первые слова (потом в стихотворении переведенные, видимо, с намеренной неправильностью) арии Лоретты из I акта оперы Гретри *Ричард Львиное Сердце* (Richard Coeur-de-Lion), использованной П. И. Чайковским для песенки графини в *Пиковой даме*. Гретри (André Ernest Modeste Grétry, 1741—1813) привлекал Кузмина: рассказ „Серенада Гретри“ в *Военных рассказах*, в „Картонном домике“ на рояле лежит партитура Гретри, в *Условностях* Гретри упоминается на страницах 16, 18, 22 и 50.

8. „Казалось нам: одежда мая“. *Весы* 1909/10—11: 139—140 без даты. „Май“ в I, 1 и „Вождь“ в IV, 1 напечатаны с большой буквы.

III, 4: Сковались цепью он и ты,

Листки разрозненных повестей

2. „Кому есть выбор, выбирает“. „Три дороги“, повидимому, мотив из русских былин.

4. „Тихие воды прудов фабричных“. *Перевал* № 10 (1907): 14, первое стихотворение цикла „На фабрике“ (см. прим. к стих. „Мы проехали деревню. .“ в *Сетях*).

4: Слышен лишь шум машин ритмичных,

7: Мирно вбираете яд отрав;

11: Мимо — постройка, флигель, сад —

12: Вновь вы расторгли вражды союзы.

15: Кротко река струит прежний ток,

Разные стихотворения

1. „Волны ласковы и мирны“. Евгений Александрович Зноско-Боровский (1884—1954), секретарь редакции *Аполлона*, театровед, критик и известный шахматист. Пьеса „Обращенный принц“ была напечатана в *Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапертутто* 1914/3. Стихотворение находится на странице 60 с разночтением в строке 8:

Она исполнялась в 1910 и 1911 гг. в „Доме интермедий“ в Петербурге в постановке Мейерхольда, с музыкой Кузмина и оформлением Судейкина. Это пародическая quasi-испанская пьеса с оперными элементами, чуть напоминающая первую пьесу самого Кузмина „История д'Алесслио“. Комизм пьесы не только ситуационный, но и в том, что персонажи говорят и ведут себя очень по-русски, а в одном месте есть даже абсурдное введение в ткань пьесы фонвизинских персонажей. Герои пьесы, наследный принц, возвращается из крестового похода на корабле (2 сцена III акта), и эта сцена начинается с песни за сценой на слова Кузмина.

2. „Боги, что за противный дождь!“ Имя Фотис Кузмин потом дал одной из героинь романа в стихах „Новый Ролла“ (ГГ). Само стихотворение напоминает „Александрийские песни“.

4. „Геро“. Имеется ввиду греческая легенда о Леандре, переплывавшем Геллеспонт (теперь Дарданеллы), чтобы видиться с возлюбленной Геро.

5. „В тенистой роще безмятежно“. *Весы* 1909/3: 9. См. примечание к циклу „Осенние озера“.

6. „В старые годы“ Впервые под названием „Из старых лет“ в *Золотом руне* 1907/7—9:65 с датой 1907 и с подзаголовком в скобках: Посвящается Венецианову и его современникам. Весь номер журнала посвящен Венецианову. Алексей Гаврилович Венецианов (1780—1847), русский художник. Обычно прославляется за первые шаги к русскому реализму, хотя его ценность и прелесть скорее в его классицистических качествах. Все строки стихотворения в журнальной публикации начинаются с большой буквы. Строки 6 и 7 напечатаны в одну.

12: Когда летом уезжали в деревню,

14: Работали на полях, гумне и в амбарах,

16: С простою и милою грацией,

25: Когда те, мечтая

26: Откладывали недочитанную книгу;

27: Семейные собрания

35: Мирные рощи, поля, дома,

7. „Троицын день“. *Аполлон* 1911/5:30 с разбивкой на четверостишия и без даты.

8. „Чем ты, луг зеленый, зелен“. Впервые в альманахе *На расвете*, кн. 1, Казань, 1910:4 без даты.

9. „Солнцем залит сад зеленый“. „В солнце облеченный“ — парафраз Откровения св. Иоанна, гл. 12, 1: „жена, облеченная в солнце“. В этом стихотворении первые буквы всех строк, кроме двух последних, складываются в посвящение: Сергею Сергеевичу Позняко(ву).

10. „Пасха“. Впервые в *Речь*. Бесплатное приложение к № 106, 18 апреля (1 мая) 1910: 2 под названием „Инок“ и без даты. Строки 13—14 в кавычках.

5: Чрез зелени веселье

8: Сквозь узкое окно.

Стихотворения на случай

1. „Одна звезда тебе над колыбелью“. *Золотое руно* 1909/1:64, с датой 1908.

I, 1—2: Одна звезда цвела над колыбелью

И над моей далекою весной.

Здесь, повидимому, двойной смысл. Кузмин хочет сказать, что они оба родились на Волге и что им обоим была суждена литературная карьера).

I, 4: Моя тоска поет твоей свирелью.

II, 2: Когда смотрю теперь твои черты, —

О С. Ауслендере см. прим. к №№ 2, 3 и 4 „Разных стихотворений“ в *Сетях*. „Весну Тосканы сладко возродил“, видимо, имеет ввиду несколько новелл из *Золотых яблок* Ауслендера, действие которых происходит во Флоренции, Пизе или недалеко от них. „Прекрасный Марк“ (с посвящением Кузмину), „Месть Джироламо Маркеше“ и „Корабельщики“.

2. „Акростих“. Под названием „Посвящение“ в *Весех* 1909/1:19 перед романом Кузмина „Подвиги великого Александра“. Брюсов ответил в следующем, втором номере *Весов* (стр. 16) тоже сонетом-акростихом („М. А. Кузмину“), который вошел потом в том III собрания *Пути и перепутья* (1909). Этот обмен сонетами вызвал критику некоего Л. Мовича, который в № 5 журнала *Образование* упрекнул поэтов за рекламное восхваление „своих“, а также не одобрил пользование „искусственной формой акростиха“. В ответ Брюсов выступил в № 6 *Весов* за тот же год со статьей „О дикарях. О Льве Мовиче и др.“ (стр. 87—88). Букефал — конь Александра Македонского.

3. „Ответный сонет“. Юрий Никандрович Верховский (1878—1956), товарищ Кузмина по литературному дебюту, переводчик (особенно старой итальянской поэзии) и до сих пор недостаточно оцененный „младший поэт“. В стихах Верховского объединялись разнообразные влияния: Пушкин и пушкинская „плеяда“ (он также составил известную антологию *Поэты пушкинской поры*), Фет и русские символисты, но он также был интересным экспериментатором в метрике и в рифме (Вяч. Иванов назвал его „стиха аскет и акробат“). Нам не удалось достать его сонет-буриме, который вызвал ответ не только Кузмина, но и Вяч. Иванова, приведшего в эпиграфе к своему „*Sonetto di risposta*“ (*Cor ardens*, I:150) четыре строки из сонета Верховского, а также две из этого сонета Кузмина. Стихотворение полно намеков на „башню“ Вяч. Иванова и на связанную с ней поэтическую и издательскую деятельность: „Оры“ — название издательства, возглавляемого Ивановым, где вышли *Идиллии* и *элегии* Верховского (1910) и *Комедии* Кузмина (1908); *Прозрачность* — название второго сборника Иванова. См. также упоминания Верховского и Кузмина в *Нежной тайне* Иванова.

4. „Надпись на книге“. Надпись, повидимому, была сделана на экземпляре романа Прево. О последних двух строчках см. очерк

Марины Цветаевой „Нездешний вечер“ (Проза, Нью Йорк, 1953:272). Гумилев, может быть, в ответ на эту надпись, посвятил Кузмину стихотворение „В библиотеке“, когда поместил его в книгу *Жемчуга* (1910). О Кузмине и Гумилеве см. биографический очерк в 3 т.

5. „Певцу ли розы принесу“. Вяч. Иванов тогда только что выпустил книгу стихов *Cor ardens*, пятая часть которой, „Rosarium“, вся состоит из стихов о розе. Слово „кошница“ намекает на альманах *Цветник Ор: кошница 1* (1907), где были напечатаны цикл стихов Ю. Верховского и комедия Кузмина. (Из посвящения к альманаху: „Оры, щедрые Оры, с весеннею полной кошницей“).

6. „Увы, любви своей не скрою“. Сергей Михайлович Соловьев (1885—1941), поэт, близкий к символистам. Кузмин отвечает здесь на посвященную ему элегию Соловьева, вошедшую в *Апрель. Вторая книга стихов. 1906—1909*, „Мусает“, М. 1910:26. Приводим ее текст:

Кто Киферу воззвал из ее ароматной гробницы,
Нектар в гортани неся тихоулыбчивых муз?

Кто, исканья презрев весеннезрачной Нихеи,
Дафниса кликал в лесах, отрока дикого звал?

Помнишь, как встретились мы у ключа родной Аретузы,
В полдень наполненных вод играми розовых нимф?

Мускусом сладко пахли одежды твои городские,
Кислым несло творогом, помню, от шкуры моей.

В долгие ночи, тоскуя по ласкам девы жестокой,
Сколько я песнью твоей легкую полнил свирель.

Если б видел ты Мирту! Какие томные очи,
Тихая, добрая, ах! добрая также ко мне.

Плачу и злось как младенец, когда застану их вместе,
Горе! с устами — уста, с грудью — нежная грудь.

Нет, не мне увенчать виски цветами Киприды,
Розы мои отцвели, мне остается свирель.

Ты же меня поминай в веселом дворце Птолемея,
Розовых отроков друг, легких слагатель стихов!

Сладостный мир библиотек, вечерний запах левкоев,
Грусть золотых вечеров, нега прохладная бань!

Если ж придется когда тебе миновать Сиракузы,
Диких платанов моих, свежих сыров не забудь.

Или, быть может, в то время над прахом любовника Мирты
Праздный увянет венок? в роцах смолкнет свирель?

Кузмин, видимо, забыл, что Соловьев уже „встречал“ Хлою. в его первой книге стихов (*Цветы и ладан*, М. 1907) есть стихотворение „Хлое“. Впрочем, имя Хлоя рассеяно по всей поэзии Соловьева. На стр. 36 того же *Апреля*, в „Песне Дафниса“, находим:

Друг другу завтра же изменим,
Я — с Хлоей, с Хромидом — ты.

Может быть, эту Хлою и имеет ввиду Кузмин. Можно найти Хлою и в третьей книге Соловьева (*Цветник царицы*, М. 1913) на стр. 40—46, 100 и 110. Он даже написал роман „Хлоя“.

7. „Петь начну я в нежном тоне“. Вера Константиновна Шварсалон (1890—1920), дочь второй жены Вяч. Иванова, вскоре ставшая его третьей женой. Видимо, Мейстером (из романа Гете *Годы учения Вильгельма Мейстера*) Кузмин зовет самого Иванова. „Две жены на башне тайной“, которых Кузмин уподобляет евангельским Марфе и Марии — Вера Шварсалон и М. М. Замятина (см. стихотворение ей в ГГ).

Венок весен. Впервые под этим названием, с подзаголовком „12 газэл из ‚Книги газэл‘. Посвящается Сергею Сергеевичу Познякову“ и с датой „июнь 1908“ в *Золотом руне* 1908/7—9: 67—71. Стихотворения расположены в следующем порядке: 30, 4, 10, 11, 6, 7, 9, 20, 19, 18, 15, 29. Иоганнес фон Гюнтер сообщает в своих воспоминаниях (*Ein Leben im Ostwind*, стр. 207), что он в 1908 г. познакомил Кузмина с формой газели и с газелями графа Аугустуса фон Платена (1796—1835), и отсюда родились газели не только Кузмина, но и Вяч. Иванова. После них писали в этой форме Гумилев и Всев. Князев.

3. „Кто видел Мекку и Медину — блажен!“. Аладин — один из персонажей *1001 ночи*.

4. „Нам рожденье и кончину — все дает Владыка неба“.

10: И куда я взгляд ни кину — все дает Владыка Неба.
(слово „Небо“ с большой буквы во всем стихотворении).

6. „Вверх взгляни на неба свод: все светила!“. В *Золотом руне* в стр. 1 — „небосвод“.

7. „Я—заказчик, ты—купец: нам пристала взглядов мена“.

3: Ты клянешься, я молчу: я пою, а ты внимаешь;

10. „Как нежно золотеет даль весною!“

13: Желанный гость, приходи, приходи в долины

11. „Цветут в саду фисташки, пой, соловей!“

7: Весна веселый праздник всем нам дарит

18. „Дней любви считаю звенья, повторяя танец мук“.

3: Наполняя, поднимая кубок темного вина,

19. „От тоски хожу я на базары: что мне до них!“

5: Голубая кость людей любивших; ты — бирюза, Зулейки, Фатьмы и Гюльнарны — популярные женские имена арабской поэзии, а также европейской поэзии „под восток“ (Зулейки и Гюльнарны утвердились и через Байрона). См. также ГГ, ч. 2, „Песенки“ № 7.

24. „Зову: „пещерный мрак покинь, о Дженн! сильно заклятье!“
Неизвестно, почему Кузмин предпочел несуществующую форму „дженн“ общепринятой „джинн“.

25—27. „Он пришел в одежде льна, белый в белом!“, „Он пришел, угрозы тая, красный в красном“ и „Черной ризой скрыты плечи. Черный в черном“. Приводим отрывки, которые „вольно перелагал“ Кузмин с французского перевода *1001 ночи*.

1. „Il s'est montré vêtu d'un lin à la blancheur de lait, et ses yeux étaient languissants sous ses paupières bleues, et les roses tendres de ses joues bénissaient Qui les avait créés!

„Et moi je lui dis: „Pourquoi passes-tu sans me regarder, alors que je consens à me livrer entre tes mains comme la victime sous les coups du sacrificateur?“

„Il me répondit: „Laisse ces discours et regarde en silence l'oeuvre du Créateur. Blanc est mon corps et blanche ma tunique, blanc est mon visage et blanche ma destinée: c'est blanc sur blanc, et blanc sur blanc!“

2. „Il s'est montré vêtu d'une tunique rouge comme ses procédés cruels! „Et moi je m'écriai, ému de surprise: „Comment se fait-il que tu puisse, bien que tu sois d'une blancheur de lune, apparaître avec deux joues rougies, on le dirait, du sang de nos coeurs, et vêtu d'une tunique prise aux anémones?“

„Il me répondit: „L'aurore m'avait d'abord prêté son vêtement, mais c'est maintenant le soleil lui-même qui m'a fait cadeau de ses flammes: de flamme sont mes lèvres et rouge le vin qui les colore: c'est rouge sur rouge, et rouge sur rouge!“

3. „Il s'est montré vêtu d'une tunique noire comme la nuit, et il ne daigna me jeter un regard seulement! Et je lui dit: „Ne vois-tu donc pas que mes ennemies et mes envieux exultent de ton abandon?“

„Ah! je le vois bien maintenant: noirs son tes vêtements et noire ta chevelure, noirs sont tes yeux et noire ma destinée: c'est noir sur noir, et noir sur noir!“

28. „Каких достоин ты похвал, Искандер!“ Кузмин говорит здесь о следующих подвигах Александра Македонского: основание Александрии, разрушение Гордиева узла, целомудренное поведение среди женщин во дворце Дария и пленение нечистых царей Гога и Марога.

29. „Взглянув на темный кипарис, пролей слезу, любивший!“
Гафиз — персидский поэт 14. в., автор многочисленных газелей.

Всадник

Иоганнес фон Гюнтер (р. 1886), немецкий поэт и переводчик, друг Кузмина. Играл заметную роль в литературных кругах Петербурга. См. начало примечаний к „Венку весен“. Строфа 18: Елена, Дидона и Армида — героини *Илиады*, *Энеиды* и *Освобожденного Иерусалима*. В письме к В. Маркову от 5 X 1971 г. фон Гюнтер так объясняет происхождение поэмы: *Dieses kleine Poem behandelt eigentlich nur eine Episode aus meinem Leben, mit der ich Kusmin bekannt gemacht hatte. Ich war, als ich 1908*

nach Petersburg fuhr, verliebt in eine Rigaer Schauspielerin, gleichzeitig aber war ich, und wahrscheinlich noch intensiver, verliebt in deren Freundin, die in Mitau lebte. Diese letztere versteckte ihre Rigaer Freundin aus mancherlei Gründen vor mir, sei es Eifersucht, sei es Herrschsucht, gleichviel, sie versteckte sie und machte mir damit Kummer. Einen etwas zwiespältigen Kummer. Kusmin nahm sich mit leichter Ironie und freundlicher Hingabe dieser Erzählung an und transponierte sie entsprechend der Spenserstanze. Es entstand ein romantisches Gewand, das er um die eigentlich ganz einfache Liebesgeschichte webte.

Духовные стихи. В том же 1912 г. Циммерманом были изданы ноты всех пяти духовных стихов (четвертый под названием „Пустыня“). См. рецензию Н. Я. Мясковского (вошла в его *Статьи, письма, воспоминания*, II, М. 1960: 124), из которой следует, что эти духовные стихи были изданы как в общем альбоме, так и по отдельности. Мясковский находит музыку Кузмина „бледной, вялой Sol да Re минорной“ и противопоставляет ее стихам, которые он оценивает положительно. Там же приведена рецензия на „Гавот и Павану для фортепиано“ Кузмина, которые критик-композитор расценивает как „салонную пустяковину, местами не лишенную наивности“.

„Хождение Богородицы по мукам“. А. М. Ремизов пишет, как Кузмин играл и пел этот стих („Легенда“, *Кукла*, Берлин, 1293:105): „Год 1907 прошел под знаком этой песни“, Зернчики — игроки (зернь — старинная игра в кости).

„О разбойнике“. Мурины — здесь: черти.

Праздники Пресвятой Богородицы. Впервые в *Остров*. Ежемесячный журнал стихов, Спб, № 1 (1909): 17—29; датировано январем-февралем 1909 г.

1. „Вступление“. III, 2: Благая Дева, благостно внемли!
3. „Введение“. IV, 3: Он не страшится упреков и срама
4. „Благовещенье“. 11: Она молчит, не понимая.
5. „Успение“. Имя Фома значит „близнец“. Ср. в Евангелии от Иоанна: „Фома, глаголемый Близнец“ (Гл. 11, 16; гл. 20, 24; гл. 21, 2). Апостол Фома опоздал ко дню погребения Божьей Матери. Для опоздавшего открыли гробницу и так удостоверились, что Богородица взята на небо. До этого, когда апостолы несли тело Божьей Матери к погребению, иудейский священник Афоний подбежал, чтобы сбросить тело с одра, и у него были отсечены обе руки, приросшие обратно, когда он уверовал (см. *Житие св. Фомы в Минеи Четьи на русском языке*, кн. 2, М. 1904). Тугá — скорбь.

6. „Покров“. В *Остров* 27: Но пастырь — здесь, — и нет врагов, Св. Андрей Юродивый (ум. в 936 г.) и его ученик увидели во время всеобщей в соборе Халкопатрии (от *χαλκος* — медь и *τρακτω* — делать; во Влахернах, западной части Константинополя, где жили медники; сейчас этого храма нет), где в 5 веке были положены ризы Богородицы и омофор — головной покров, — что молящаяся в воздухе Божья Мать покрывает омофором прихожан. Позже был установлен праздник Покрова Пресвятой Богородицы. Роман Сладкопевец, диакон со-

бора, живший в 5—6 веке и сочинивший множество церковных песнопений; сочинитель знаменитого рождественского кондака „Дева днесь“ (после того, как Богородица явилась ему во сне и приказала проглотить свиток). Невеста Невестная — один из эпитетов Богородицы.

7. „Заключение“. В *Остров 17*: Ты не допустишь детей до последнего сраму! Одигитрия — „путеводительница“ (один из эпитетов Богородицы). Чудотворная Филермская икона Богоматери-Одигитрии, по преданию, была написана св. евангелистом Лукой и освящена самой Девой. Попала в Константинополь, где для нее был построен Влахернский храм, в котором было видение Покрова (см. примечание к предыдущему стихотворению). В Четвертый крестовый поход взята на Запад, попала к Иоаннитам, осевшим потом на о. Мальте и подарившим впоследствии икону русскому императору Павлу I (вместе с частью древа Животворящего Креста Господня и с десницей св. Иоанна Крестителя). Орифламма — священное знамя.

ГЛИНЯНЫЕ ГОЛУБКИ

Глиняные голубки. Третья книга стихов вышла с обложкой А. Божерянова в издательстве М. И. Семенова в самом начале июня 1914 г. Второе издание (которое нами воспроизводится) было напечатано в Берлине и появилось под маркой издательства „Петрополис“ (с исправлением нескольких опечаток 1-го издания). Оно было немедленно перепечатано и появилось как третье издание. Девять стихотворений, вошедших в ГГ, ранее входили в составленный Кузминым, но так и не опубликованный цикл „Сердце зеркальное“, к которому он взял эпиграфом строки I, 3—4 стих. № 5 из цикла „Весенний возврат“ в ОО: „Сердце — зеркально“ (стр. 108), „Всегда стремясь к любви неуловимой“ (40), „Не называй любви забвеньем“ (57), „Судьба, ты видишь: сплю без снов“ (58), „Дни мои — облака заката“ (54), „Улыбка, вздох ли“ (107), „Девять родинок прелестных“ (42), „Как сладко дать словам размерным“ (53), „Целованные мною руки“ (28). В цикл входило также несколько стихотворений, оставшихся неопубликованными (см. 3 т. нашего издания). „Из глины голубых голубок“. Евдокия Аполлоновна Нагродская (1866—1930), популярная романистка и меценатка Кузмина, который жил некоторое время у нее на квартире (см. также „Отдых“, № 9). Мотив для стихотворения взят из 17 главы апокрифического Евангелия детства Христова (*Evangelium Infantiae Nostri Heri Jesu Christi*), где Христос-младенец „лепил птиц из земли, смешанной с водой“ (*Et terra aquae mixta finxit aves*). Иосиф упрекает Иисуса за то, что тот работает в субботу, и даже в сердцах хочет наказать Его (Иисус же все это время не отвечает, но лепит новых птиц); тогда Иисус в гневе начинает пускать на воздух летящих птиц (*et terra factas aves in*

aer furiosus ejecit. Et aves levibus alis evolaverunt in Coelum Domini). Образность строк 6—8 напоминает рисунки на стенах римских катакомб (хорошо известные Кузмину; см. стихотворение „Катакомбы“ в *Параболах*), где голубки сидят по краям круглой чаши, пьют из нее и клюют ягоды.

В дороге

1. „Нет, жизни мельница не стерла“. Юрий Иванович Юркун (р. 1895, расстрелян в 1938 г. См. Ахматова, II, 331), писатель, друг Кузмина. Они познакомились в Киеве в 1913 г.

2. „Вы — молчаливо-нежное дитя“. Юркуна прозвали Дорианом Греем за его красоту и сохраняющуюся молодость. Ср. начало стих. Ахматовой „Вечерняя комната“ (*Вечер*) с 9—12 этого стихотворения.

5. „Ютятся в тени тенистых ив“. В 1 изд.

2: Задумчиво смотрю в аллею.

6. „Вы — белое бургундское вино“. „Стройный пастушок, котрым бредила царица Арно“ — Африко, герой поэмы Боккаччо *Фьезоланские нимфы* (II *Ninfale fiesolano*). Царица Арно — прозвище Флоренции.

7. „Зачем мне рассказы гадалки“. В *Новая Жизнь* за январь 1914: 4. Разделено на четверостишия.

8. „Разве можно дышать, не дыша“. В *Весна* 1914/2: 3—4 под названием „Разве можно?“, без даты и без разбивки на строфы.

10. „Склоненный ангел на соборе“. Речь идет о фигурах ангелов с факелами на Исаакиевском соборе в Петербурге. Во время пасхальной заутрени палили из пушек в Петропавловской крепости. См., напр., Д. С. Мережковский, *Антихрист. Петр и Алексей*, кн. 10, гл. 1 (*Полн. собр. соч.*, V, Спб.-М. 1911: 188): „Священнослужители, уже в светлых, пасхальных ризах, вышли из алтаря, и крестный ход двинулся. Загудел соборный колокол, ему ответили колокола других церквей, начался трезвон и грохот пушечной пальбы с Петропавловской крепости“. „Ловец людей“ — см. Матф., гл. 4, 19 („ловцы человеков“).

Холм вдали. Этот цикл посвящен другу Кузмина Всеволоду Князеву (см. прим. к циклу „Осенний май“ в *ОО*). В своей первоначальной форме он назывался „Пример влюбленным“ (см. 3 т. нашего издания) и был написан Кузминым и Князевым совместно. Ср. заключительные строки всех строф № 11 этого цикла.

1. „Счастливым сон ли сладко снится“. В стихотворении описывается старая Рига. „Иль то страницы из Гонкура, / Где за стеной звучит орган“ — имеется ввиду эпизод из романа Эдмона Гонкура *La Faustine* (1882), известного в русском переводе под названием *Актриса*. В начале первой главы героиня романа вспоминает свою первую ночь с Вильямом Рейном в номере брюссельского отеля, где из находящейся рядом церкви доносятся музыка органа, построенного как раз в стене, у которой стоит кровать любовников: ... *Cette nuit, ah! cette nuit est inou-*

бliable... L'amour, bien sûr, n'est pas fait de l'amoureux tout seul... N'aimons-nous pas quelquefois un homme pour les circonstances dans lesquelles nous l'avons aimé?... Allez, c'était bien étrange, cet hôtel... il sortait des murs une musique d'un doux, d'un doux ineffable... et ses baisers me couraient sur la peau avec des ondes sonores m'y faisant presque des chatouillements... des ondes sonores qui sortaient de dessous l'oreiller... et il y avait des ouragans lointains d'harmonie qui semblaient m'emporter dans ces bras au ciel... et je sentais je ne sais quoi de divin, mêlé à ses caresses... J'ai toujours gardé de cette première nuit, c'est bête ce que vais dire, le souvenir d'amours comme on se figure que peuvent être les amours des anges... Oui, cet hôtel de Flandres est contigu à l'église Saint-Jacques, et l'orgue, je l'ai su lendemain, est encastré dans le mur contre lequel était notre lit...

2. „Целованные мною руки“. Здесь, в следующем стихотворении и в посвящении к первому стихотворению второй части книги „В. К.“ — инициалы Всеволода Князева. Последняя строка стихотворения (так по-кузмински звучащая) и эпитафия взяты из следующего стихотворения Князева (*Стихи. Посмертное издание*, Спб 1914:79):

Плененный прелестью певучей
Последней сладостной стрелы,
Я говорю тебе: „о, мучай, —
Мне и мучения светлы“...

Я говорю тебе: „в разлуке
Ты будешь также близок мне.
Тобой целованные руки
Сожгу, захочешь, на огне..

Захочешь, и уйду в пустыни,
И буду петь и петь хвалы,
И будет солнцем мне, святыней
Укол божественной стрелы.

Кузмин и Князев сообща написали цикл стихов „Укол стрелы“.

3. „Ряд кругов на буром поле“. „Зеленый доломан“ Князева воспет также в стихотворениях „Влюблен ли я“, „Что за Пасха“ (без кавычек) и „Ты ходишь в куртке зеленой“. Ср. в *Стихах В. Князева*, в стих. „Вот в новом городе... Все ново“ (стр. 95, строка 17): „А мне, в зеленом доломане“.

4. „Влюблен ли я — судите сами“. В автографе датировано 9 июля 1912 г.

5. „Дороже сына, роднее брата“. В автографе датировано 23 июня 1912 г. с надписью „Милому Всеволоду“.

6. „Я тихо от тебя иду“. Впервые в *Гиперборей № 2* (ноябрь) (1912): 16 без даты. „Коль славен наш Господь в Сионе“ — один из русских дореволюционных гимнов (масонского происхождения, слова М. Хераскова, музыка Д. Бортнянского). Игрался

во время церковных церемоний, когда в них участвовали войска.

7. „Покойся, мирная Митава“. В 1912 г. Кузмин гостил в Риге (см. первое стихотворение цикла), где Князев служил в армии. Иоганнес фон Гюнтер пригласил их обоих в Митаву и поместил в отеле „Ам Маркт“, и они провели вместе несколько дней (см. *Ein Leben im Ostwind*, стр. 339).

8. „Что за Пасха! снег, туман“. Чикчиры — брюки у гусар, улан (Князев — драгунский корнет).

10. „В обманчивом, тревожном сне“. Строка эпиграфа взята из стихотворения Кузмина „Мой портрет“ (*Сети*).

11. „Смутишься ль сердцем оробелым?“ „Влюбленности примеры“ — см. выше прим. ко всему циклу.

12. „Всегда стремясь к любви неуловимой“. В 1 изд.

14: Зови меня! я — твой, я — твой!

Стихотворение — сонет-акростих с дефектной 12 строкой, которая, видимо, в первой версии начиналась с „Я“.

Остановка. Тоже „князевский“ цикл.

1. „Какой насмешливый механик“. *Сатирикон* 1913/32 (9 августа): 6 без даты.

I, 3: Чтоб средь восторгов и меж паник

III, 4: Заводный ключик от часов.

„Очи, очи голубые“ — слова из песни „Вот мчится тройка удалая“ на текст Ф. Глинки (не путать с другой известной песней, начинающейся так же). Есть некоторая возможность, что эти слова из другой песни, „Любил я очи голубые“ на текст В. Туманского.

5. „В грустном и бледном гриме“. Ср. стихотворение В. Князева „Сонет“ (*Стихи*: 89) середины 1912 гг.

СОНЕТ

Пьеро, Пьеро, — счастливый, но Пьеро я!
И навсегда я быть им осужден.
Не странно ли — нас четверо и трое,
И я один влюблен — и отделен!

Ах, рая дверь мне преграждают двое,
Но в „первый рай“ я все равно введен, —
Пусть Арлекин закутан в плащ героя,
Моей любви не уничтожит он!

Я видел смех, улыбки Коломбины,
Я был обвит кольцом прелестных рук...
Пусть я — Пьеро, пусть мне победа — звук,

Мне не страшны у рая Арлекины,
Лишь ты, прекрасная, свет солнца, руки
Не отнимай от губ моих в разлуке.

Ср. также образ Пьеро в „Поэме без героя“ Ахматовой.

7. „Я знаю ты любишь другую“. Н. А. Зноско-Боровская, повидимому, жена Е. Зноско-Боровского (см. прим. к № 1 „Разных стихотворений“ в ОО), актриса-любительница.

Отдых. Тоже „князевский“ цикл.

3. „Как сладко дать словам размеренным“. В беловом автографе: Милому Вс. Князеву 15 июля 1912 г.

Ночные разговоры

1. „Вы думаете, я влюбленный поэт?“ „еще Верлен сравнивал душу с пейзажем“ — *Fêtes galantes*, „Clair de lune“: *Votre âme est un paysage choisi*. Николай Михайлович Пржевальский (1839—1888), русский путешественник по Монголии, Туркестану и Тибету. Его именем назван горный хребет.

2. „Похожа ли моя любовь“. В беловом автографе — „Любовь“. Всеволоду Князеву 16 сент. /1912/. Юнонина птица — павлин.

4. „Как странно“. *Сатирикон* — популярный журнал, издававшийся в Петербурге в 1908—1914 гг., где сотрудничал и Кузмин (см., напр., № 1 цикла „Остановка“).

Разные стихотворения

1. „Пуститься бы по белу свету“. В автографе датировано августом 1912 г. *Русская мысль* 1912/11:89 без посвящения и без даты. В. К. — В. Князев.

5: Все так же ль траурны гондолы,

17: Стихов с собою брать не будем:

26: Все тот же я, все так же твой.

2. „Залетною голубкой к нам слетела“. Об отношениях Кузмина и Ахматовой см. биографический очерк в 3 т.

3. „Уж прожил года двадцать три я“. *Гиперборей* № 2 (1912): 16—17 под названием „Послание Ю. Ракитину“, без даты и с разбивкой на четверостишия. 8: Все нарушает мой покой. Юрий Львович Ракитин, актер, был связан с Мейерхольдом, потом играл в Александринском театре. См. также стихотворения „Возвращение дэнди“ и „Письмо перед дуэлью“. Ракитину посвящен рассказ „Ванина родинка“ (1911) в *Третьей книге рассказов* Кузмина.

4. „Возможно ль: скоро четверть века?“ Юрий Михайлович Юрьев (1872—1948), актер Александринского театра. Его дебют состоялся 14 января 1892 г. Сен-Жермен (Compte de Saint-Germain, ум. ок. 1784 г.), как и Калиостро (Conte Alessandro di Cagliostro, 1743—1795), один из самых известных европейских проходимцев 18 в. Оба занимались магией и алхимией, и каждый утверждал, что ему более двух тысяч лет. Интересно, что Калиостро (о котором Кузмин написал роман) также заявлял, что обучился алхимии в Александрии.

5. „Новый год“. *Сатирикон* 1914/1 (6 января): 2 под названием „1914“, без даты и с разбивкой на четверостишия.

11—12: Пускай не будет только скуки,
Тупой и смутной суеты.

14—15: Уж новый ветер пробежал,
Пусть лучше будет серенада,

Жиль Блаз (Histoire de Gil Blas de Santillane, 1715—1735) Лесажа (Alain René Lesage, 1668—1747) — собственно, „плутовской роман“, а не „воровской“. Шарля Лекока (Alexandre Charles Lecocq, 1832—1918), сочинителя многочисленных оперетт, Кузмин высоко оценивал, ставя его кое-в-чем выше Оффенбаха, и написал о нем статью (см. *Условности*, стр. 128—129, а также много упоминаний в других статьях).

6. „Волхвы“. Царь — Ирод.

7. „Эпитафия самому себе“. В беловом автографе: Милому Всеволоду 16 сент. Лель — вымышленный славянский бог любви.

8. „Возвращение дэнди“. *Гиперборей* № 9—10 (1913): 25—27 без даты и с во многом иной пунктуацией (напр., после первых слов в строках 7—10 всюду стоят вопросительные знаки). Также

15—16: И тихомирная услада,
И яд безумно огневой!

37: Теперь при виде бледной лэди

9. „Письмо перед дуэлью“. *Огонек* 1914/12: /11/ без даты и с разбивкой на четверостишия. Панье — фижмы.

10. „Балет“. В автографе датировано 20 августа 1912 г. В 1 изд.

14: Батман, носок и менуэт. (видимо, опечатка). Сергей Юрьевич Судейкин (1882—1946), художник, друг Кузмина. Иллюстрировал книги Кузмина и делал к ним обложки, а также часто оформлял спектакли, в которых тот участвовал (в том числе и кузминских *Венецианских безумцев*).

5. „Сердца гибель не близка ли?“ В автографе датировано 13 сентября 1911 г.

11. „Прогулка“. Ансельм — герой повести Гофмана (E. T. A. Hoffmann) „Золотой горшок“ (Der goldene Topf).

12. „По реке вниз по Яику“. *Проталина*, Спб, 1907:62 под названием „Пугачев“ без даты и со следующей разбивкой: 1—4, 5—8, 9—12, 13—21 и четыре заключительные строки, которые не вошли в версию ГГ:

Плывут, плывут молодчики,
Не живые, мертвые,
Плывут колыхаются
По реке вниз по Яику.

Также следующие разночтения:

5: Их ноздри повыдерганы,

8: Алые кафтаны изорваны,

7 и 8 строки в *Проталине* переставлены. Яик — старинное название р. Урала.

14. „Защищен наш вертоград надежно“. „Слава в вышних Богу“ — песнопение на православной утрене, поется после слов „Слава Показавшему нам свет“.

15. „Мария Египетская“. Мария Михайловна Замятнина, домоправительница Вячеслава Иванова. Стихотворение написано ко дню ее именин, 1 апреля по ст. стилю. В четверг пятой седмицы Великого Поста бывает так наз. Мариино стояние, когда Марии Египетской читается покаянный канон для ободрения духовно-труждающихся. Преподобная Мария Египетская (конец 5—6 век), сперва александрийская блудница-нимфоманка, поехала с паломниками в Иерусалим, где в праздник Воздвижения не могла войти в церковь и тогда покаялась и по велению Божьей Матери провела 47 лет в пустыне за р. Иорданом. Там ее нашел отшельник Зосима, прикрывший по ее просьбе милотью (овчиной) ее наготу.

Бисерные кошельки. Целиком в *Северные записки* 1914/1: 44—47 без даты. Ср. „Мои предки“, *Сети*: „вышивающие бисером кошельки“. В рассказе Кузмина „Набег на Барсуковку“ (1912) (*Зеленый соловей*) героиня вышивает бисером кошелек.

2. „Я видела, как в круглой зале“.

I, 4: Когда, конечно, вы не знали,

3. „Раздался трижды звонкий звук“.

VII, 2: Был для нее немного стар;

VIII, 1: К тому ж покойник сильно пил

IX, 4: Она совсем в постель слегла,
Князь Петр Иванович Багратион (1765—1812), русский генерал, особенно прославившийся участием в войнах против Наполеона. Погиб в Бородинской битве.

Песенки

3. „Улыбка, вздох ли?“ Беловой автограф датирован 11 июля /1912 г./.

4. „Сердце — зеркально“. Беловой автограф датирован 10 июля /1912 г./.

6. и 7. „Звезды сверху, звезды снизу“ и „Если б были вы Зюлейкой“. *Сатирикон* 1913/35 (30 августа): 8—9 без даты.

Новый Ролла. Кое-что было напечатано в газетах, например, II, 1 в газете *Межа*, Спб, 1908, № 1 (20 октября) (указано Н. Харджиевым в примечаниях к *Неизданным произведениям* В. Хлебникова, М. 1940, стр. 426). I, 4 и 6; II, 4; III, 2, 7 и 11 (в этом порядке и пронумерованные от 1 до 6) в *Аполлон* 1909/3: 19—24 без даты и под названием „Стихи из поэмы ‚Новый Ролла‘“, с иллюстрациями В. П. Белкина. IV, 1, 2, 4, 5 и 6 под названием „Из поэмы ‚Новый Ролла‘“ и без даты в *Литературный альманах*, Книгоиздательство „Аполлон“, Спб, 1912: 18—21 (В 1914 г. вышло 2 изд. альманаха, точная копия первого). Название „Новый Ролла“ происходит от поэмы „Ролла“ (Rolla) (1833) Альфреда де Мюссе (Alfred de Musset, 1810—1857).

I, 2. „О поцелуй, божественный подарок“. Дездемона, видимо, не из *Отелло* Верди, а из одноименной оперы Россини.

II, 2. „О вольные сыны беспечности суровой“. Голконда — легендарная страна несметных богатств (также название реально существующего индийского королевства).

II, 4. „О Фотис, скажи, какою силой“. В *Аполлоне*

III, 6: Беглый блеск трепещущих зарниц.

II, 5. „Сестры, о сестры! судьба злая“. В 1 изд.

14: Лепет невинный — твоя речь.

IV, 2. „Как в сердце сумрачно и пусто!“ Локуста — знаменитая римская отравительница.

IV, 5. „Салон шумел веселым ульем“. Редова — богемский танец, похожий на мазурку. Граф Жозеф де Мэстр (Compte Joseph de Maistre, 1753—1821), французский антиреволюционный мыслитель, автор известных *Les Soirées de Saint-Petersbourg* (1821). „О власти Рима и о папах“ — де Мэстр написал *Du Pape* (1819), где утверждал непогрешимость Папы.

ПРИМЕЧАНИЯ К ВТОРОМУ ТОМУ

Общие принципы комментирования остаются для второго тома те же, что и для первого. В тех случаях, когда более подробные сведения можно почерпнуть из „Биографического очерка“ (БО) или из статьи о поэзии Кузмина (ПК), помещенных тут же, в третьем томе этого издания, читатель отсылается к ним. Так как количество „трудных“ стихотворений у Кузмина в послереволюционный период возрастает, редакторы прибегали к частичному (а то и к пробному) толкованию, подчас даже делая из комментария своего рода антикомментарий, т. е., перечисление (иногда в форме вопросов) не установленных ими фактов или не разгаданных образов — в надежде, что в будущем другой „монах трудолюбивый“ займется такой разгадкой. Разумеется, редакторы отдавали себе отчет, что их толкование может оказаться отчасти (или полностью) неверным, а их догадки иногда не чем иным, как домыслами.

ВОЖАТЫЙ

Вышло в 1918 г. в Петрограде (на книге стоит „С.-Петербург“) в книгоиздательстве Н. Н. Михайлова „Прометей“ с подзаголовком „Стихи“. Ср. название раздела „Вожатый“ в сб. *Сети* и частый образ вожатого в стихах разных лет (см. ПК). Эпиграф взят из сравнительно раннего (одного из двух от 1913 г.) стихотворения, помещенного в этой же книге на стр. 18, „Находит странное молчание“.

Плод зреет

1. „Мы в слепоте как будто не знаем“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1917/7 (11 февр.): 1, без даты, с незначительными различиями в пунктуации. Также

I, 4: Нежней и свежее каждый раз.

II, 2: Все глубже и чище родной исток.

II, 4: И каждый день — светлее чертог.

Автограф датирован 11 сент. 1916 г.

2. „Под вечер выйди в луга поёмные“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1916/37 (10 сент.): 16, без даты, с несколькими различиями в пунктуации и с разночтениями, большинство которых явные опечатки (или выглядят таковыми): напр., в стр. 1 — „луга темные“, в стр. 22 — „Расточет тело...“

3: Такие нежные и томные

24: И милый, тягостный свой путь.

33: Ведь мысли делались летучими

3. „Господь, я вижу, я недостоин“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1916/28 (9 июля): 12, без даты, под названием „Я недостоин“, с разбивкой на восемь четверостиший (все четные зубцеобразно сдвинуты направо).

I, 7: Но легкий свет Твой так сладостно нежит,

Моцарт и Дебюсси сопоставлялись у Кузмина (как в живописи Дюфи) не раз. См. „К Дебюсси“ (*Вожатый*), „Музыка“ (*Пар*), рассказ „Слава в плюшевой рамке“ (*Антракт в овраге*) и др.

4. „Какая-то лень недели кроет“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1916/25 (18 июня): 16, без даты и без разбивки на восьмистишия. „Ведь мы спали, а терем готов“ — мотив из русской сказки.

6. „Находит странное молчание“. Впервые в ж. *Северные Записки* 1914/3: 83, без даты. Автограф посвящен Князеву.

7. „Какая белизна и кроткий сон!“ Автограф датирован 6 января 1917 г. Ср. последнюю строку с названием раздела книги.

8. „Красное солнце в окно ударило“. Впервые в журнале *Северные Записки* 1916/2 (февраль): 39, без даты.

II, 1: На полу квадраты румяно-дынные

III, 1: Скоро, пожалуй, отправлюсь дорогою...

Автограф посвящен Юркуну.

9. „Я вижу, в дворовом окошке“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1915/50 (12 дек.): 14, без даты и без строк 9—12. Пунктуация местами не совпадает, что частично вызвано опечатками (которые встречаются и в словах). Стр. 18 напечатана в скобках.

3: Ребенок раскинул ножки,

7: А год — это гладкий сколок

Вина иголки

1. „Вина весеннего иголки“. Впервые в ж. *Северные Записки* 1916/2 (февраль): 42, без даты. В стр. 5 слово „императорской“ напечатано с маленькой буквы.

3. „Такие дни — счастливейшие даты“. Впервые в ж. *Северные Записки* 1916/2 (февраль): 43, без даты.

II, 1: Как ключья закоптелой, бурой ваты,

5. „Солнце-бык“. Впервые в ж. *Огонек* 1916/49 (4 дек.): [6], без даты. Об отождествлении солнца с быком см. Афанасьев, *Поэтич. воззр. славян...* I: 691.

6. „В такую ночь, как паутина“. Впервые в ж. *Северные Записки* 1916/2 (февраль): 40, без даты. Строки II строфы переставлены: 1, 3, 2, 4. В опере Моцарта *Свадьба Фигаро* садовничья дочка Барбарина (не Барберина; может быть, Кузмин бессознательно офранцузил это имя — ср. Мюссэ, „*Chanson de Barberine*“) ищет потерянную ею булавку, которая скрепляла *billet-doux* Сузанны графу и которая, по требованию Сузанны, должна быть возвращена написавшей. Барбарина должна передать Сузанне ответ графа и булавку. В эпиграфе к этому

рондо — первые слова ее маленькой арии („Несчастливая, я ее потеряла“), открывающей 4-ый акт (в России поют „Потеряла я булавку“).

7. „Летний сад“. Искажающая смысл запятая в конце предпоследней строки — явная опечатка. Нам не удалось установить, кто такой Н. А. Юдин. Пушечный залп из Петропавловской крепости до сих пор возвещает полдень. У известного кладовского памятника Крылову в Летнем саду обычно играли дети под надзором гувернанток, бонн и нянек. Ср. эпиграмму П. В. Шумахера:

Лукавый дедушка с гранитной высоты
Глядит, как рѣзвятся вокруг него ребята,
И думает себе: „О милые зверята,
Какие, выросши, вы будете скоты!“

Ср. Крылья (4 изд.: 19): „С другого конца сада доносился смех детей, играющих на Крыловской площадке“.

8. „К Дебюсси“. Впервые в ж. *Северные Записки* 1916/ (июнь)·39, без даты, с незначительными орфографическими разночтениями. Во II строфе Кузмин, видимо, строит на „романсе“ „Clair de lune“ на слова Верлена (ср. также первый из „Ночных разговоров“ в ГГ), где есть не только луна и фонтаны, но, при желании, можно увидеть и поляну (arbres), однако нет роз. Конкретных „сиамских дев“ у Дебюсси нам найти не удалось, но, может быть, Кузмин здесь имеет в виду „ориентальные“ элементы его музыки. „Старинным“ же Кузмин, возможно, называет своего современника за его переключки со старой французской музыкой (напр., „Hommage à Rameau“ в *Images*).

9. „Зима“. Впервые в ж. *Любовь к трем апельсинам* 1916/2—3: 117—118, без названия и без даты, с незначительными орфографическими разночтениями (которые выглядят опечатками).

*
* *
*

1. „Среди ночных и долгих бдений“. Впервые в *Альманах муз*, „Фелана“, Петроград, 1916: 87—88 с несколькими разночтениями в пунктуации и опечатками. Также

8: Сулит простейшее решенье.

Автограф посвящен Юркуну. Марина Цветаева приводит (*Проза*, Нью Йорк, 1953: 281—282) строки 21—24 и последние четыре так:

Вы так близки мне, так родны,
Что, будто, вы и не любимы.
Должно быть, так же холодны
В раю — друг к другу — серафимы...
И вольно я вздыхаю вновь.
Я — детски! — верю в совершенство.
Быть может, ... это не любовь...
Но так — положе — ... на блаженство.

После этого Цветаевой приводятся еще четыре строки (см. прим. к 6. этого раздела).

2. „*Озерный ветер пронзителен*“. Автограф датирован 3 мая (1914 г.)

3. „*Что со мною? Я немею*“. Ср. стих. „Кем воспета радость лета“ (*Сети*). „Пестрый подвал“ — кабаре „Бродячая собака“ (см. БО). „Что на Мойке близ Морской“ — квартира писательницы Нагродской на Мойке № 1, где Кузмин некоторое время проживал (см. БО). IV, 3—4 — ср. Пушкин, „Узнают коней ретивых“: „В них сияет пламень томный — /Наслаждений знак нескромный“.

4. „*Вдали поет валторна*“. Впервые в ж. *Огонек* 1917/5 (29 янв.): 71, без даты.

II, 4: В глаза твои смотреть!

IV, 3: Как пригоршнею градин.

5. „*Душа, я горем не терзаем*“. Юрочка — Ю. Юркун. О их бедности в это время см. БО. Метрически стихотворение интересно смесью четырехстопного ямба с четырехударным дольником.

6. „*Все дни у Бога хороши*“. Впервые в *Альманах муз*, „Фелана“, Петроград 1916: 85—86. Много пунктуационных разночтений (самое важное — нет скобок в стр. 14). Также

34: Признанья ваши и волненье, —

36: Отвел последнее сомненье.

М. Цветаева (см. прим. к 1. этого раздела) приводит последние четыре строки, причем так, как будто они заканчивают стих. „Среди ночных...“ в следующем виде:

А ваша синяя тетрадь
С стихами... было всё — так ново!
И понял я, что, вот — страдать —
И значит — полюбить другого.

Русский рай (ср. *Это*, „*Чужая поэма*“, IX, 4).

1. „*Все тот же сон, живой и давний*“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1915/45 (7 нояб.): без даты, с разбивкой на семь четверостиший (без промежутков, но со сдвигами и с многими разночтениями в пунктуации. Также

8: И мир мне зимний день принес.

12: Или Давидову Псалтырь.

Перепечатано в журнале *Орион* (Тифлис) 1919/16: [3].

О любви Кузмина к *Прологу* (который он намеренно ставит под рифму, чтобы лишний раз продемонстрировать правильное ударение) пишет А. Ремизов (*Пляшущий демон*, Париж 1949: 47). Герои „Нежного Иосифа“ (стр. 334, 336) читают *Пролог*, а в „Высоком искусстве“ (*Третья кн. рассказ*) он назван „духовным Декамероном“. У Веры Арт. Стравинской имеется автограф этого стихотворения с посвящением ей и с авторской заметкой „переписано“ (поэтому датировано 1916 г.)

2. „*Я знаю вас не по слышке*“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1916/5 (30 янв.): 12, без даты и без посвящения, под названием

„Мой герой“ и с тремя ужасными опечатками (и пунктуационными разночтениями). О ярославских биографических связях Кузмина см. БО. Углич, где рос и был убит царевич Дмитрий, стоит на Волге в Ярославской области. Александр Степанович Рославлев (1883—1920) — третьестепенный (и третьесортный) поэт и писатель, сперва примкнувший к декадентам (стихи в альм. *Гриф* за 1903 г., где Рославлев имитирует то Брюсова, то Бальмонта: „Я вампир, я вампир!“). Критика была с ним справедливо жестока. Корней Чуковский учинил разнос его первой книге стихов *В башне* (1907) за подражательность и отсутствие словесного чутья (см. его статью „Третий сорт“ в *Весах* 1908/1: 91—92: „... хамское, газетное, цирюльничье нищешанство, которое разлилось теперь по всей полуграмотной России, прельщая юнкеров и зубных врачей). Чуковскому вторил Блок (*З. Руно* 1907/11—12: 98). После еще нескольких попыток стихопечатания Рославлев, видимо, решил целиком переключиться на прозу, но не добился лавров и тут. Даже более (чем требовательные символисты) „культурный“ в обращении *Вестник Европы* нашел в его рассказах не только неоригинальность, „растянутость“ и „склонность философствовать“, но и „странную смесь толстовства, нищешанства и достоинщины“ (1911/11: 338—340). Кузмин, которому жречески-элитистские повадки были, несмотря на его „дэндизм“, несвойственны, охотно являлся с непервым сортом. К этому времени он, как и Рославлев (издавший у М. Семенова роман и две книги рассказов) принадлежал к кругу писательницы Нагродской. Перед смертью Рославлев редактировал газету *Красное Черноморье* в Краснодаре. В посмертной оценке ему неожиданно повезло. *Кр. Лит. Энц.* одобряюще отмечает, что он „приветствовал революцию 1905 г.“, что одно его стихотворение стало народной песней и что после октябрьской революции он „пытался пересмотреть свой творческий путь“. Кузмин таким похвастаться не мог бы.

3. „Царевич Димитрий“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1916/27 (2 июля): 18, даты и с многочисленными разночтениями в пунктуации и орфографии часто явно не авторского происхождения. Также

12: Не гоже козликом тебе скакать.

13: Ты медленно по дворику гуляешь,

24: Мерцанье золотых лампад.

26: На беззащитного кто острит кол? (видимо, опечатка).

45: Как тих твой лик! Тиха святая рака,

56: Твоих — дороже мертвых, толстых книг!

59: И в жизни нашей тусклой и унылой

„Пусть говорит заносчивый историк, /Что не царевич в Угличе убит“. См. Е. Шмурло, *Курс русской истории*, т. 2, вып. 2 (Прага, 1934): 193: „Наконец, есть и еще особое мнение: царевич не зарезался и его не убивали; он был спасен, а убили вместо него другого ребенка“. Первым, кто „осторожно высказал мысль, что Димитрий спасся“, Шмурло называет гр. С. Д. Шереметева (в 1897 г.); И. С. Беляев писал в 1907 г. более категорично о том,

что вместо царевича убили другого; наконец в 1911 г. в Петербурге вышел русский перевод книги К. Валишевского (K. Walliszewski, *La crise revolutionnaire*), которого, видимо, и имеет в виду Кузмин (труд Беляева, кажется, остался в рукописи). Среди защитников этой гипотезы Шмурло также называет В. Н. Светозарова. В Архангельском (Михаила Архангела!) соборе в Московском Кремле находится рака царевича Димитрия. О стихотворении см. также Эм. Миндлин, *Необыкновенные собеседники*, М. 1968: 86: „Особенно нравились ему /Мандельштаму/ стихи Кузмина „Дмитрий-царевич“... Он сравнивал эти стихи со стихотворением Волошина „Дмитрий-император“ на ту же тему и говорил: — А ведь у Кузмина лучше! И не сравнить с Волошиным, так хорошо!“

4. „Псковской август“. Юрий Павлович Анненков (р. 1889), друг Кузмина, известный художник (знаменитые иллюстрации к *Двенадцать* Блока, книга *Портреты* со статьей Кузмина о нем). Перепечатка стихотворения в *Нева. Альманах стихов*, „Феникс“, Тифлис 1919 вызвала реакцию С. Городецкого (газ. *Понедельник* 1919/1 [20 дек.] Баку), где он писал о Кузмине: ...мастер, дает опыт псковского пейзажа в духе футуристов“. Если тут и есть „футуризм“, то только в кузминском понимании. Это упреждение в неопрimitивизме с частушечным ритмом и неологизмами (частью под детский язык), которое легко себе представить полотном художника школы, занимающей промежуточное положение между Кустодиевым и Ларионовым.

5. „Хлыстовская“. Впервые в ж. *Северные Записки* 1916/6 (июнь): 40, без даты. В V, 1 все слова с большой буквы.

VI, 2: И пышит (sic) надо мной...

Стихотворение воссоздает „радельную“ песнь хлыстов с общеизвестными образами „корабля“ (хлыстовской общины), гуслей (Давидовых), Сиона. Источниками этого стихотворения (а особенно книги Бальмонта *Зеленый вертоград*) стоило бы подробно заняться, и первым из них наверняка будет известная статья П. И. Мельникова (Печерского) „Белые голуби“ (см. т. VI недавнего СС). Ср. V, 1 с песнью, приводимой на стр. 311 у Мельникова (ср. также „Царь-Дух“ Бальмонта).

Виденья

1. „Виденье мной овладело“. Впервые в *Северные Записки* 1916/2 (февраль): 41, без даты и с разбивкой на четыре четверостишия.

I, 1: Виденье мною овладело

II, 1: Пусть я всегда распинаем,

3. „Колдовство“. Асса-фетида (*asa foetida*) — затверделый млечный сок корня зонтичных растений, употребляемый как лекарство или приправа к пище.

4. „Пейзаж Гогзена“. Константин Аристархович Большаков (1895—1940), поэт-футурист, в это время (1916) не только связан-

ный с „Центрифугой“, но и выдающий значительное влияние Кузмина, особенно в *Солнце на излете* (1916), где Кузмину посвящены стихотворения „Осень“ (1914) и „Польше“ (1915). Кузмин делает гогеновский пейзаж колдовским видением и для этого переплетает образы разных таитянских полотен художника, иногда слегка изменяя и развивая их (т. о. предвкусная техника многих стихов в *Параболах*). Например, из *D'ou venons-nous...* (1897), возможно, взята фигура с „руками к небу“ — объединение собирающего плоды и „идола“, похожего на буддийские статуи (отсюда, кстати, может быть „пагода“, которой нет нигде на картинах Гогена), но „уродом“ она сделана, видимо, по ассоциации с мужской фигурой на *Contes barbares* (1902). „Карего конька“ и „тенистый брод“ можно найти на картине *Le Cheval blanc* (1898). Девушек с косами и красными губами у Гогена много, но „абрикосы“ повидимому вызваны рифмой (они, кажется, и не растут на Таити). „Плота“ и „костра“ нам у Гогена найти не удалось (хотя есть много челнов); „топор“ имеется на картине *L'Homme à la hache* (1891). См. другой пейзаж Гогена у Кузмина в *НВ*.

5. „Римский отрывок“. Может быть, это упражнение на переносные рифмы — монолог того же солдата из вифинской Никомидии, что и в „Александрийских песнях“ („Отрывки“, 5), только на этот раз во время германских походов Адриана?

6. „Враждебное море“. Впервые в альм. *Тринадцать поэтов* (Петроград, 1917): 16—20, без посвящения, без даты, без разделения на куски (и с другими типографскими отличиями) и с печатками. Строка 8 от конца начинается словом „побледневший“ (без „и“). Эта „пиндарическая“ ода-ответ другому одописцу (Маяковскому) (на тему взаимоотношений Азии и Европы) построена на образах гомеровской *Илиады* („первый под солнцем бой“) и трагедий о Ифигении в Тавриде. В самом конце — аллюзии на легенду о персидском царе Ксерксе, велевшем высесть море, и на крик „Таласса!“ (море!) греков, увидевших море — в *Анабасисе* Ксенофонта (их в то время, кстати, было уже шесть тысяч).

ДВУМ

Вышло (без указания на обложке) в 1918 г. в Петрограде в издательстве артели художников „Сегодня“ (где также вышли или были объявлены *О судьбе огненной* и *Снежок* А. Ремизова, *Исус-младенец* Есенина, *Верешки* Замятина и *1/4 девятого* Юрия Анненкова) с обложкой Е. Туровой.

1. „Девочке-душеньке“. Автограф датирован 27 августа /1917 г./ В имеющемся у нас экземпляре книги Лилей Ю. Брик вписано карандашом: „Посвящено новорожденной дочке Бориса Пронина“ (о Пронине см. прим. к III т.).

2. „Выздоравливающей“. Лиля Юрьевна Брик (урожд. Каган), р. в 1891 г., жена „опоязовца“, а потом левовца Осипа Брика. известна каждому, кто маломальски знаком с жизнью Маяковского. Ею в нашем экземпляре подчеркнуто первое слово, „девочка“, и от него идет стрелка к объяснению на полях: „Наша домработница. Кузмин встретил ее на дворе, идя к нам. Он бывал у нас тогда ежедневно“. В том же экземпляре чернилами в предпоследней строке рифмующее слово резонно (и м. б. по просьбе самого поэта, если не им самим) поправлено на „апрелевый“.

ЭХО

Вышло в Петрограде (на титульном листе „Петербург“) в 1921 г. (в ноябре или декабре) в издательстве „Картонный домик“ с обложкой А. Я. Головина в количестве 1000 экз. В конце книги дан список книг Кузмина от *Приключений Эме Лебефа* (1907) до *Нездешних вечеров* (1921), включающий 30 названий.

Предчувствия

„Предчувствию, душа моя, внимли!“ Автограф датирован 12 февраля 1917 г. и назван, по первой строке, „Душа моя, предчувствию внимли“. „Голуби Венеры“ — белые голуби были птицами Афродиты (особенно в ее пафосском храме на Кипре). Ср. „Пламень Федры“, *Пар*.

„Несовершенство мира — милость Божья!“ Впервые в ж. *Москва* 1920/5: 17, без даты.

III, 3: Отображения небесных петель, —

„Странничий вечер“. Впервые в ж. *Огонек* 1917/35 (10 сент.: 549, под названием „Дождливый вечер“, без даты и разбитое на четверостишия.

1: Этот странничий вечер!

11: Что случилось, о Боже, Боже,

13—14: Вижу в тупой истоме:

Ветер и струи зла

17: Скаречно лампа потухла,

21—24: отсутствуют.

Перепечатано в ж. *Литературная Грузия* 1971/7: 14 под названием „Странничий вечер“ (так же в первой строке), с заменой 5—8 строкой точек и без даты.

Лики

„Два старца“. „Домовитий“, т. е., „вьющий дом“, хороший хозяин.

„Елка“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1916/52 (25 дек.): 1, без даты,

под названием „Рождество“ и с многими разночтениями в пунктуации (а также не без опечаток).

6: Няня ходит часто вниз,

12: Да скрипит заветный шкаф.

19: В двери тонкая полоска

64: И вкусил слезовый хлеб.

„Пасха“. Впервые в *Лукоморье* 1916/15—16 (9 апр.): 1, без даты и под названием „Пасхе“.

6: В светлой смене точных дней,

19: Слаще нам в посту унылом

„Успенье“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1915/33 (15 авг.): 1, без даты и с многими разночтениями в пунктуации и орфографии. Между 16 и 17:

И сошлись они на пороге
С четырех со вселенских стран.
Всех апостолов по дороге
Покрывал золотой туман.

19: Лишь замедлил в Индианах

35: Гроб открыли... О дивно диво!

47: Встанешь, скорбная, расцветая

Это вторая разработка Кузминым темы Успения Пресвятой Богородицы. Первую см. в ОО, „Праздники Пресвятой Богородицы“, 5 (см. также примечание к этому стихотворению). „...во Индинанах“ — о деяниях (и мученической смерти) апостола Фомы в Индии существует целая литература, идущая, главным образом, от апокрифического *Евангелия от Фомы* (кстати, связанного с гностикой).

„Страстной Пяток“. Это „синее“ „лингвистическое“ упражнение на тему *Mater dolorosa* построено на евангельских образах Страстей Господних (см. Матф. 27:48, 51, 52—53; Иоанн 19:34) и на католической традиции (меч, пронзивший сердце Деве). Адонаи — „Господь“ по — еврейски; употреблялось, чтобы не называть Бога по Его имени (Иегова). Ср. Св. Иреней (*Adv. Haer.* II, 35, 3): „... по-еврейски есть разные наименования Бога, сиречь Саваоф, Элоим, Адонаи и еще другие... все это лишь разные имена одного и того же... Адонаи употребляется в качестве наименования чудесного и невыразимого“. К Адонаи взывают в утреню Страстной Субботы (которую служат вечером в пятницу). Вир — омут, водоворот (здесь речь идет о взоре Божьей Матери).

„Лейный лемур“. В этом соревновании с Хлебниковым „лейный покоец“, м. б., прозрачный шар, внутри которого находятся, в саду, фигурки злого духа-лемура и людей, похожих на Адама с Евой (ср. „Адам“ в *НВ*). „Лейный“ (т. е., „переливающийся“) повидимому от слова „лить“ („лейка“, также см. у Дала такие слова как „лейнем“; ср. также у Маяковского в „Левом марше“ „леева“). Имена Лейла и Лей переключаются с ремизовскими Алалеем и Лейлой, а поцелуй вампира-лемура — со сценой объятий змея в „Святом Георгии“ (*НВ*).

Чужая поэма.

Впервые в ж. *Орион* (Тифлис) 1919/5: 3—6 с датой 1916 г. Апрель. Пасха и с посвящением „дорогим С. Ю. С. и В. А. Б.“ (текст нам неизвестен). Посвящено Вере Артуровне Шиллинг (урожд. Боссе, впоследствии Судейкиной, потом Стравинской) и Сергею Юрьевичу Судейкину, художнику-другу Кузмина (см. прим. к „Балет“, ГГ). У В. А. Стравинской имеется автограф, датированный „1916. Апрель. Пасха“ с посвящением С. Ю. С. и В. А. Б. <оссе>. Поэма ведется от лица Судейкина, который называл себя Фигаро, а В. А. — Донной Анной, и встречался с нею в кремлевских соборах и неподалеку (Охотный ряд, теперь снесенный, где торговали всякой снедью). В 11, 1—2 намекается на нерусское происхождение В. А., а в пятой строфе — на оформление Судейкиным таировского спектакля „Женитьба Фигаро“, где В. А. танцевала испанский танец. О связывании Моцарта с картами Таро (4, 7) см. также „Музыка“ (*Пар*). Более подробно о поэме в БО.

Кукольная эстрада.

Нам не удалось установить, ставились ли все упомянутые в названиях и сносках пьесы (пьесы в сносках все кузминские) и все ли они были написаны для кукольного театра. Повидимому ни одна из них не была напечатана.

„*Китайские песенки*“. 13 августа 1918 г. А. Блок (*СС*, VI /1962/: 314—315) рецензировал пьесу (не спектакль) Кузмина „Два брата, или счастливый день“, для которой Кузмин, повидимому, написал все три песенки. Третью, во всяком случае, Блок приводит почти целиком (без двух последних строк) и называет „пленительной“ — с разночтениями

5—6: Утка крикает в молочном пруду.

Мельница бормочет спросонка.

Блок считает эту „ядовитую“ и „эстетную“ пьесу не подходящей для детской аудитории (при этом демонстрируя отсутствие чувства юмора): „Дети нашего времени, и без того пропитанные патологией, могут воспринять все это совсем не так“. Пьеса была поставлена в том же году в Передвижном Общедоступном театре А. А. Брянцевым, впоследствии основавшим знаменитый ленинградский Театр Юных Зрителей, и таким образом явилась „первым опытом спектакля для детей“ (*Театр. Энци. I*: 718), обеспечив Кузмину место в истории, даже если бы он не был замечательным поэтом.

ЗАНАВЕШЕННЫЕ КАРТИНКИ

Первая версия названия была „Запретный сад“. Книга вышла в количестве 307 экз. в 1920 г. (впрочем, реценция в *Русской Книжке* за июль-август 1921 г. утверждает, что это было в марте 1921 г.; 1920 — дата на обложке) в Петрограде (на обложке стоит Амстердам, но большинство русских мужчин знают, почему Ам-

стердам) с порнографическими рисунками В. Милашевского В 1972 г. американское издательство „Ардис“ (Энн Арбор, Мишиган) воспроизвело это первое издание. См. о книге БО, а также воспоминания Милашевского „Побеги тополя“ (ж. *Волга*, Саратов, 1970/1), где он приводит в приглаженном виде 12 строк из стихотворения „Начало повести“ и четыре начальные из „Атенаис“. В архиве Саломеи Гальперн имеется копия (не во всем, повидимому, точная) рукописи всей книги, где стихотворения не датированы, расположены в ином порядке (1, 4, 2, 6, 5, 3, 7) и иногда иначе названы. Эта рукопись была ей передана Максимом Горьким для продажи (в пользу Кузмина), но продажа не состоялась, и рукопись была отослана Горькому обратно. Рукопись называлась „М. Кузмин. Стихи, не подлежащие печати. 1919 г.“

„Атенаис“. В рукописи под названием „Атенаис, или Полулюбовь“.

I, 1—4: Красотку звали Атенáис
И так залом бровей высок
Над глазом, что насажен наис-
Косок!

V, 3: Ее в руке сожми тихонько
„Купанье“. В рукописи под названием „Детское купанье“ и разделено на четверостишия.

7: И смотря на шалунишек,

18: Руки, глаз et coetera. (sic)

Со строки 9 строчки идут в последовательности 9, 12, 11, 10: Слова французского куплетиста Пьера Жана Беранже (1780—1857) в России уже более полутора столетия превышает популярность куда более достойных поэтов — и это только отчасти объясняется восторгами Маркса по его поводу. Во всяком случае, пушкинский граф Нулин в начале 20-х гг. прошлого века вернулся из Парижа „с последней песней Беранжера“, а в 20-х гг. нашего века ходила эпиграмма Луначарского на Демьяна Бедного: „Демьян, ты мнишь себя советским Беранже, / Так знай: ты только бе и только же, / но далеко тебе до Беранже“.

„Мими-собачка“. В рукописи под названием „Собачка Мими“, разделено на четверостишия.

4: Пушистой, беленькой собачке.

11: Из-под хозяйской выйти юбки

14: Урчал и дулся б, словно уж,

21: И я б, поверь, привстав на лапках

„Кларнетист“. В рукописи без подзаголовка и разбито на четверостишия.

9: Никого я не пущу,
„Али“.

3: Люблю лопаток янтари

11: И мой ненасытимый взор

16: Там, на истоках разделений.

28: Отброся женские привычки.

„Размышления Луки“. В рукописи под названием „Размышления Луки“.

12: В парчевых платьях иль заплатанных
Имя Луки несомненно идет от одноименного барковского героя.
„Начало повести“. Строка 35 — ср. Матф. 19, 12.

НЕЗДЕШНИЕ ВЕЧЕРА

Первое издание этой книги, *Нездешние вечера. Стихи 1914—1920*, кн—во „Petropolis“, Петербург 1921, было напечатано в количестве 1000 экз. в июне 1921 г. с обложкой М. В. Добужинского. В 1923 г. в издательстве „Слово“ в Берлине появилась почти точная его перепечатка, но без пометки, что это второе издание (именно его читатель найдет во втором томе нашего издания).

„О, нездешние“. Впервые в ж. *Творчество* (Харьков), IV (май 1919): 6—7, без даты и с первыми двумя строками напечатанными в одну. Строки 5—6 в III в обратном порядке, а 3 строка от конца стихотворения — без скобок. Также

III, 7—8: Благоносицы
Вышних воль

IV, 2—4: Прянет зверь
Все омылося,
Друг, теперь.

Лодка в небе

„Я встречу с легким удивленьем“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1915/23 (6 июня): 12, без даты и с разбивкой на четверостишия.

6—8: Далеk от радостного боя.
Слежу я только за тобою,
Твое лишь счастье берегу.

Россини. Ср. *Сети*, „Любовь этого лета“, 5.

„Весны я никак не встретил“. Впервые в ж. *Огонек* 1915/22 (31 мая/13 июня): /12/, без даты и с разбивкой на четверостишия.

6: Разрезал свежую гладь.

Черновой автограф: 13 апреля 1914. Юркуну.

„Как месяц молодой повис“. Впервые в ж. *Огонек* 1915/38 (20 сентября): /4/, без даты и с разбивкой на четверостишия.

6: (Всегда залога сердце просит)

8: С небес зеленых мне приносит?

10: Учусь чудесною порою...

13: Прозрачным быть, любить, манить

Ср. стр. 5 с заключением комической баллады А. К. Толстого „Вонзил кинжал убийца нечестивый“.

„Ведь это из Гейне что-то“. Моисей Маркович Бамдас (1896—?), малоизвестный поэт, выпустивший с 1917 по 1924 три книги стихов. Первые две появились в Петрограде в кн-ве „Марсельских матросов“, и к первой из них, *Предрасветный ветер*,

Кузмин написал предисловие. Вамдасу Кузмин также посвятил рассказ „Слава в плюшевой рамке“ (*Антракт в овраге*). О своей нелюбви к Гейне (которого он считал „развязным“ /см. „Чешуя в неводе“: 104/, но для заработка переводил в 20-х гг.), Кузмин говорит в письме (см. БО). Метонимия „из Гейне“ расшифровывается не творчеством, а жизнью поэта. В биографии молодого Гейне можно разыскать все „факты“ этого стихотворения, но не в одном месте, а вразброс. Во Франкфурте на Майне поэт проходил в 1815 г. недолгое обучение торговому делу у банкира Риндкопфа; потом тоже в Гамбурге у собственного дядюшки Соломона, тоже банкира, причем здесь Гейне был несчастливо влюблен в свою кузину Амалию. Фрау Рахиль звали известную покровительницу поэта в берлинские годы, Рахиль Фарнхаген фон Энзе, салон которой посещался Феликсом Мендельсоном, вторая (менее известная) сестра которого звалась Ребеккой — и их отец опять-таки был банкир (Гейне бывал и у них в доме).

„Разбукетилось небо к вечеру“. Впервые в ж. Москва 1919/2: 3, без даты.

I, 1: Забукетилось небо к вечеру,

„Листья, цвет и ветка“. Впервые в ж. *Северные Записки* 1916/12 (декабрь): 143—144 без даты, с разбивкой на четверостишия. „Вы“ и „ваш“ везде с маленькой буквы.

6: Знает, куда ему опуститься;

14: Живу я, дышу и вижу, —

19: Но большей всего, что когда вы меня называете „Майкель“, —

24: Голос ваш отразится?

Юркун называл Кузмина, на английский манер, „Майкель“. „У всех одинаково бьется“. Впервые в *Дракон. Альманах стихов*. I-ый выпуск, „Цех поэтов“, Петербург 1921: 12—13, без даты и с многочисленными разночтениями в пунктуации (впоследствии точно воспроизведено в берлинском *Цех Поэтов I*, 1923).

30: Зайчикам мерклых зеркал,

Автограф датирован февралем 1917 г. „Как Саул“ — см. Первую Книгу Царств, гл. 9—10.

„Успокоительной прохладой“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1916/49 (3 дек.): без даты и без разбивки на четверостишия (также по ошибке пропущена I, 3, и есть опечатки). В III строки идут 3, 4, 1, 2.

II, 4: Иль новые манят мечты?

IV, 3—4: Так пламя прежде клокотало,

Теперь спокойнее, теплей,

V, 1—2: Тепло волною подымаясь,

Так ревностно крылит мне грудь,

VI, 1: Мне кажется, что вот наружу

Автограф датирован 27 января /1916 г./.

„Смерть“. Впервые в ж. *Аргус* 1917/11—12: 13, без даты.

„Учильный дух отъиди“. Автограф датирован 7 ноября 1916 г. Первые две строки основаны на знаменитой великопостной мо-

литве св. Ефрема Сирина (Ср. Пушкин, „Отцы-пустытники и жены непорочны“). Когда область древних Фив в Египте пришла в упадок и запустение, она стала (в византийские времена) называться Фиваидой. Параклит (обычно пишется через „е“, „Утешитель“, теперь переводится „Заступник“, „Ходатай“) несколько раз упоминается в Евангелии от Иоанна (а также в Первом Послании Иоанна) в значении то Святого Духа, то Христа. У гностиков Параклет выступает то как посланник Верховного Божества (см. Hargrave Jennings, *The Rosicrucians* (London, 1907, 4th ed.: 296): The gnostics held that Christ's teaching was not fully understood even by His disciples; and therefore he promised to send, in due time, a still greater Apostle, the Paraclete, who should effectually separate truth from falsehood“.), то как зон (см. Св. Ириней, *Adv. haer.* I, I, 2). В первой главе романа Кузмина „Римские чудеса“ (*Стрелец* III: 11) Симон Волхв говорит своим последователям: „Утешитель посетит вас“. Имя обычно пишется через „е“. См., напр., стих. В. Иванова „Утешитель“ (*Эрос*, „Оры“, Спб 1907: 79): „Сокровенный в соках Параклет“. См. также монахиня Мария, *Стихи*, „Петрополис“, Берлин, 1937:9.

И вечной Божьей Славы свет,
И воплощенье Сына-Слова,
И благодатный Параклет,
Глядятся в прах лица земного.

Греческая „эта“ в византийские времена произносилась как „и“, и т. о. у Кузмина для его написания были основания языковые (а не только поэтические: рифма, параномазийный эффект). Ср. также в его прозе („Римские чудеса“: 14) в выкриках прорицательницы: „Я — Эннойя, София, Утешитель, Параклит, Елена!“ Ср. также Л. П. Карсавин, *Св. Отцы и Учители Церкви*, УМСА Press, Париж, б. г.: 38—39: „Ей (Софии) дарует второе откровение тот же Иисус, сам или чрез посредство Утешителя (Параклита — зон, порожденный четкою Человек-Церковь и сочтенный с зоном Верою)“.

Фузий в блюдечке

„Фузий в блюдечке“. Впервые в ж. *Аргус* 1917/7: 32, без даты и с разделением на четверостишия. Автограф датирован 27 января /1917 г./.

„Далеки от родного шума“. Впервые в ж. *Вершины* 1914/3 (16 дек.): 2, без даты и без разбивки на четверостишия. Положено на музыку Владимиром Дукельским.

„Тени косыми углами“. Это и следующее стихотворение напечатаны как цикл под общим названием „Летние стихи“ в альм. *Стрелец*, Сб. первый п/ред. Алек. Беленсона, Петроград 1915: 69 и 70. Оба без дат.

III, 3: Кого же кому охота
Автограф датирован 22 июня 1914 г.
„Расцвели на зонтиках розы“. В первой публикации (см. предыдущее примечание) напечатано с разделением на четверостишия, чередующиеся зубцеобразно.

13: У тенниса лишь рубашки
Автограф датирован 29 июня 1914. „Фонола“, видимо, род проигрывателя, а *fol agöte* — сорт духов.
„Всю тину вод приподнял сад“. Впервые в *Альманах стихов, выходящих в Петрограде*, п/ред. Дмитрия Цензора, выпуск первый, „Цевница“, 1915: 18—19, без даты, под названием „Жара“ и с разделением на строфы, сперва на четверостишия, а в конце шесть строк подряд.

8: Прополз по торфяным угарам.

15: Таковую мертвую страду

Автограф датирован 29 июня 1914 г.
„Пейзаж Гогэна (второй)“. Это таитяньское „отплытие на остров Цитеру“ еще труднее свести к конкретным полотнам художника, чем первый „Пейзаж Гогэна“ (см. *Вожатый*), с которым второй перекликается „альми губами“ и „паромом“ (там „плот“). „Античная печаль“. Юмала — высшее божество финнов-язычников и вообще название божества, Бога (словарь Павленкова) Ср. Ремизов, „Трагедия о Иуде принце Искаротском“ (VIII: 102): „...и грозный Юмала с тех пор не пожирал таких богатых жертв“. Там же примечание Ремизова на стр. 270: „Истукан Юмалы стоял у Белого моря на Северной Двине, где г. Холмогоры“.

„Мореход на суше“. Автограф датирован 4 мая /1917 г./
„Персидский вечер“. Хорасан — гористая область в северо-восточном Иране. Ср. Есенин, „В Хороссане есть такие двери“. „Ходовецкий“. Впервые в ж. *Москва* 1919/2: 3, без даты и названия.

II, 5: И по карнизам птичий гам.

Даниель Николаус Ходовецкий (Chodowiecki, 1726—1801), знаменитый немецкий рисовальщик и гравер, оставивший огромное количество картин немецкой жизни 18 века и книжных иллюстраций, один из любимцев Кузмина (см. в третьем томе стих. „Я книгу предпочту природе“). В декорациях Добужинского к „Разбойникам“ Шиллера Кузмин увидел „трагического Ходовецкого“, и это для него было „похвалой“ (*Условности*, 81—82, см. там же 87, 96, 181). Переклички с этим стихотворением есть в кузминской прозе. В рассказе „Смертельная роза“ (*Девственный Виктор*, 144): „Какой-то полусон перенес его в давно прошедшие времена, когда он с Эммой жили еще в Германии и не были женаты, были еще детьми. Ему представился их сад с простыми цветами после дождя, вдали большая дорога, обсаженная березами, по которой кто-то во всю мочь скачет верхом. На небе радуга“. См. также образы радуги, всадника, садика в Кенигсберге и дяди в „Записках Тивуртия Пенцля“ (*Дом Искусств* I, II. 1921: 16) и садик после дождя, радугу,

мальчика и Ходовецкого, названного по имени, в „Гофмановском леске“ (Лесок: 19—20).

Дни и лица

„Пушкин“. Впервые в ж. *Вестник литературы* 1921/3 (27): 17 (в разделе „Летопись Дома Литераторов“) с примечанием: „Прочитано на торжественном собрании /84-я годовщина смерти Пушкина/ в Доме Литераторов 11 февраля 1921 г.“, где также выступал Блок. Не раз перепечатывалось, напр., в *Пушкин—Достоевский*, изд. Дома Литераторов, Пг 1921: 13—14; в *Пушкинский альманах*, М. 1926; совсем недавно в г. *Русская Мысль* (Париж) от 25 мая 1972 г. как стихотворение „из архива Александра Божеянова“ под названием „Памяти Пушкина“, причем публиковавшие явно не знали, что оно уже было напечатано (текст соответствует книжному, если не считать пунктуационных различий и нескольких абсурдных искажений). Вряд ли стоит отмечать, что „лик Петра победный“ из „Полтавы“, а не из „Медного всадника“.

„Гете“. Автограф датирован 9 ноября /1916/. Справочник Пауля Фишера не сообщает, сколько у Гете в стихах роз (он также совсем не упоминает ни *Rosengarten*, ни *Rosarium*); однако любому знакомому с биографией поэта известно, что стареющего, а потом и состарившегося Гете постоянно окружал дамский цветник. Авторам книг о Гете розы поэтому приходят на ум автоматически: „*Minna war die lieblichste aller fraulichen Rosen*“ (Wilhelm Bode, *Goethes Liebesleben*, Berlin 1919: 346); „*Ein letzter leichter dünner Duft halbgrossväterlicher Erotik umspielt wie späte Rosen diese letzte Goethesche Zeit*“ (Julius Bab, *Das Leben Goethes*, Ludwigsburg 1949: 95). Добавим к этому, что гуляя в 1808 г. с Сильвией и Паулиной, поэт читал им не только свои стихи, но и „*kleine botanische Vorträge*“ (Paul Kühn, *Die Frauen um Goethe*, Salzburg 1949: 463), а австрийской императрице в 1810 г. декламировал свои произведения в *Gartentempel* (ibid., 464). Одну из „планет второй величины“ даже звали *Розетта Штедлер* (а другую — ревностную масонку — *Элиза ф. д. Рекке*). Что же касается „семидесятилетнего плаща“, то Кузмин скорее всего имеет ввиду 19-летнюю вдохновительницу „*Мариенбадской элегии*“ Ульрику фон Леветцов; Гете тогда было 73. См. также Georg Balzer, *Goethe als Gartenfreund* (München, 1966), где на стр. 69—71 говорится о розах в жизни и творчестве Гете (например, на стр. 71: „*Bis an sein Lebensende ist Goethe Rosenliebhaber geblieben*“; „*Als Liebesbote hat die Rose in Goethes Leben häufig eine anmutige Rolle gespielt*“). Два вида роз названы именем Гете.

„Лермонтов“. Впервые в г. *Биржевые Ведомости* (утр. вып.) № 15679 от 15 (28) июля 1916 г., стр. 2), без даты, под названием „Лермонтов“. Написано к 75-летию со дня смерти поэта.

- I, 2: Как пламенных кругов жилец, —
II, 3—4: Стремясь то к первобытной вере,
То к романтичному ножу.

IV, 1: Ты страсть являл необычайной,

V, 4: Да безрассудную дуэль.

VI, 4: Склонялась к скорбному певцу.

VII, 1—2: Теперь, в лазури бледной, знает,
Что был лишь начат долгий путь?

Первая строка — парафраз „Я знал одной лишь думы власть“ „беглого, горестного чернеца“ из „Мцыри“. Другие лермонтовские персонажи, перечисленные в стихотворении, вряд ли нуждаются в комментариях (как и в предшествующем „пушкинском“ стихотворении). Может быть, не нужно растолковывать и „романтичный нож“. У Лермонтова убивают себя и других чаще, чем у других русских поэтов: пули, яд, удар кулаком, — но больше всего закалывают или закалываются, причем в 90% случаев орудие — кинжал, который можно найти во многих кавказских поэмах, в „Бэле“, в „Испанцах“ и в стихотворениях („Кинжал“, „Поэт“, „Свидание“, „Казачья колыбельная“). Кажется, единственный случай, где это „нож“ — в „Вадиме“ (и без смертельного исхода).

„Сапунову“. Впервые в *Н. Сапунов. Стихи, воспоминания, характеристики*, изд. Н. Н. Карышева, М. 1916: 15—16, без даты, под названием „Памяти Н. Н. Сапунова“ и с перестановкой строк в III строфе: 3, 4, 1, 2. Николай Николаевич Сапунов (1880—1912), художник-декоратор, друг Кузмина, утонувший в Финском заливе, когда лодка перевернулась. Оформлял, напр., „Голландку Лизу“ Кузмина. О его отношениях с Кузминым см. БО. См. также воспоминания Кузмина о нем в вышеуказанном сборнике. „Кабак“ (III, 4) и „подвал“ (IV, 2) — Сапунов был одним из расписывавших стены знаменитого кабака „Бродячая собака“. „Наверно, знал ты, не гадая“: в указанных воспоминаниях (стр. 51) Кузмин говорит, что смерть Сапунова была предсказана ему гадалкой. К VI, 1 см. на стр. 124 А. Я. Головин, *Встречи и впечатления. Воспоминания о Головине*, „Искусство“, М-Л 1960: „Говорят, что его /Сапунова/ последними словами, когда он вынырнул, были: „Самое ужасное, что я не умею плавать!“ См. также упоминания Сапунова или аллюзии на него в *Сети* („Прерванная повесть“: „Счастливей день“) и в „Фореель разбивает лед“ („Второе вступление“).

„Т. П. Карсавиной“. Впервые в *Тамаре Платоновне Карсавиной — Бродячая собака*, 26 марта 1914 г. См. в ее *Theatre Street* (Dutton, N. Y. 1931: 314): „My friends responded by the „Bouquet“ that day straight from the press“ (в русском переводе см. стр. 221). См. также В. Красовская, *Русский балетный театр начала XX в.*, т. II, Л. 1972: 287: „Стихи были помещены в сборнике, который составили в марте 1914 года поэты, собиравшиеся в артистическом кабаке „Бродячая собака“. Сборник сложился экспромтом в день, когда кабачок посетила Карсавина. Среди авторов можно назвать еще Г. В. Иванова, режиссера Н. Евреинова“. Карсавина (р. 1885), знаменитая балерина

Мариинского театра, а потом труппы С. Дягилева. Коломбину танцевала в балете М. Фокина „Карнавал“ на музыку Шумана впервые 20 февраля 1910 г. на благотворительном спектакле „Сатирикона“ в зале Павловой в Петербурге (см. В. Красовская, *op. cit.*, т. I, Л. 1971: 350), затем в том же году у Дягилева в Берлине и в Париже и только после этого, 6 февраля 1911 г., в Мариинском театре в Петербурге. Саломею Карсавина танцевала у Дягилева в *La Tragédie de Salomé* Флорента Шмитта (по поэме Робера д'Юмьер) в постановке Б. Романова, в декорациях и костюмах Судейкина. Премьера состоялась 12 июня 1913 г. в *Théâtre des Champs-Élysées*.

„Шведские перчатки“ Автограф датирован 8 мая /1914/. Роман Юрия Юркуна под этим названием вышел в Петербурге в 1914 г. с предисловием Кузмина, где отмечалась новизна и крепкость его внутренних связей, причем Кузмин выводил Юркуна из Лесажа, Стерна и Дикенса. Действие этого „воспитательного“ романа о польском юноше Иосифе происходит в Вильне, Киеве и Петербурге, и повидимому кое-в-чем роман автобиографичен. Иосифа соблазняет актриса, он сам становится провинциальным актером, а потом любовником русской актрисы. В центра романа — его дружба с пожилым дядей Бонифацем, к которому (в Киев) Иосиф возвращается в конце. Построен роман неважно и написан на плохом русском языке (Юркун повидимому считал русский порядок слов абсолютно свободным и делал с ним Бог знает что). Шведские перчатки — мотив-символ загрязнения жизнью. На футбольном поле играют в начале романа и сам герой и дядя Бонифаций. Потом Иосиф нераз это вспоминает. Ср. также забавную переключку с „Александрийскими песнями“ (написанными задолго до встречи Кузмина с Юркуном): „веселый смех мальчиков, играющих в мяч“ (также в *Крыльях*: „дети вдали, играя мячом, громко, но далеко смеялись“ /4 изд., стр. 118/). Также в *НВ*, „Базилид“: „Мне противны даже дети, /Что слишком шумно бросают мяч“.

Святой Георгий.

Александр Мелетьевич Кожебаткин — владелец издательства „Альциона“, а до 1913 г. секретарь издательства „Мусагер“. На пятой странице поэмы, в строке 11 внизу, явная опечатка; должно быть „пускай пылаю“. География жизни и подвига св. Георгия разнится от источника к источнику. Во всяком случае, эпизод змееборства, центральный для нас в его житии, — позднего происхождения (его нет, например, в первом жизнеописании; см. *Cornelia Steketeer Hulst, St. George of Cappadocia in Legend and History*, London 1909: 23) и распространился по Европе через позднесредневековый сборник житий *Legenda Aurea* архиепископа генуэзского Якова де Вораджине (а на востоке и гораздо раньше, в 9—10 вв.), который относит эпизод к области г. Силена недалеко от Ливанских гор, т. е.,

сравнительно близко от мест, где сходный подвиг совершил гермесоподобный Персей. У Кузмина все это происходит много дальше на северозапад, на территории современной Турции — или в Вифинии или в Мизии. Трудно точно сказать: Гаргарией называлась область на северном побережье Мраморного моря между Никокидией (нераз появляющейся в кузминских стихах; по некоторым источникам, это место мученической смерти св. Георгия) и Халкедоном; но в горной группе Ида были вершины (одна на юге, другая на севере) под названием Гаргарон, был и город такого названия на побережье Эгейского моря. Св. Георгий появляется в древнегреческом головном уборе петазе, причем, как у Гермеса, с крылышками; совсем такой же петаз часто носил освободивший Андромеду Персей (идущий отчасти от державинской кантаты), причем горы вторят „адонийски“, т. е., как на адониях, где оплакивали умершего бога Адониса (один из любимых кузминских образов). Адонис возвращался из подземного царства (куда Гермес сопровождал души) — так же как и Кора (святыня которой находилась в Александрии), т. е., Прозерпина-Персефона (сливавшаяся также с Изидой), которая, съев гранат (символ плодородия), утратила право вернуться из Гадеса на землю (ср. в *Комедиях* Кузмина, стр. 50: „Плачет Деметра, плачет Кора“). В монологе царской дочери упоминается также мать Федры Пасифия, любовница быка и мать Минотавра, а также Семела, сгоревшая, когда Зевс явился перед нею, по ее просьбе, во всем своем величии (ср. П. Катенин: „Зевса любовь не спасла сожженной громом Семелы“). „Там я — твоя Гайя...“ из римской свадебной формулы (ср. эпитафия к стих. „Молитва“ в сб. *Соты* Анны Радловой: „Где ты, Кай, там и я, Кайя“). „Тромбово“ — как тромба (труба). Может быть, следует также упомянуть среди источников и русские *Миней четвы*. Ср., напр., в „Чудесах великомученика Георгия“ (кн. 8, М. 1907: 391): „Ожидая смертного часа, в который змей, вышед из озера, пожрет ее, она горько рыдала“.

София

Все стихотворения, кроме „Мученик“, перенумерованно (от I до VII) напечатаны в *Петербургский альманах* (в дальнейшем ПА), кн. первая, изд. З. Гржебина, Петербург—Берлин 1922: 125—136. Цикл датирован „1917 декабрь — 1918 март“. Много разночтений в пунктуации (и предположительных опечаток). Гностицизм — духовное течение первых веков после Р. Х., имеющее истоки в язычестве, но эклектически вобравшее в себя и христианство. Сложность, противоречивость и разноцветность идей (которая одних приводит в отчаяние, других восхищает), а также недостаточность наших сведений, не дают возможности свянно изложить их, особенно вкратце. В зависимости от личной склонности, гностицизм можно считать и глубоким мифом и гениальным прозрением, и ересью, и паразитическим

наростом на раннем христианстве, и духовным винегретом, напоминающим теософию и антропософию нашего века, и предшественником экзистенциализма. Гносис — эзотерическое знание, и тем, кому оно открывается, не нужны ни вера, ни добрые дела. Этим знанием можно освободить дух от плена материи. Трудно сказать, что именно Кузмин взял от гностиков, что по-своему развил (а иногда и исказил) и что сознательно переплел с другими элементами. Есть, например, основания полагать, что он слишком легко отождествлял так наз. „лжеименный гносис“ с начальным христианством вообще и с христианским гносисом (напр., со св. Климентом Александрийским, у которого гносис=ведение-любовь). См. в стих. „Базилид“: „И знание выше знаний,/Чище любви любовь“). Кузмин также явно сближал свое время с веком расцвета гностицизма. См. напр., „Чешуя в неводе“ (Стрелец III: 102: „Наше время — горнило будущего /.../ похоже на 2-й век“.

„София“.

ПА 8: Вешний пук пушистой вербы.

20: Я запрет любви нарушу“.

35: Я, Распятая Невеста,

Миф об отпадении (и впоследствии искуплении) непокорной Софии имеется во многих гностических учениях — от Симона Волхва до Базилида и Валентина. Пожалуй, стихотворение ближе всего к Валентину, у которого София — тридцатый, последний зон (см. прим. к след. стихотворению). Попытавшись познать изначальную Бездну (что было не в ее силах), София низверглась и положила начало нашему материальному миру, чем нарушила порядок в Плероме (см. прим. к след. стих.), и Бездне пришлось создать новую пару зонов (у Валентина зоны попарны) — Христа и Святого Духа. Выпав из Плеромы, София (ставшая Софией-Ахамот) ждет Христа, который освободит ее от страданий, сочетается с нею и вернет в Плерому — и тогда материя кончится. „Престол семистолбный“. См. Притчи Соломоны 9, 1. Ср. В. Соловьев: „У царицы моей есть высокий дворец, / О семи он столбах золотых“. Образ лодки идет по видимому от самого Кузмина. „Хотеньем бесхотенным“. Ср. Л. Карсавин, „София земная и горная, неизданное гностическое сочинение“ (альм. Стрелец III, П. 1922: 88): „...восхотел сотворить не-хотением“.

„Базилид“.

ПА 15: Плоской ступней ступала.

В альманахе напечатано без промежутков и с другими типографскими отличиями (местами более сдвинуто от левого края, некоторые строки в скобках (52) или две в одну (51 и 52, 62 и 63). конечное греческое слово отдельной строкой). Базилид (Васи-

лид), которого иногда считают гениальнейшим гностиком (а Влад. Соловьев назвал „наиболее трезвым философским умом между ними“, *Энци. Слов.* Бр-Ефр. т. 16. Спб 1893: 951), пришел из Антиохии в Александрию, где учил между 120 и 140 гг. по Р. Х. От него ничего не сохранилось, и его идеи известны нам по изложению Отцов Церкви (а это все равно, что судить о творчестве З. Гиппиус по советским вузовским учебникам). Интересно, что Кузмин игнорирует самые оригинальные идеи Базилида: несуществующее Божество, Семя, Сыновство. Образы „песенной“ части в конце скорее напоминают учение Валентина, правда, в значительном упрощении. Зонами у гностиков назывались сферы-существа, составлявшие „космическую архитектуру“ (Jonas) и располагавшиеся в нисходящем порядке истечения (эманации) от верховного божественного начала до мира материи и в восходящем — для человеческого духа, освобождающегося от плена материи. Плеромой (=полнота) называлась совокупность зонов, т. е., абсолютная полнота вечно-го бытия, высшее царство чистого духа. „Семи небесных сфер кристалльная гармония“, повидимому, „седмерица“ (эдомада) из учения Базилида (т. е., семичленная сфера семи планет). Абракас (от коптского слова „блаженный“, употреблявшегося в магической литературе египтян) — имя Бога по Базилиду (или, вернее, у его последователей), часто встречавшееся на амулетах. Греческие числовые эквиваленты этого имени (A=1; B=2; X=60; R=100; S=200) составляют 365, т. е., число зонов по базилидову учению. См. у св. Иренея Лионского (*Adversus Haereses*, I, 24, 7): „Местоположение 365 небес они /последователи Базилида/ подразделяют как астрологи... Однако князем этих небес является для них Абракас, а потому он содержит в себе 365 чисел, сиречь имя его составляет 365“. Ср. также Мержковский, *Смерть богов* (ПСС т. 1, М 1912: 220): „Базилидин Трифон, прихавший из Египта, окруженный толпою любопытных, показывал амулет из прозрачного хризолита с таинственною надписью Абракса. — Тот, кто понимает слово Абракса, — соблазнял Трифон, — получит высшую свободу, сделается бессмертным и, вкушая от всех сладостей греха, будет безгрешен. Абракса выражает буквами число горних небес — 365. Над тремястами шестидесятью пятью сферами, над иерархиями зонов, ангелов и архангелов, есть некий Мрак Безыменный, прекраснее всякого света, неподвижный, нерождаемый...“ Трудно сказать, является ли стихотворение монологом самого Базилида или обращенного им римского солдата (того же, что в „Отрывках“ „Алекс. песен“ и в „Римском отрывке“ в *Вожатом*).

„Фаустина“.

ПА I, 1: Серебристым рыба плеснула хвостом,

III, 2: Как день свиданий от нас далек,

На римском Форуме, как раз напротив Палатинского холма, стоит храм, построенный императором Антонином Пием в па-

мать его жены Анны Галерии Фаустины, т. н. Фаустины Старшей, и потом обращенный в церковь св. Лаврентия. Антонин и Фаустина жили в самый расцвет гностицизма, но сами как будто к нему отношения не имели. Впрочем, лодка, вода, маяк (не Александрийский ли?) противоречат обстановке Форума, но Кузмин мог здесь переплести два плана. Ср. также в стих. „Пять“ („Стихи об Италии“, НВ) имя Фаустины в совершенно ином контексте.

„Учитель“.

ПА I, 4: Хотите ли вы воскресить меня, хотите ли

III, 1: Полированные приравняю ногти ониксу,

IV, 2: Ангельское прошелестело лобзание...

„Учитель“, повидимому, не историческое лицо, а вымышлен Кузминым. Вифиния — область в Малой Азии (с главным городом Никомидией, который не раз упоминается в стихах Кузмина). Может быть, имеет значение, что в Вифинии, в Клавдиополе, родился Антиной (постоянный образ поэзии и прозы Кузмина и его кличка в ранние годы). Ср. напр., в конце романа *Крылья* рассказ об Антиное (4 изд., стр. 115): „Он был родом из Вифинии и т. д.“

„Мученик“. Среди гностиков как будто не было мучеников (некоторые гностические учения даже осуждали мученичество). В Риме учили приходившие издалека, большей частью, из Малой Азии, Симон Волхв, Валентин с учеником Гераклеоном и сыном Исидором, Маркион и Кердон. Вряд ли греческие имена могли звучать „варварски“ для римлянина. Может быть, Кузмин сливает Симона Волхва (который, по одной версии, лег живым в гроб в уверенность, что воскреснет) и Симона-Петра.

„Рыба“. Повидимому, действие стихотворения происходит в Риме: учитель читает ученикам Евангелие. Может быть, это даже св. апостол Петр, вспоминающий рыбную ловлю на Геннисаретском озере (Матф. IV, 18—20; Лука V, 1—10) и своего брата апостола Андрея (кстати, среди гностиков 3-го века был популярен апокриф „Деяния св. Андрея“). Христианская символика рыбы („рыба“ по-гречески может рассматриваться как акроним слов „Иисус Христос Сын Божий Спаситель“), особенно в ранние времена, была перенята гностиками (ср. в романе „Римские чудеса“ Кузмина (*Стрелец* III: 11): „Над дверями висела рыба“), а для Кузмина это, может быть, переплеталось с символом египетской богини Гатор. Ср. также название заметок Кузмина (*ibid.*) „Чешуя в неводе“. Образ невода как Царства Небесного из Матф. 13, 47.

„Гермес“.

ПА: 12 и 25 в скобках.

Гермес здесь выступает в функции „Психопома“, т. е., сопровождающего души в ад и из ада. Ср. Вяч. Иванов (*Эрос*, Спб

1907: 55—56): „бог сумерек“, „в подземную... обитель / Мой вождь из стран живых“. Также ср. Кюхельбекер: „...Гермес / Явится мне, посол из Айдова тихого дома, / В путь он укажет...“ („Седой волос“). С гностицизмом Гермес связан, главным образом, через Пимандра (который позже дал образ Гермеса Трисмегиста). Именно на александрийской почве произошло отождествление египетского бога Тота с греческим Гермесом, и последнему были приданы атрибуты „иерограмматеуса“ богов. На гностических амулетах часто изображалась крылатая нога. Возможно, что здесь (как и в стихотворении „Учитель“) имеется ввиду Антиной (см. также прим. к „Рождению Эроса“), который изображался и Гермесом, и Гермесом-Тотом (и Адонисом). См. Erich Holm, *Das Bildnis des Antinous*, Würzburg 1933: 9—10. Об отождествлении Гермеса с Адонисом см. Elmer G. Suhr, *Before Olympus*, N. Y. 1967: 121. „Чистым все чисто“ — из Послания св. апостола Павла к Титу, I, 15, но близкие идеи были и у гностиков. Например, у Валентина в том смысле, что тело — от злого начала, и поэтому неважно, что оно делает, если дух освобождается.

Стихи об Италии

Были выпущены отдельно Книжной Лавкой Писателей в Москве в 1920—21 г. как автографическая рукописная книжка (видимо, стеклографически). Тамара М. Персиц (позже Кобеко) — состоятельная женщина, связанная с дореволюционными литературными кругами Петербурга, приятельница Ахматовой и Глебовой-Судейкиной. Эмигрировала (и увезла с собой из России Артура Лурье).

Еще более чем в предшествующих, „гностических“ — во многих „итальянских“ стихотворениях-снах понимание затрудняется недосказанностью, почти зашифрованностью, а также переплетением планов („соррентийские фотографии“). Поэтому часто приходится делать догадки.

„Пять“. Все, что можно с достоверностью сказать об этом в обоих смыслах темном (в нем „рембрандтовское“ освещение) стихотворении, это что действие происходит на судне неподалеку от устья реки Тибр (Остия — римский порт) и что дело идет о ранних христианах, жаждущих мученичества. По всей видимости, масло (Благодать Господня), мед (Христос) и молоко с медом (рай), а также корабль-трирему (церковь), можно считать христианскими символами, а „пять“ почти наверняка пять ран Христовых. Среди ранних римских мучениц имеется Фаустина (см. *Bibliotheca Sanctorum*, V: 479—480), и имя это встречается на стенах катакомб; может быть, она же в гностическом стихотворении „Фаустина“.

„Озеро Немис“. Это, еще более „лунное“ стихотворение построено на переплетении разных образов измены. В основе — описываемый в начале „Золотой ветви“ Фрейзера обычай предательски убивать жреца храма Дианы (= Селены), расположен-

ного на озере Неми (недалеко от Рима); в это вкрапливается „измена“ апостола Петра (Матф, 26, 74—75). См. тот же мотив в „Пять“ („предательские мышки“) и в „Тразименских тростниках“ („как изменники“). Ср. Вяч. Иванов, „Жрец озера Неми. Лунная баллада“, *Cor ardens* I: 97. II, 3, может быть, относится к самой знаменитой („славы“) книге Фрейзера — многотомной интерпретации („гадательные“) вышеупомянутого обычая. В таком случае, слово „лукавы“ двумя строками выше имеет оттенок пушкинского „мудрствуя лукаво“.

„Сны“. Как и следующее, это стихотворение — венецианское: образы Кампаниле („каланча“), процессионных богатых одежд, обручения дожа кольцом с морем (так наз. *sposalizio del mare*, праздновавшееся с 1177 г., когда дож Орсеоло обручился с морем в честь победы над пиратами. Неясным остается белый олень.

„Святой Марко“. Автограф на экземпляре *Вожатого*, принадлежащем Б. Мосолову, датирован ноябрем 1919 г. Св. Марк был также покровителем рыбаков.

„Тразименские тростники“. На Тразименском озере (недалеко от Перуджи) Ганнибал на голову разбил римлян в 217 до Р. Х. („озеро багряных поражений“). Именно через тростники раскрылось, что на голове царя Мидаса ослиные уши (которыми наградил его Аполлон за суд в пользу Марсия); см. Овидий, *Мет.* XI. Но главное в этом стихотворении остается загадочным: почему мать Ахилла, nereида Фетида, ведет себя как спящая красавица и что она делает на Тразименском озере, а также какие „поруки“ были „не напрасны“?

„Венеция“. Ридотто — название двух знаменитых игорных домов (часто на картинах Гуарди и Лонги, имена которых нераз придходят в голову при чтении первой половины стихотворения). Дьявол — из романа Казотта *Влюбленный дьявол* (*Jacques Cazotte* (1719—1792), *Le Diable amoureux* (1772)). (Ср. *Условности*: 184: „Быть может, только у Казотта во „Влюбленном дьяволе“ можно предугадать сомовские пронзительные спазмы“). В рассказе „Балетное либретто“ /*Девств. Виктор*/ герой пробует достать редкое издание этого романа). В стр. 17—20, повидимому, имеется ввиду знаменитый „Пир Клеопатры“ из фресок Джованни Батиста Тьеполо (1696—1770) в *Palazzo Labia*, где, правда, нет ананасов, но сама Клеопатра изображена *topless*. К концу стихотворения, повидимому, изображены фигуры на площади св. Марка, отбивающие молотами часы; в предпоследней строке аллюзия на известную оперу умершего в Венеции Доменико Чимароза „Тайный брак“ (*Il Matrimonio segreto*, 1792). Остается непонятным, что это за обезьяна в начале и как она уму-дрилась распростереть побрякушку над Ридотто.

„Эней“. Стихотворение построено, в основном, на образах *Энеиды* (самоубийство Дидоны, странствия Энея и заложение им начала Риму) и легендах о начале римской истории (волчица, вскормившая Ромула и Рема; гуси, которые, как известно

каждому читателю Крылова, „Рим спасли“), но под конец трактует иронически тему *Рex Romana* (т. е., римского владычества над покоренными землями; точнее, системы управления занятыми провинциями и периода мира и безопасности для Рима, начиная с победы Августа над Марком Антонием в 31 г. до Р. X. и кончая приблизительно Антонинами, т. е., второй половиной 7-го века по Р. X.) как закат Вечного Города. Ср. Кузмин, „Златое небо“ (*Абрахас* III: 4, 5): „Его /Рима/ войны, договоры, колонизация и торговля все дальше и дальше расставляют паутину, где самый город сидит как паук и толстеет“; „То римский мир, империя, всемирность снились в пестрых и кровавых снах“. Начало стихотворения (как и строки в конце о „глазах тиранов...“), возможно, имеет ввиду какое-то полотно с нагой фигурой, держащей зеркало, и св. Георгием на заднем плане, но нам его, несмотря на долгие поиски, найти не удалось; даже если бы оно было обнаружено, оставалось бы объяснить „каденцию“ от этих образов к Дидоне. Также не удалось найти в *Энеиде* фразы „город на крови построю“ (II, 6), выглядящей на первый взгляд как цитата. „Всегда ограда — кровь“, может быть, аллюзия на убийство Ромулом Рема при постройке стен Рима. III, 5, возможно, игра на слове, которое применялось и к самому Риму (*Roma quadrata*) и к римлянам (см. Светоний о Веспасиане: *statura fuit quadrata*, XX, 1). Ср. Кузмин, „Златое небо“ (*Абр* III: 4): „Пророческое имя *Roma* уже произнесено квадратными ртами“. „Пурпурных... порук“ (IV, 6). См. А. Д. Люблинская, *Латинская палеография* М. 1969: 26: „В античности его [пергамент] иногда окрашивали в драгоценный пурпур“.

„*Амур и невинность*“. Ср. воспоминания Вл. Милашевского (ж. *Волга* 1970/11: 185): „Ему /Кузмину/ нравились итальянские примитивы, робкие, но такие поэтичные художники раннего расцвета искусства в Италии. Нравились безвестные изготовители ‚свадебных ларцов‘ — словом, все что было до великой троицы — Леонардо, Рафаэля и Микельанджело, или до 1500 года!“

„*Ассизи*“. Впервые в *Дом искусства* № 1, Петербург 1921: 22. без даты.

II, 5: Лепет легчайший Господня веленья

IV, 5: Сердцу приснилось преддверие рая,

Кузмин любил *Fioretti* св. Франциска („цветики милые“), и их отзвуки чувствуются в этом стихотворении („сестры... реки, ... сестрица луна“), II, 1, может быть, имеет ввиду известную фреску Джотто в верхней ассизской базилике, на которой св. Франциск проповедует птицам.

„*Равенна*“. Pendant и соперница блоковской „*Равенны*“ (1909) перекликается с нею образами сонности, золота, меди и поющего Данта. Равенна знаменита историей, церквами с мозаиками, соснами (которые, кстати, воспел и Данте в *Чист.* 28 — *Pineta* к югу от города) и эмигрантами. Кузмин намекает на ее двухвековой византийский период (после завоевания в 540 г.) и ее упадок после славных времен („изгнанница“, когда, по

Блоку, „далеко отступило море“). Под „изгнанниками“ (во мн. числе) Кузмин подразумевает не только Данте (с 1317 г.), но и Байрона (который жил там у Гуиччоли с июня 1819 до октября 1921 г.), а может быть и Гарибальди (которого приютили в 1849 г.). Равенну воспевали Марциал, Данте, Боккаччо, фон Платен, Кардуччи, Уайльд, Д'Аннунцио, Пасколи, Хессе, Эзра Паунд, Т. С. Элиот, Унгаретти, Монтале и мн. др., а из русских не только Блок, но и Заболоцкий. Строки этих поэтов собраны в роскошно изданном томе Tino della Valle, *Ravenna: poeti per una città*, Longo, Ravenna 1968; Кузмина в нем нет! „Строки Данте Алигьери“ — судя по изображениям, фигуры на носу римских трирем возвышались над каютой. Строки, о которых говорит Кузмин, повидимому, *Рай* VI: 61—63 и дальше. „Святые мощи“, прежде всего, рака мученика и первого равенского епископа св. Аполлинария в одной из двух знаменитых базилик, носящих его имя (именем другого мученика, покровителя Равенны св. Виталия названа еще одна, может быть, самая знаменитая равенская базилика — по преданию, на месте, где он был убит).

„Италия“. II, 2. Ср. Вяч. Иванов, „Где она, волшебной Геспериды /Золотящаяся даль?“ IV, 2. Ср. Катенин: „Когда б злодеи Ариона/ Имели певчие сердца, /Они бы в бездны Посидона/ На смерть не кинули певца. /Его дельфин от потопленья/ К Коринфу вынес на хребте“.

Сны

„Адам“. Яков Ноевич Блох, переводчик (особенно с итальянского), друг Кузмина, основатель издательства „Petropolis“, где у Кузмина вышли *Сети* (3-е изд.), *ГГ* (2-е изд.), *НВ* (1-е изд.), *Параболы*, а также несколько книг прозы. Брат поэтессы Раисы Блох. „Как пузырек рекой“, т. е., как стеклянный пузырек бывает колеблем рекой, когда плывет по ней. Вагеты — планки для занавесок.

„Озеро“. Елена Исааковна Блох, жена Я. Н. Блоха.

„Пещной отрок“. См. Кн. Пророка Даниила 3, 1—30. Интересно, что из трех пещных отроков Кузмин берет одного — как он делает также с гениями из *Волшебной флейты* („Летающий мальчик“, *Пар*).

„Рождение Эроса“. Ольга Николаевна Арбенина, актриса, жена Ю. Юркуна (ср. „Любовь чужая зацвела“, *Пар*, и „Сколько лет тебе, скажи, Психея“ среди неопубликованных). Во II—V строфах Кузмин намеренно „загадочен“ (его слово), сливает образы разных „ликов Эроса“ и даже сам в неуверенности спрашивает, „кто этот юноша“ и „какая спутница“. Во второй строфе переплетены образы персидской любовной поэзии (*Гюлистан*, т. е. Цветник роз — стихи поэта 13 в. Саади) и поклонение волхвов („ливан“ здесь в смысле „ладан“). В третьей (вторая часть), повидимому, имеется ввиду Распятие, но трудно сказать, к чему черный кормчий, плывущий в никуда. В четвертой строфе мы можем подозревать Антиноя, последнего

бога классических времен, хотя, когда он утонул в 130 г., ему было 18—20 лет (источники, правда, предпочитают совсем не давать дату его рождения). Упоминание жасмина заставляет подозревать связь с пребыванием Кузмина во Флоренции (см. „Как люблю я запах кожи“, ОО). „Пловучий караван“ пятой строфы, может быть, Арго (Линцей, появляющийся сразу вслед за этим, был на Арго), и тогда его сопровождает Фетида (см. „Тразименские тростники“), но, если не забывать, как последовательно сливает здесь Кузмин образы „языческой“ и христианской любви, то можно видеть в спутнице и Деву Марию как *Stella maris*. Линцей не только зоркий рулевой с корабля аргонавтов, но и из второй части *Фауста* (отсюда, вероятно, и форма „Линцей“, а не „Линкей“) — дозорный *Фауста*, влюбленный в Елену. В заключающем поэму пэане Эросу объединены разные атрибуты и облики Афродиты, а отчасти и Изиды („в розе... в пене брызг“) и самого Эроса („в венке из роз — также его цветов), который в разные времена и по разным воззрениям считался и (по Пармениду) перворожденным из богов („старейший всех богов“), и приведшим мир в движение („хороводит ход планет“), и, наконец, в более позднем (и популярном) облике крылатого мальчика с луком-стрелами или с факелом. Ср. Кузмин, „Златое небо“ (Абр. III, 10: „Эрос/прекрасный и печальный отрок... Многие считают его древнейшим разделителем хаоса, отцом гармонии и творческой силы“. Ср. Дельвиг: „... ты знаешь, во мрачном Хаосе/Родился прекрасный Эрот“ („К Лилете“).

ПАРАБОЛЫ

Параболы. Стихотворения 1921—1922 („Петрополис“, Петербург—Берлин 1923) были напечатаны в Берлине в декабре 1922 г. Нам было сообщено о поправках самим Кузминым опечаток в этом издании. Эти поправки будут в дальнейшем пометаться (К). В *Параболах* больше „трудных“ стихов, чем в *НВ*, но примечаний получилось примерно столько же, по двум причинам: 1) стихотворения первых двух разделов (а также „Путей Тамино“) требуют не столько комментировки, сколько толковательных эстетических и философско-окультурных трактатов, и 2) во многих случаях редакторы просто „спасовали“ и отделались заумно выглядящим акронимом „эпрбуирт“, что означает: „это представляется разгадывать более удачливым и расторопным толкователям“.

Стихи об искусстве

„Косые соответствия“

(К) 7: Зодиакальным племенем

„имени твоего“ — искусства (?). Ср. образ параболы в „Из

записок Тивуртия Пенцля“ (май 1920 г.), напечатанных в *Дом Искусств* № 1, Пг 1921: 14.

„Как девушки о женихах мечтают“.

(К) II, 1: Обручена Христу Екатерина,

Св. Екатерина Александрийская (3 в.) в детстве видела во сне Деву Марию, которая просила Христа-Младенца взять Екатерину в услужение, но он отказался, заявив, что она недостаточно красива. По пробуждении Екатерина, слышавшая красавицей, не находила покоя, пока не крестилась. Тогда Христос опять явился ей во сне и обручился с нею, надев ей на палец кольцо, которое она там нашла и после того, как проснулась. На этот сюжет написано много картин (*Sposalizii*), среди них кисти Филиппо Липпи, Мемлинга, Корреджо, Тициана, Тинторетто, Рубенса и Мурильо. Возможно, что Кузмин сливает с этой святой ее тезку, Екатерину Сиенскую (14 в.), которую он очень любил и писания которой хорошо знал, — и в жизни которой тоже есть эпизод „мистического обручения“ с Христом, который однако художники писали не так часто, а если и писали, то менее известные.

„Невнятен смысл твоих велений“. На правой, главной фреске „Шествия волхвов“ Беноццо Гоццолли (1420—1497) в Капелле Медичи (Палаццо Медичи-Риккардо во Флоренции), если смотреть вверх от конной фигуры Лоренцо, то найдешь небольшую фигурку скорохода, только что вышедшего из замка и, повидимому, направляющегося к лесу. У Кузмина он „задремал“, т. е., Кузмин рисует не то, что на фреске, а что скоро произойдет: кони будут „стреножены“, воины „раскинутся“ (и подряхлеют — подобно богам в *Золоте Рейна*, лишенным яблок Фрейи). Все это вместе составит картину дремоты и оскудения как раз перед тем, как творческий родник вновь начнет бить — причем эта цепочка образов подается через Воскресение Христово (жених, елей). Таким образом, рождественские волхвы Гоццолли переплетаются с многочисленными „спящими воинами“ на изображениях Воскресения (как, напр., у Пьеро делла Франческа). IV, 1: см. Матф. 25 (притча о десяти девах).

„Легче пламени, молока нежней“. Впервые в ж. *Москва* 1922/6: 8, без даты. Грай — крик (ср. Гумилев: „И вдруг услышал вороний грай“). Эпрбуирт. Может быть, „память пазухи“ имеет какое-то отношение к так наз. „запазушному, благодному Христу“ (ср. А. Ремизов, *Образ Николая Чудотворца*: 20)?

„Искусство“. Автограф датирован так же. Впервые в ж. *Искусство* (Баку) 1921/2—3: 15, без даты.

2: Сберу я в свежие полотна,

14: В колодце звезды видны в небе-ль, —

„Планеты заключают браки“ — алхимический образ.

„Муза“. Согласно самой распространенной легенде об Орфее (Овидий, *Мет.* XI), когда менады растерзали его и бросили его голову в реку Герб, она поплыла к Лесбосу и по дороге пела. Ср. Milton, „*Lycidas*“: „What could the Muse her self that

Orpheus bore, / The Muse her self for her enchanting son / Whom Universal nature did lament, / When by the rout that made the hideous roar, / His goary visage down the stream was sent, / Down the swift Herbus to the Lesbian shore".

„В раскосый блеск зеркал забросив сети“. Эпрбуирт. Ср. третью страницу поэмы „Лесенка“, строки 10—7 снизу — тоже эпрбуирт.

„Музыка“. 13—14 и 17—20 показывают, что Моцарт здесь слит с глюковым Орфеем. Другой пример ассоциации Свадьбы Фигаро Моцарта с картами Таро см. в „Чужой поэме“ (Эхо). „А это — хулиганская сказала“. В оглавлении обозначено „Мы на лодочке катались“ (первые слова известной песенки получастушечного типа, существующей в разных вариантах). Ольга Афанасьевна Глебова-Судейкина (1885—1945), первая жена художника Сергея Судейкина, артистка Суворинского театра в Петербурге, друг Ахматовой и Кузмина (и героиня „Поэмы без героя“). „Тут романист, поэт и композитор“: Ю. Юркун, Кузмин и Артур Лурье (см. статью последнего „Ольга Афанасьевна Судейкина“ в *Воздушные Пути* V: 142: „О музыкальности Ольги Афанасьевны свидетельствует Кузмин в своей маленькой поэме, написанной о нас троих (при участии Юрия Юркуна . . .)“. Поправки Кузмина (К) (первая цифра — страница стихотворения, вторая — строка на странице):

3, 5 сн. До Выга не добраться полицейским,

5, 10 сн. В Нижнем, контракты, другие . . .

5, 5 сн. Что Стенькин утес.

На реке Выг в Олонечкой губ. находилась знаменитая раскольничья община — Выгорецкая или Выговская пустынь. Возможно, что Кузмин побывал там во время своих странствий на рубеже столетий (БО). „Плавни“ — болотистые берега в низовьях рек, поросшие камышом и кустарником (раскольники часто хоронили мертвых в таких местах). „Весь Петербург“ — дореволюционный адресно-телефонный ежегодник. „Стенькин утес“ — туристская достопримечательность на Волге (Жигули), воспетая в популярной песне на слова А. Навроцкого „Есть на Волге утес“. „Неожиданно и смело“ — ср. такие же начальные слова „телефонного“ стихотворения Гумилева. Альбер — известный французский ресторан на Невском № 18. „Печора, Кремль . . .“ — перечисляются места известных обителей (Соловки, Коневец — последний на острове на Ладожском озере), святынь (Кремль) и подвижничества (Саров). Печора в перечислении возбуждает сомнения, не опечатка ли это (больше подходит Печеры под Псковом), но Кузмин не сделал тут никакой поправки в печатном экземпляре. Может быть, он имел в виду раскольничьи поселения на реке Печоре. „Аще забуду тебя“ — слова из 136 Псалма, 5 (заметим здесь, что номера псалмов русской Псалтири и, напр., в английской Библии не всегда совпадают).

„Серым тянутся тени роem“. В оглавлении названо „Сердце“. Впервые в ж. *Россия* 1922/1 (август): 4 под названием „Сердце“,

помеченное только годом и без посвящения; разбито следующим образом: 1—4, 5—8, 9—16, 17—31, 32 до конца.

5: В бледном вихре темно и глухо,

7: Кто вдохнет в нас дыханье Духа,

19: Старцы, дети,

(К) 11: Безглазое я вам дарю зрение

26: Причудливая мозговых частиц

Анна Дмитриевна Радлова (1891—1949), впоследствии известная переводчица Шекспира, в то время выпустила одну за другой три книги стихов: *Соты* (1918), *Корабли* (1920) и *Крылатый гость* (1922), за которыми должен был еще последовать *Богородицын корабль* (1923), пьеса в стихах и прозе о хлыстах. Кузмин в это время сдружился с А. Д. и ее мужем (известным театральным деятелем С. Э. Р.) и протезировал ей. В рецензиях Кузмин несколько преувеличивал значение ее поэзии и не только ставил ее рядом с Ахматовой, но и считал ее стихотворный цикл „Вселенская весна“ (*Корабли*) более верным отражением современности, чем *Двенадцать* Блока. См. также *Условности*: 169—171, 172—176. В стихах Радловой есть апокалиптические мотивы (как в начале стихотворения Кузмина) и некоторая переключка с Кузминым в мотивах словесных (кровь) 3-7. См. пророчество Иезекииля (37, 1—10); повидимому из Иезекииля (47, 1—2) и „Живоносный Источник“ (есть также икона Божьей Матери над чашей такого названия). Царевич Митрий, зарезанный в Угличе, переплетен с сыном Радловых Митей (впоследствии актером).

„Колодец“. Впервые в *Абракас* /№ 1/, Пб, октябрь 1922: 5, без даты, под названием (как в оглавлении книги) „Артезианский колодец“, с посвящением Оресту Тизенгаузену (который редактировал этот номер журнала и даже напечатал в нем теоретический манифест и очень полемичный обзор тогдашней петроградской поэзии, но с выходом второго номера загадочно исчез без следа из литературы и, может быть, из жизни). Между первым и вторым куском нет промежутка.

I, 1: В степи ковылиной

IV, 1: И чудесней божьих молний

(оба разночтения, т. е., „ковылиной“ и „чудесней“, — также среди поправок Кузмина в книге). Это другое стихотворение о „Живоносном источнике“ искусства построено на образе орехового посоха (Wünschelrute, divining-rod, la baguette divinatoire; русского термина, повидимому, нет), которым разыскивали клады и воду и который иногда делался из орешины. См. Афанасьев, *Поэт. возр. славян на природу*, II (М. 1969): 318—319.

„Шелестом желтого шелка“. Автограф датирован точно так же. Впервые в *Абракас* /№ 1/, окт. 1922: 6—7, без даты, под названием (как и в оглавлении книги) „Муза орешина“ и тоже, как и предыдущее стихотворение, посвящено Оресту Тизенгаузену. Все строки в журнальной редакции начинаются с большой буквы, и пунктуация сильно отличается от книжной. Строки 15—16, 17—18, 19—20 и 23—25 напечатаны каждый раз в одну.

между 27 и 28, а также между 28 и 29 промежутков, а между 40 и 41 промежуток нет. В 19 — „Неумолимая“ (видимо, опечатка). Это на первый взгляд „непонятное“ стихотворение легко объясняется вторым куском-четверостишием, перечисляющим качества искусства. Как и в предыдущем стихотворении, используется символ орехового посоха. Образ золотого пера, по всей видимости, из русской сказки (перо Жар-птицы). Трудны для толкования „мелочи“ (особенно в скобках: напр. строка о зубном враче. Венера связана с медью астрологически и алхимически.

„Поля, попольщица, поли“, Впервые в *Абракас* /№ 1/; окт. 1922: 3—4, без даты, под названием „Новый Озирис“ (как и в оглавлении книги). Типографски все строки начинаются одинаково. Нет промежутка между IV и V и между VI и VII, но есть между строками 2 и 3 строфы VI. Много разночтений в пунктуации и явные опечатки.

I, 2: Дева, полотнице положи! (так же III, 2)

I, 4: Пламень, плевела пепели! (так же V, 1)

IV, 1—2: Куски раздробленные вместе слагает (так же в поправке Кузмина)
(Адонис, Адонис подземных высот)!

VI, 1—2: В раздроблении умирает,
В целом тело оживает.

VIII, 4: Зеркалом солнца живет,

VIII, 7: Целостный жизни плод.

В этом стихотворении символ искусства — Изида, собирающая части брата-мужа Озириса — по известному египетскому мифу. Озирис был растерзан, подобно Орфею (и Дионису), а после воскрешения стал править загробным миром (поэтому и Изида — подземная царица). Об отождествлении Озириса с Адонисом см., напр., J. G. Frazer, *Adonis* (London, 1932): 22. Изида — „жница“: она открыла пшеницу и ячмень и была египетским эквивалентом Деметры-Цереры. К ней взывали жнецы, срезав первый стебель. О связи лунных фаз с мифами о разорванном боге см. А. Н. Кгарре, *La Genèse des mythes*. Неясен источник образов полки, полоскания, сжигания и перемалывания (хотя все они под конец „объясняются“) — во всяком случае, в миф о Изиде и Озирисе они как будто не входят.

Песни о душе

„По черной радуге мушиного крыла“. III, 3 — ср. Языков: „И дар священный Аполлона /С холмов возвышенных его/ Сво дить к подножью Геликона“. В остальном — эпрбуирт.

„Вот барышня под белою березой“ Впервые в *Литературная Мысль. Альманах* I, „Мысль“, Петроград 1922: 9, под названием „Вышивальщица“ как второе стихотворение цикла „Душа“ (см. два следующих стихотворения), датированного 1921 г. Есть опечатки и много разночтений в пунктуации.

IV, 5: Но сердце и во сне о нем же билось,
Эпрбуирт.

„Врезанные в песок заливы“. Автограф датирован точно так же. В *Литературная Мысль* (см. предыдущее прим.) на стр. 10—11 — третье стихотворение цикла „Душа“ под названием „Бегущая девочка“ (как и в оглавлении и в автографе). Есть опечатки и много разночтений в пунктуации. Большие промежутки между 17 и 18, 19 и 20, 39 и 40; весь конец, начиная с песенки Психеи, типографски сдвинут налево.

4: С неба улетела закатная конница.

40—41: Девочка все бежит, бежит, но

Глупая,

Манатъя — монашеское одеяние. „Померанец“, повидимому, солнце. Эпрбуирт.

„Ариадна“. Первое стихотворение цикла „Душа“ (см. прим. к двум предыдущим стихотворениям), стр. 8. Строфы расположены зубцеобразно; есть разночтения в пунктуации.

IV, 4: Ждет невесту Дионис.

Здесь душа принимает облик Ариадны, покинутой Тезеем, не снискавшей любовь бога Диониса. Ср. „Ариадна“ Ф. Сологуба. „Стекло сердце и стеклянная грудь“. II, 3. Ср. Форель, „Одиннадцатый удар“, III, 2: „Таинственный свершается обмен“.

Морские идиллии

„Элегия Тристана“. В основном, построено на третьем акте *Тристана и Изольды* Вагнера: смертельно раненый Тристан под призором верного вассала Курвенала; печальная свирель пастуха, следящего, не появятся ли на море корабли. Однако, есть и иные элементы, может быть, из старофранцузской поэзии, на которую намекает припевная фраза „оле олай“. См. о некоторых догадках в ПК. Макаронический анахронизм (transatlantiques) заставляет предполагать некоторую автобиографичность.

„Сумерки“. Эта бретонская колдовская марина кончается рыбачьей молитвой их покровителю архангелу Михаилу (святому Кузмина). По легенде архангел в начале 8 в. явился епископу и велел построить церковь, известную теперь как *Mont Saint Michel*, для защиты этих мест от опасностей моря.

„Безветрие“. Длинные вереницы гласных встречаются в гностических молитвах.

„Купанье“. Впервые в *Часы I*, Пб 1922: 56—57 с разночтениями в пунктуации и опечатками. Между 4 и 5 промежутков, и вся первая часть сдвинута вправо.

I, 8: Брякнула сбруя.

Латона (мать Аполлона и Дианы, „греческая Изида“) была покровительницей Спарты. 6—7 — греки умащали маслом тело и волосы. Что означает „султанский виноград“?

„Звезда Афродиты“. Фаросом Кузмин называет знаменитый Александрийский маяк, построенный на острове Фаросе при

Птоломее II Филадельфе, который царствовал в конце 3 в. до Р. Х. (и также построил не менее знаменитые библиотеку и музей). Если „пурпукоудрый, смуглый виночерпий“ это бог Дионис, то, может быть, одним из ключей к стихотворению стоит считать то место в 43 гл. *Золотой ветви* Фрэйзера (по сокращенному, ньюйоркскому однотомному изданию 1951 г., стр. 450), где Дионису дается в атрибуты плуг, а потом говорится, что на его празднествах зажигался род маяка в предвещание хорошего урожая. Упоминается и семя, разбрасываемое пахущим Дионисом („но вешее семя,/летучее бремя“) — хотя это семя (см. также „Лесенку“) может идти и от Вазилида. Впрочем, „волшебный плуг“ может быть и просто метафорой носа корабля, рассекающего волны. Колдовство звезды Афродиты переплетает Юркуна с пароходным воспоминанием от юношеского посещения Александрии: „ангел... при буфете“ (ср. также „ангел-англичанин“ в „Fides Apostolica“, юнга в „Лесенке“), у которого виден тóрок. Тóрок — иконописный термин, „ток божественного или ангельского слуха, изображаемого на иконах в виде излучистой струи, тока, лучей“ (Даль). Ср. А. Ремизов, *Звезда надзвездная*: 46 (о Михаиле Архангеле): „И тóроки — слухи Духа — дрогнули на бледном челе... черные тóроки вьюнились на его бледном челе“.

Путешествие по Италии. Как и в *НВ*, путешествие воображаемое (хотя в какой-то степени основанное на пребывании Кузмина в Италии в молодости).

„*Приглашение*“. Кузмин любил рисунки Обри Бердслея (Aubrey Vincent Beardsley, 1872—1898) и переводил его стихи (см. среди переводов в этом томе). См. также „Fides Apostolica“. „*Утро во Флоренции*“. В оглавлении названо „Флорентийское утро“. Or San Michele — известная церковь на улице Calzaioli, (т. е., рядом с местом, где жил Кузмин). „Веточку... в петлицу вдень“. Ср. в *ОО*, „Как люблю я запах кожи“: „А в стакане, на полке хранима / Была ветка жасмина“; также в *Пар.*, „Fides Apostolica“: „Вы помните, вы помните/О веточке в стакане“. См. также образ жасмина в стих. „Любовь“ в этой книге.

„*Родина Вергилия*“. Впервые в литературн.приложении к *Накануне* от 14 янв. 1923 (№ 35): 2, без даты.

V, 4: К весенней, утренней заре!

Кузмин готовил к изданию роман о Вергилии как второй том серии „Новый Плутарх“, а также опубликовал две главы из романа о Вергилии (повидимому того же самого), „Златое небо“, в третьем выпуске *Абраксаса* (февр. 1923: 4—10) с подзаголовком „Жизнь Публия Вергилия Марона, Мантуанского куздесника“. См. там же на стр. 5: „Родился он в Гальской провинции, близ Мантуи, там, где Минчо, донеся из озера Гарда зеленватые воды, растекается медленной болотистой заводью среди заливных лугов и яблочных садов“. Кто „другой водитель“, ради которого Кузмин пренебрегает даже любимым „магом“ и дантовским „водителем“ Вергилием — может быть, архангел Михаил?

„Поездка в Ассизи“. См. также „Ассизи“ в НВ. „До высоких до святынь“ — базилика и монастырь св. Франциска, как и весь Ассизи, расположены на холме (Monte Subasio).

„Коллизей“. *Forestieri* — туристы.

„Венецианская луна“. II, 2: На Большом Канале находится так называемая *Casa di Desdemona* (дворец Контарини-Фассан). Дандоло — известная венецианская семья, давшая нескольких дождей (среди них знаменитый Энрико Д. в 12 в., который сделал Венецию морской державой). „Под навесом погребальным“ — гондолы выкрашены в черную краску и выглядят похоронно. IV, 4: ср. Дельвиг: „... С каждым лучом богиня Диана шлет по лобзанию / Эндимиону счастливцу“.

„Катакомбы“. Большинство христианских катакомб расположены по Аппиевой дороге или близ нее, и одна из них носит имя св. Калликста, христианского епископа начала 3 в. Почти все остальные образы взяты из рисунков на стенах катакомб: белые лани (символ христианской жажды живой воды, см. псалом 41, 2; ср. также „псаломских ланей“ в *Форель*, стр. 44); Орфей (ассоциировавшийся с Христом и миротворцем, возвещенным пророком Исаией); Иона под ивой; Добрый Пастырь (еще один образ Христа: см. Иоанн 10:11, 14; ср. также Мережковский, *Смерть богов* (ПСС, I, 1912: 25): „Пастырь Добрый, несущий Овцу на плечах — заблудшую и найденную овцу — душу грешника“). Ср. особенно в письме Кузмина (см. БО): „... Великолепны в Риме и старинные мозаики во многих церквях и исключителен по интересности христианский музей при St. Jean de Lateran: чудные саркофаги, барельефы, совсем особый мир. И какой новый свет для меня на первое христианство, кроткое, милое, простое, почти идиллическое, соприкасающееся с античностью, немного мистическое и отнюдь не мрачное: Исус везде без бороды, прекрасный и мягкий, пейзажи, собирающие виноград, добрые пастыри; есть саркофаг с историей Ионы, чистый шедевр грации и тонкости, и катакомбы — только обычай; есть языческие подземные гробницы и еврейские катакомбы, ничем не отличающиеся от христианских...“ Загадочная сирена в I, 4, повидимому, тоже с саркофага. Сирены часто изображались на греческих, римских и раннехристианских саркофагах (см. Roscher, *Lexikon...*, IV: 639). Природа связи сирен со смертью до конца не выяснена, и вопрос этот остается запутанным, однако связь эта несомненна: они оплакивают Персефону и даже, по мнению некоторых, живут в Гадесе — но их пение может быть „окном в вечность“ (см. G. Benwell and A. Waugh, *Sea Enchantress*, London 1961: 45). См. также John Pollard, *Seers, Shrines and Sirens*, London 1965: 143: „The siren became a symbol of an otherwise near-inexpressible yearning for something akin to paradise after death“.

Пламень Федры. Автограф под названием „Пламя Федры“.

(К) 5 страница стихотворения, 13 строка сверху:

Зачем же тусклый и тягостный облак

Эпиграфом к этой поэме может послужить фраза из романа

Кузмина „Златое небо“ (Абракас III: 3): „Бог не виноват, что люди его свойства, его дары обращают во зло и называют любовью беспорядочные и гибельные страсти“. С этим согласуется и наблюдаемый в *Параболах* орфизм с его культом чистоты. Родственные связи, обстоятельства и география известного „древнего рассказа“ о критянке Федре (Расин: „La fille de Minos et de Pasiphaé“, — кстати, любимая стиховая строка Флобера) даны точно. Четвертый кусок перечисляет и ее мать Пасифаю, и предмет ее страсти Ипполита, и его покровительницу (и федрину Немезиду) Диану, (и „сестру“ по судьбе /ревность богов/Семелу). Слияние идет рука об руку с противопоставлением: голубь из святыни Афродиты-Киприды в Пафосе на Кипре (кстати, построенном Адонисом, которого Персефона не хотела отдать Афродите, и таким образом Федра переплетается с „подземной царицей“ Персефой) и голубь-Святой Дух, нисшедший на крестящегося в Иордане Иисуса (а в конце Он снова нисходит неназванный в образе Пятидесятницы, т. е., Сошествия Святого Духа на апостолов через 50 дней после Воскресения). С Расином переключка также в строках „Покрывал пена/Тяжка страсти“ (ср. в сцене 3 первого акта: „Que ces vains ornements, que ces voiles me résent“). Интересно также, что единственный раз встречающийся у Кузмина „неправильный“ родительный после „сквозь“ („сквозь страстных туч“) типичен из русских поэтов, главным образом, для Тютчева („И сквозь опущенных ресниц/Угрюмый, тусклый огонь желанья“, — строка очень подходящая к кузминской Федре; с нею у Кузмина переключается в романе о Калиостро, *Чудесная жизнь...*, стр. 124, „тусклый огонь страсти“). Классические и библейские образы гибели, причиненной страстью (нимфа Эхо, Икар, Гоморра) все имеют гомосексуальную подкладку (как и образ конника Ипполита) — отсюда переход к Вилли Хьюзу (упоминаемому Кузминым также в *Леске* на стр. 12), т. е., знаменитому Mr. W. H. из посвящения к шекспировским сонетам (ср. „отец созданий“ и „the onlie begetter“), расшифровывающемуся Оскаром Уайльдом как Willie Hughes, мальчик-актер шекспировской труппы (см. рассказ Оскара Уайльда „The Portrait of Mr. W. H.“ и наши примечания к *Леску*). „Гонец крылатый“ — Эрос, один из вестников Гелиоса (другой — Гермес), он же перед этим „златокосмый бог“. „Флорентийский гость“, повидимому, имеет отношение к увлечению Кузмина во Флоренции, оразившемуся в стих. „Как люблю я запах кожи“ (ОО, „Оттепель“). О Федре как двойнике Афродиты см. Frazer, стр. 8.

Вокруг

„Любовь чужая зацвела“. Впервые в ж. *Жизнь Искусства* от 3 января 1922 № 1/824/) с датой: 1921. Январь. Здесь говорится о любви Ю. Юркуна и О. Н. Арбениной (см. БО), которую Кузмин звал Психеей.

„А. Д. Радловой“. В автографе без названия. Об Анне Радловой см. прим. к „Серым тянутся...“ в первом разделе книги

„Вселенская весна“ — первый раздел ее второй книги стихов, *Корабли* (1920), цикл из 15 стихотворений 1919—20 гг. о революции, в которых есть образы толпы и часты мотивы птицы и крови.

„Поручение“.

(К) 22: духовными словесами питались,

после 37 вставлена новая строка:

и закрой лицо свое руками,

последняя: смотря на темное, летучее солнце.

„Другая Тамара“ — балерина Карсавина (см. адресованное ей стихотворение в *НВ*), создательница партии Жар-птицы в балете Стравинского (в постановке Фокина). Нам не удалось установить, кто первая Тамара, жившая тогда в Шарлоттенбурге (часть Берлина к западу от центра, за Тиргартеном). М. б., это Т. Персиц?

„Рождество“. Впервые в *Петербургский сборник*, 1922, Издание журнала Летопись Дома Литераторов, Пб: 16, под названием „Рожденье“, без даты и с разночтениями в пунктуации

II, 2: Прорежет тленную утробу.

III, 4: Она преображенным взорам.

„Зеленая птичка“. Впервые в альм. *Зеленая птичка* п/ред. Я. Н. Влоха, А. А. Гвоздева и М. А. Кузмина, I, „Петрополис“ 1922: 7—8, под названием „Пролог“ с датой „1921. Ноябрь“. Сразу же после стихотворения в книге следует пьеса Карло Гоцци „Зеленая птичка“ в переводе М. Л. Лозинского. Есть разночтения в пунктуации. Также

I, 3: Тех „Птичкой зеленой“

III, 1: Там статуи смеются

III, 8: Приводят в изумление.

IV, 5: Мы вскроем осторожно

V, 1: И снова сказки снятся

Третья строфа полна образов из „Зеленой птички“ (*L'augellino belverde*), которая является продолжением „Любви к трем апельсинам“ (где действие происходит в королевстве Треф — на что в стихотворении есть косвенная аллюзия в III, 2). „Подкидыши“ — молодые герои пьесы, брат и сестра королевской крови Ренцо и Барберина. Именно Ренцо по просьбе сестры в конце 3-го акта пускается в опасное предприятие добывать поющие яблоки и звучащую-пляшущую воду (значащиеся в перечне действующих лиц), которые потом, в 5-м акте, исполняют музыкальные номера. Статуй в пьесе сколько угодно, но они не смеются (одна даже плачет). Тем не менее, см. „гоцциевское“ перечисление в „Из записок Тибуртия Пенцля“ (*Дом Исх.*: 16): „Поющие фонтаны, разрезанные апельсины... смеющиеся статуи, карточные короли... змеи, вороны.“ Четвертая строфа начинается „по-сомовски“, а в пятой не только слиты адский доктор синьор Дапертутто из „Истории об утраченном отражении“ (в „*Die Abenteuer der Sylversternacht*“) „Эрнеста Амедея“ (т. е., Гофмана) и Мейерхольд (это псевдоним,

придуманый для него Кузминым) (ср. гофмановское описание, во многом так подходящее к самому Мейерхольду: „Ein langer dürrer Mann mit spitzer Habichtsnase, funkelnden Augen, hämisch verzogenem Munde“), но и добавлена пьеса Людвига Тика „Кот в сапогах“, в свое время напечатанная в мейерхольдовском журнале *Любовь к Трем Апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто*.

„У печурки самовары“. Впервые в *Жизнь искусства* от 9—14 августа 1921 (№ 798—803): 8, без даты, под названием „В былом Поволжье“, без разделения на строфы. „Меркурий“ — название парохода. II, 3 — видимо, слова песни (нам неизвестной).

„На площадке пляшут дети“. Впервые в *Накануне*, литерат. приложение, от 14 января 1923 (№ 35), стр. 1, без даты.

I, 6: Словно весть о дальнем лете.

III, 1—2: Умиленно опечален,
Уплываю смутно в даль.

Кузмин переплетает здесь память о Риме с русским сельским пейзажем. Сергей Соловьев в *Цветнике царевны* (М. 1913, стр. 74) пишет: „Но строгие октавы надоели:/Милей твой метр, изысканный Кузмин, /Воспевший булку, Палатин и тмин“. Оpoznать „булку“ могут даже прочитавшие у Кузмина всего одно стихотворение. Однако „Палатин“ и „тмин“ вместе встречаются у Кузмина только здесь и дата стоит 1921.

„Барабаны воркуют дробно“. Впервые в ж. *Новая Россия* 1922/1 (март): 8 (перепечатано в 1932 г. в ньюйоркском альманахе Д. Бурлюка *Красная стрела*, стр. 5).

V, 1: Все валы я обходила...

„Сквозь розовый утром лепесток посмотрите на солнце“. Обращено к Юркуну.

Пути Тамино

„Летающий мальчик“. Впервые в ж. *Искусство* (Баку) 1921/2—3: 16 в разделе „Кларизм“ без даты, с опечатками.

VI, 1: Я крыльев не покину.

Потом в ж. *Новая Россия* 1922/1 (март): 9 под названием „Летучее дитя“, без „надзаголовка“, но с примечанием: „Стихотворение имеет ввиду оперу Моцарта ‚Волшебная флейта‘, где ‚летающие мальчики‘ проводят героев — Тамино и Памину“.

Не разделено на строфы.

III, 4: Жилец волшебных стран. (также /К/)

VI, 2: Летучее дитя

Мальчик (не единственный „отрок“ в этой книге) — один из трех мальчиков, приставленных в качестве „ангелов-хранителей“ (или „вожатых“) к героям *Волшебной флейты* на масонских „путях Тамино“: „Drei Knäbchen, jung, schön, hold und weise umschweben euch auf eurer Reise; sie werden eure Führer sein“. У Кузмина мальчик (имеющий и реальные очертания исполнителя — „прачкина внука“) приобретает черты Амура. и хронология событий в стихотворении не совсем соответствует опере (напр., „томной каватиной“ может быть только ария Та-

мино с портретом, но мальчики впервые появляются на сцене значительно позже и притом еще не в „летающем“ состоянии; летают они во втором акте). „Огонь и вода“ в 7 и 8 строфе — последнее испытание Тамино и Памины, где заметно участие „меди“, т. е., медных духовых. „Квинтет“ — один из двух ансамблей Тамино и Папагено с тремя дамами, партии которых значительно труднее, чем у мальчиков.

„*Fides Apostolica*“. Первые слова (И Апостольская вера останется навеки), возможно, цитата. „Экстерн“, скорее всего, в смысле ученика закрытого училища, который не живет в интернате. Вебер писал для флейты (трио для ф.-п., флейты и виолончели, *Romanza siciliana*), но не в форме рондо. В оркестровой версии его знаменитого *Приглашения к танцу* есть флейтные пассажи, но вряд ли Кузмин не знал, что это фортепианное рондо Вебера было оркестровано четверть века спустя Берлиозом (на эту музыку, кстати, Фокин поставил свой знаменитый балет *Призрак розы*). Таким образом, повидимому, эти строки — тройная метафора, т. е., взятые отдельно Вебер, рондо и флейта сливаются в образе утра. „Повесть“ в 3 строфе, может быть, миниатюра Юркуна „Повесть о многомиллионном наследстве“ (*Абракас III: 11—13*), датированная ноябрем 1921 г. Может быть, тут уместно продемонстрировать сложнейшую переключку образов у Кузмина. Так, например, душа-бабочка это душа-Психея многих других стихотворений в книге; Бердсли появляется до этого в „Приглашении“, липы в „Музе“ (где они, собственно, не должны расти), веточка в „Утре во Флоренции“, левкой в „Александрийских песнях“ (и там же малиновка), а „кристаллическая соната“ в *НВ* („Венеция“). Можно, пожалуй, вывести „закон“, по которому образ в *Параболах*, а может быть и в других сборниках Кузмина, должен, по меньшей мере, повториться в той же или в другой книге. „*Брызны дождем веселым*“. Впервые в *Накануне*, литерат. приложение, от 14 января 1923 (№ 35): 1, без даты. Последние строки, может быть, имеют ввиду знаменитое флейтное соло в танце блаженных душ в *Орфее и Эвридике* Глюка (II акт, 2-я сцена), хотя оно не „пещерное“; еще ближе это к флейте в *Волшебной флейте* Моцарта во время испытания водой и огнем: перед этим латники поют: „*Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, /Schwingt er sich aus der Erde himmeln*“.

„*Вот после ржавых львов и рева*“. В оглавлении названо „Блаженные рощи“. В автографе датировано 7 июля 1921 г. Построено на образах из *Орфея и Эвридики* Глюка, возможно, в известной Кузмину постановке 1911 г. Кузмин писал, по крайней мере, дважды о глюковом *Орфее* (*Условности: 49—56, 57—58*) и отмечал тромбоны (52), наверняка имея ввиду сцену Орфея с фуриями во втором акте. Он называл *Орфея* „серебристой, туманной и блаженной музыкой“ (55) и находил, что „это по-Вергилиевски антично, сладостно-печально, погребально и неподвижно“. Он также подчеркивал „богослужебный“ характер оперы, сопоставлял ее с плачем по Адонису (55) и с „масонскими испытаниями“ (58). Последнее заставляет предполагать, что

Кузмин сливает *Орфея* Глюка с *Волшебной флейтой* Моцарта (идея испытаний, „путей Тамино“, „масонские“ тромбоны, флейта). Не исключена возможность и третьей ассоциации — схождения Энея в Гадес. Остается загадочным „пилот“ в первой строфе.

„Я не мажусь снадобьем колдуний“. В оглавлении названо „Иона“, но не содержит ни одного образа из Книги пророка Ионы. Левиафан в Библии упоминается в Псалмах (103, 26; 73, 14), в Книге Иова (40, 20) и в Книге пророка Исаии (27, 1), но не в гоббсовском ли смысле пользуется им кузминская аллегория? Образ Левиафана есть также в каббалистике.

„Первый Адам“. Стихотворение начинается сложной звуковой (йо-ио-иоа-ио в сочетании с н) и смысловой прогрессией — crescendo. „Йони-голубки“, где „йони“ (индусск. vulva; ср. Бальмонт, „Йони и Лингам“ в *Литургии красоты*) не только связаны с Венерой (а голубки с ее пафосскими голубями) и Кибелой, но и входят в символику розенкрейцеров; мотивы недр и голубя потом выступают в образе Ионы (имя которого значит „голубь“) и недр китовых — любимый символ раннего христианства (Воскресение Христово); наконец все это увенчивается образом Крещения Господня (где неназванный голубь — Дух Святой), а отсюда идет вереница образов воды-влаги, присутствующих перед этим только в скрытой форме. Эти образы влаги переплетаются с образами „произрастания“ и противопоставляются им, но дают вместе тему плодородия и рождения, начинающуюся с „йони“ и кончающуюся фаллическим образом „ствола“. Образ первого Адама (в отличие от Второго или Последнего) идет от св. апостола Павла, Коринф. I, 15: 45—47 (в этом контексте см. у Кузмина в *Вожатом*, стр. 26: „вновь созданный Адам“; ср. также Л. Карсавин, *Св. Отцы и Учители*, стр. 61: „Христос, как Второй Адам, восстановил павшее в Первом Адаме человеческое естество“). Однако у гностиков тоже есть Первый Человек — по Валентину один из двух, наряду с Отцом, высших зонов, который погрузился в материю и потом снова поднялся на небо (Kurt Seligman, *The History of Magic*, N. Y. 1948: 86). Кстати, для Валентина первичная материя — влага. Впрочем, здесь видятся не только гностические элементы. Первый Адам также значит человека до разделения на мужчину и женщину. В Каббале есть тоже понятие Первого Человека (Адам Кадмон), т. е., небесного Адама как natura naturans, абстрактного начала (в то время как земной Адам это natura naturata, материальная вселенная). Иона тоже подвергался каббалистическим толкованиям. Воля, видимо, первый бог, отец Разума по герметической доктрине (см., напр., Ф. Зелинский, *В мире идей*, III, 1910 (2 изд.): 136); но это понятие есть и у Якова Беме. Важное замечание для толкования этого стихотворения имеется также в *Условностях*: 173: „Мы подходим к основному источнику всякого искусства — чисто женскому началу Сибиллинства, Дельфийской девы — пророкицы, вещуньи“. Между прочим, Сибилла — частый образ у Кузмина (и часто он представляет ее себе по Микельанджело,

не говоря, однако, которую он имеет ввиду), встречающийся в ГГ, НВ, в 1-ой главе „Златого неба“. Образ „срединного сердца“, возможно, идет от идеи древних, что идеальное, неанатомическое сердце помещалось посередине туловища; однако не исключена и связь с алхимическими идеями центра. „Маргарита морей“, т. е., жемчуг (ср. частый в фольклоре „камень-маргарит“) объединяет в себе образы влаги и „йони“ (ср. образы раковины в поэзии, напр., Бальмонта). Ср. также сонет Вяч. Иванова в *Cor ardens* I: 219—220 с „Маргаритой“ и „морем Воли“.

„Весенней сыростью страстной седмицы“. Эпрбуирт (особенно Мироний).

„Конец второго тома“.

(К) 35: На персях же персидского Персея

последняя: И прочитал: конец второго тома.

Персея сами персы считали своим родоначальником (см. E. Langlotz, *Der triumphierende Perseus*, Köln 1960: 32).

Лесенка. Впервые в *Абраксас* (№ 2), ноябрь 1922: 3—9, без даты и посвящения, с многим разночтениями в пунктуации и опечатками. Типографские отличия в *Абраксасе* следующие:

промежутки

страница стихотворения в <i>Параболах</i>	между строками
1	2 и 3
1	4 и 5
2	2 и 3
3	4 и 5 сн
3—4	1 сн и 1 св след. стр.
5—6	1 сн и 1 св след. стр.
7—8	1 сн и 1 св. след. стр.

нет промежутков

7	2 и 3
7	6 и 7
8	14 и 15
9	8 и 9
9	7 и 8 сн

куски сдвинуты
вправо

3	от „Засох колодец...“ до „Свят, плоского“
4	от „Спины похитились“ до „Рок мой, родители“
4	от „Рождаемое, тело...“ до „Откроешь, что...“
4	от „Частицы, семя“ до „Сеешь, горя“

5	от „Много каморок“ до „Рожь из овса“
7	от „Любовь-движение“ до „Девы Бросельянские“
7	от „Бесплодие...“ до „А плода нет“

Также: все строки на стр. 6 стихотворения начинаются слева типографски одинаково.

Следующие промежутки обозначены в *Абраксе* тремя звездочками:

1	м. 6 и 7
1—2	м. 1 сн и 1 св след. стр.
3	м. 2 и 3
3	м. 10 и 11 сн
4	м. 4 и 5 сн
5	м. 6 и 7 сн
6	м. 2 и 3 сн
8	м. 6 и 7
9—10	м. 1 сн и 1 св след. стр.

Текстуальные и орфографические разночтения (1-е число — страница „Лесенки“, 2-ое — строка на странице):

- 1, 9: Увидя Рейнвейна звезду
 2, 9: Прозрачные и мужественные мысли,
 4, 10: Откроешь, что более из этих угодно.
 5, 5 сн: Юнга поет на стойкой мачте.
 6, 13: Могильным, мертвым грузилом?
 6, 7 и 9 сн: движенье (вм. движение)
 7, 11—13: Любовь — движение.
 Недвижный не любит.
 Без движения — не окрылится семя,
 Девы Бросельянские!
 7, 7 сн: Бесплодь! Бесплодь! (также в поправке Кузмина — (К))
 8, нет 10 строки.
 9, 10: Разгадайте, — все вернется.
 9, м. 15 и 16 есть строка: А три не приходит,
 10, 4: Я передам тебе, когда тот — мой. (видимо, опечатка).

„Лесенка“ также была напечатана в альм. *Завтра I*, Берлин 1923: 7—14, без посвящения, с датой, с некоторыми разночтениями в пунктуации.

Среди поправок самого Кузмина (К) на стр. 7 (кроме уже указанного в 7 сн) в строке 8 сн

Отвечали плачеи Мерлиновы:

Писать комментарии к „Лесенке“ чрезвычайно трудно. Читатель, вероятно, будет благодарен, если избавить его от сведений

о том, кто такие Гелиос, Эрос, Дионис, Пан, Феникс, а также Платон и М. Фокин, равно как и что такое *Илиада* и *Divina Commedia* и кто (и когда) их написал. „Виевы веки“ на стр. 4 (3 сн) не должны быть препятствием для читателей Гоголя. Как многое в *Параболах*, „Лесенка“ двоятся и тройтся. Образ лестницы у Кузмина почти наверняка взят из *Пиры* Платона (где в делах любви предписывается движение ввысь), но перекликается эта лестница и с масонскими тремя ступенями и, в меньшей степени, с алхимической и орфической символикой (а также с лестницами на римских могилах) — и содержит отголоски лестниц египетского бога Горуса и библейского Иакова. В самом начале юнга на мачте (который превращается в ангела и перекликается с „летающим мальчиком“ из *Волшебной флейты*, с мальчиком-ангелом в „Звезде Афродиты“ и с поющим „ангелом-англичанином“ в „Fides Apostolica“) из *Тристана* и *Изольды* переплетается с названием вагнеровского же *Золота Рейна* (которое, может быть, лишь отчасти намекает на золото, похищенное Альберихом, а в основном просто сливает метафору озолоченных солнцем волн Рейна с цветом рейнвейна, появляющегося несколькими строчками ниже). Заметны гностика (образ семени, повидимому, из *Базилиды*), масонство (символ циркуля и весов) и каббалистика (рассуждения о единице, двойке и тройке, странно перекликающиеся с идеями Хлебникова в *Досках судьбы*; см., например, ссылку на Каббалу у Е. Блавацкой (*Secret Doctrine*, I, London 1921: 376): „Seven... are applied to the Lower Creation, and Three to the Spiritual Man, the Heavenly Prototype or First Adam“). Тема безводья, дважды звучащая в поэме (и заставляющая вспомнить *The Waste Land* Т. С. Элиота), второй раз подается образами „Романов Круглого Стола“. „Странный лес Броселиант“ с волшебным фонтаном первым описал в *Roman de Roi* норманский поэт 12 в. Вас (Wace), потом под именем Броселианды (ср. стихотворение Гумилева „Дева-птица“, *Огненный столп*) он был пересажен Кретьеном де Труа из Бретани в Англию. Волшебник Мерлин, строитель Камелота и советник короля Артура, известный и по *Morte d'Arthur* и по стихам Спенсера, Ариосто и Теннисона, был зачарован-усыплен в Броселианском лесу Вивианой. Кузмин переносит этот лес, очевидно, по звуковой ассоциации, еще дальше, за океан — в Бразилию. И вся поэма и отдельные ее места и строки будут наверное долго привлекать толкователей, которым, надеюсь, удастся объяснить и отрока, возникающего из камня (может быть, того же, что в стих. „В раскосый блеск зеркал забросив сети“, т. е., не Эроса ли? — во всяком случае совпадают три элемента: отрок, возникновение и камень; Roscher, *Lexikon*... I: 1343 сообщает об „Эросе мужской любви“, особенно почитаемом на Крите и в Спарте /см. „Купанье“/, и мальчика на льдине, а особенно редкость темный и, может быть, самый непонятный у Кузмина „пассаж“ из четырех строк на 4-ой странице поэмы от строки „Спины похитились“.

НОВЫЙ ГУЛЬ

Появилось в издательстве „Academia” в 1924 г. с обложкой Д. Митрохина. Л. Р. в посвящении — Лев Львович Раков, впоследствии доцент античной истории в Ленинградском университете (см. БО).

Вступление. Фильм Фритца Ланга и Теа фон Харбо назывался *Dr. Mabuse, der Spieler*, был сделан по роману Норберта Жака и вышел на экран в апреле—мае 1922 г. Роль Эдгара Гуля (Hull) играл Пауль Рихтер.

Февраль—март 1924 года

1. „Ты слышишь ветер? Солнце и февраль!“ Автограф датирован 17 февраля 1924 г. I, 2: „Тристанов Irish boy” — может быть, „mein irisch Kind” из открывающей оперу песни моряка, но почему тогда по-английски (и на каких основаниях мальчик)? II, 1 — отголосок знаменитой фразы Петра I из его письма в Сенат перед Прутским походом (1711), которая обычно неточно цитируется как „промедление смерти подобно”.

2. „Античность надо позабыть“. Автограф датирован 19 февраля 1924. „Античность” и „мушки и парики” — сферы интересов дореволюционной поэзии Кузмина. „Orbis pictus” (в книге три раза с ошибкой).

3. „Я этот вечер помню, как сегодня“. Кузмин перевел на русский либретто *Dorine und der Zufall* (Lustspiel mit Musik, Вена 1923). Jean Gilbert — псевдоним Макса Винтерфельда (1879—1942).

9. „Уходит пароходик в Штэттин“. Кузмин не знал, что в „Штеттин” ударе как в „Берлин”.

11. „Держу невиданный кристалл“. II, 6. „Таинства Натуры” — так или похоже назывался не один оккультный трактат, главным образом, алхимического толка. См., например, Ronald D. Gray, *Goethe the Alchemist* (Cambridge, 1952): 126 (*Naturae naturantis et naturatae Mysterium...*), 303 (*The Mysteries of Nature...*)

ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД

Вышло в Ленинграде (Издательство писателей) в 1929 г. с подзаголовком „стихи 1925—1928” и с обложкой работы В. М. Ходасевич (племянницы поэта).

Форель разбивает лед

В автографе, датированном 19—26 июля 1927 г., следующие различия:

„Второе вступление“

II, 4: По швам жидовский лоск.

„Первый удар“

27: Исландия, Гренландия и Тула /sic!/
29: И вот я помню: тело мне скосила

„Второй удар“

IV, 3: Здесь о шутках, дружок, забудь!

„Третий удар“

I, 3: Оранжевейно и светло

„Четвертый удар“

I, 7: Венчает траурный тромбон —

„Пятый удар“

3: В прихожую бильярд перетасили

13: Безмолвствует шиповник, море синее,

В одной из рукописей есть также следующий вариант первых пяти строк:

Мы этот май проводим, как в борделе:

Спустили брюки, сняты пиджаки,

И половину дня стучим хуями

От завтрака до чая...

„Шестой удар“

Разделено на четверостишия. Повсюду „Анна Гей“.

„Седьмой удар“

5: Напрасно прикрывает

3 сн: И поплывешь на мель!...

„Восьмой удар“

13: Я не успел еще сообразить

23: И возвращаюсь в прах! Во мне иссохли

2 сн: Итак, я счастлив, просто, прямо, счастлив.

„Девятый удар“

3: Что прошло, о том я не тоскую,

5: Не разгул — приятное веселье,

„Десятый удар“

7: Губ пересохших, полинявших лбов

17: В больших очках и говорит: — Как вижу,

17 от конца

стих-ния: Я с отвращеньем отвернулся и

„Двенадцатый удар“

IV, 1: Два веночка на фарфоре,

„Заключение“ названо „Уход“

5: А вот что получилось! Верно, я

7: Толпой накинудись воспоминанья,

О. А. Д. Радловой см. в прим. к *Пар* и в БО.

„Второе вступление“. „Художник утонувший“ — Сапунов;

„гусарский мальчик“ — Князев; „мистер Дориан“ — Юркун.

„Первый удар“. „Полотно Брюллова“ (Карл Павлович, 1799—

1852) — имеются ввиду некоторые из его портретов (скорее

всего, портрет Самойловой). Ср. роман Кузмина *Плавающие-*

путешествующие, где Ираида Львовна похожа на портрет

Брюллова. „Тристан“. Ср *Зеленый соловей* Кузмина, стр. 31:

„Вечером были на Тристане“. Тулэ — легендарный север древ-

них греков и римлян (ultima Thule).

„Второй удар“. Литературные источники (или фильмы), на

которых построено это стихотворение, будут, надеемся, уста-

новлены позднейшими исследователями. Перепечатано без наз-

вания в ж. *Литературная Грузия* 1971/7: 16.

„Третий удар“. „Сонеты Шекспира“ — см. БО. Ср. начало V с началом 7-ой главы *Евгения Онегина* Пушкина.

„Пятый удар. Гринок (Greenock) — шотландский порт на запад от Глазго.

„Девятый удар“. Гринок не такой уж „городок“, в нем жителей больше, чем во Пскове.

„Десятый удар“. „Калигари“ — т. е., знаменитый фильм Роберта Вине *Кабинет доктора Калигари* (Das Kabinett des Dr. Caligari, 1920). Здесь, повидимому, вспоминается тот эпизод в начале фильма, где доктор показывает властям спящего в ящике лунатика Чезаре.

„Одиннадцатый удар“. В этом стихотворении заметна алхимическая образность, но принадлежит ли к ней Ангел Превращений (см. также „Восьмой удар“), или же это переключка с частым в стихах Радловой Ангелом Песнопений, установить не удалось. „Ступень“ — см. „Лесенка“ (Пар).

„Двенадцатый удар“. I, 1—2 — конные фигуры на Аничковом мосту через Фонтанку. „Два веночка из фарфора“ — здесь, повидимому, цветочный ободок на посуде переплетается с фарфоровым венком на могиле (ведь на ужин ожидаются, по крайней мере, двое мертвых). Ср. Андрей Белый: „На кресте и зимой и летом / Мой фарфоровый бьется венок“ („Друзьям“). *Панорама с выносками*. №№ 1, 2, 6 и 8 были впервые напечатаны с иной нумерацией в *Ленинградский Союз Поэтов Костер*, Л. 1927, под названием „Из Панорамы с выносками“. Полностью цикл перепечатан в альм. *Воздушные пути V* (НУ) 1967): 57—64, с датой 1926, причем редактор, гордящийся, что получил стихи „оттуда“, не подозревал, что это совсем не „новый материал“ (текст взят точно из книги — за исключением небольших отступлений в пунктуации).

„Природа природствующая и природа оприроденная“. В *Костер* на стр. 44 под № 2 без латинского подзаголовка. В рукописи разделено на три четверостишия. Две „природы“ известны, главным образом, по Спинозе, у которого *n. naturans* есть созидаящая природа (Бог) в отличие от *n. naturata*, природы созданной; однако оба термина появились гораздо раньше и после Аверроеса употреблялись средневековыми мистиками и схоластами, а также Николаем Кузанским, Джордано Бруно и др. Их можно найти в статьях Блока („О иудаизме у Гейне“); из них составил название своей ранней книги стихов декант А. Добролюбов.

„Выноска первая“. В *Костер* на стр. 44—45 под № 3, под названием „Первая выноска“ и с несколькими разночтениями в пунктуации. Гермес как бог плодородия („идол беременных жен“) менее известен, хотя в этом аспекте он особенно древен. Известные нам легенды не показывают его связи с Ганимедом, так что ситуация этого стихотворения, видимо, придумана Кузминым (за исключением орла /см. Овидий, *Мет. X/*, известного всем по многочисленным картинам с Ганимедом). Впрочем, с Ганимедом отождествлялся Антиной (см. Konrad Levezow,

Über den Antinous..., Berlin, 1808: 45), который, в свою очередь, переплетался с Озирисом и с богом тайных наук Гермесом (см. Wilhelm Weber, *Drei Untersuchungen zur ägyptisch-griechischen Religion*, Heidelberg 1911).

„*Мечты пристыжают действительность*“. Кого Кузмин имеет ввиду в этой картине впечатляющего издалека (но не вблизи) ленинградского „успеха“ (вызывающего в VI, 1—2 аллюзию на другой успех — Чарткова в гоголевском „Портрете“), нам неизвестно, хотя названы спутник героя по имени Лева (по некоторым утверждениям, Л. Раков. См. *Новый Гуль*) и балерина Гали Иосифовна Большакова (1892—1949). Кузмин одной краткой, но убийственной строчкой создает образ уже немолодой и непервоклассной танцовщицы, выдвинувшейся в пору безвременья, когда балет „обезбалеринел“: большие имена (Павлова, Карсавина, Спесивцева) находились в эмиграции, многообещающее дарование Лидия Иванова неожиданно погибла, а поколение Улановой еще не вышло на подмостки. Второе упоминание Вольтера (IV, 8), возможно, ироническая аллюзия на известное стихотворение Вольтера в переводе Пушкина („Недавно, обольщен прелестным сновиденьем“). „Висельник двурогий“ — месяц.

„*Уединение питает страсти*“. Эта гомосексуальная „Хованщина“, обращенная, возможно, к Сергею Соловьеву или к Сергею Ауслендеру, не только полна деталей скитской раскольничьей жизни (и смерти-самоожжения) — например, „конопатка“ (пакля), „клепало“ (пластинка из литого железа для ударов, т. к. колокола были запрещены) — но и аллюзий на Священное Писание и другие религиозные тексты: „два отрока в печи“, см. „Пещной отрок“ в НВ; „кому скажу свою печаль“ перекликается с начелом популярного духовного стиха, так наз. „Плача Иосифа“ — „Кому повем печаль мою“ (известного многим по эпиграфу к чеховской „Тоске“, но неопределенно относимого редакторами его собраний сочинений к „псалмам“).

„*Темные улицы рождают темные чувства*“. В *Костер* на стр. 45—46 под № 7, с многими разночтениями в пунктуации.

2: Вошла стареющая персиянка (так же в рукописи)

11: Непримиримо сталкивает искры,

33: Где ты, не ломаная дико, бровь! (так же в рукописи)

О сходстве образов и построения этого стихотворения с кинофильмом, а также о его связи с историей гибели (убийства?) балерины Л. Ивановой см. статью Д. Малмстада „The Mystery of Iniquity: Kuzmin's 'Temnye ulitsy rozhdaui temnye mysl'i', *Slavic Review* Vol. 34, No. I (March 1975), pp. 44—64. Там же дается детальное толкование стихотворения. „Имагинация“ — философский термин в Средние Века и Возрождение, включавший и оккультно-магические аспекты (см. лексикон Цедлера, „*Einbildungskraft*“, VIII: 533—538).

„*Колдовские сужожиля Вилчи*“ — см. анатомические рисунки Леонардо да Винчи.

„*Выноска третья*“. В *Костер* на стр. 47 под № 9, под назва-

нием „Выноска 3-я“ и со многими разночтениями в пунктуации. Разделено на три шестистишия.

16: Ветер, ветер — летучий, плавучий простор, —
В рукописи разделено на шесть трехстиший.
Следующее стихотворение вписано Кузминым в экземпляр книги, принадлежащий одному из его приятелей (это объясняет, почему в *Костре* нумерация шла до девяти и поэтому не совпала с книжкой).

Свет мудрости укрощает /-щающий/ страсти (Таро)

В уединенье скучном дева
Сидела с факелом в руке,
Сидела будто бы без дела,
Но все ж сидела и смотрела
На факел, тлеющий в руке.

И в теле пламя бушевало...
Как избежать тебя, напасть?
Вдруг надпись четко прочитала:
 (Вы думаете: „По траве не ходить“?)
 Совсем, совсем не угадали)
— Свет мудрости изгонит страсть.

Тогда бестрепетной рукою
Схватив горящий инструмент,
Она в борьбе сама с собою
Его впихнула в грешный центр.

Увы, оплакивай победу!
Твой зуд двусмысленный утих...
И факел, погружаясь в Леду,
Шипит стыдливо, как жених.

Северный веер. Предыдущий, этот и следующий циклы принадлежат к самому трудному у Кузмина. Редакторы решили не пытаться расшифровывать в них каждое стихотворение, тем более что Кузмин часто строит на известном лишь ему и узкому кругу знакомых. Поэтому в большинстве случаев комментируются лишь фактические детали.

„Слоновой кости страус поет“. О веере писали не только стихи, но и целые пьесы (два очень „кузминских“ имени — Гольдони и Уайльд). Из поэтов, воспевших веер, вспоминается, в первую очередь, конечно, Малларме. Потом идут Добсон (“On a Fan that Belonged to the Marquise de Pompadour”) и, может быть, Гете („Wink” в „Книге Гафиза” в *Западно-восточном диване*), а в России Сергей Третьяков. Кузминский веер — из семи створок, покрыт лаком, сделан из слоновой кости и страусовых перьев (и этими метонимиями стихотворение начинается) и, повидимому, с изображениями, о которых мог бы рассказать, может быть, один Юркун, видевший этот веер воочию. Вполне возможно, что там был изображен Винд-

зорский замок (а то и Виндзорский лес из последнего акта *Виндзорских проказниц* — принимая во внимание, что, по некоторым утверждениям, Кузмин перевел эту комедию и что, может быть, Фальстаф появляется в конце следующего стихотворения). Только зная эти изображения, можно говорить о буквах, лесе (который может оказаться и метафорой страусовых перьев). У Кузмина, во всяком случае, веер ассоциировался с русским 18 веком (державинская Фелица), Англией и Китаем (по линии вееров?), а его голубоватая окраска, в сочетании с узорами по слоновой кости, дает сперва вереницу образов зимы (лед, иней; причем „Виндзорский лед“, возможно, в смысле английской чопорности — и тогда Фальстаф отпадает). У Бердслея нам встретился всего один лебедь, не очень, по нашему мнению, китайский, но зато очень „кузминский“: в серии его гомосексуальных рисунков к шестой сатире Ювенала под названием „Лебединый танец Вафилла“. Когда к концу веер складывается, мерзлость „сексуально“ превращается в цветущестъ (почти по-хлебниковски: лед → лен), которую, при желании, можно себе представить кузминским расколъ ничьим скитом (пчельник, льняные поля).

„Персидская сирень! Двенадцатая ночь“. „Персидская сирень“ и „Двенадцатая ночь“ — сорта духов, но во втором случае и комедия Шекспира (видимо, поэтому Кузмин только тут пользуется кавычками). „Псаломские лани“ из Псалма 41, 2, где они, правда, в единственном числе (во множественном они в Псалме 28,9, но не подходят по смыслу). Впрочем, ср. *Покойница в доме*: 57: „— Цитата из Библии? — Я не знаю. Это мои собственные слова, но возможно, что и в Библии есть что-нибудь подобное“.

„О завтрак чок! о завтрак чок!“ „Альбер“ — дореволюционный ресторан (см. *Пар*) „Танец стрекоз“ — оперетта Франца Легара (перевод названия — не первоначальной венской постановки 1916 г., *Der Sterngucker*, а миланской 1922 г. — *La danza delle libellule*. (Кузмин рецензировал спектакль в Михайловском театре в *Красной Газете* от бдек. 1925 г.).

5. Опуцен следующий текст:

Баржи затопили в Кронштадте,
Растрелян каждый десятый, —
Юрочка, Юрочка мой,
Дай Бог, чтоб Вы были восьмой.

Казармы на затопленном взморье,
Прежний, я крикнул бы: „Люди!“
Теперь молюсь в подполье,
Думая о белом чуде.

„На улице моторный фонарь“. Надеждинская (теперь ул. Маяковского) идет от Невского параллельно Литейному, но кон-

чается влившись в Кирочную, где в д. № 48 проживал Юркун и вполне мог прогуливать собаку Файку по Надеждинской. „Загробные анемоны“ — аллюзия на Адониса, умершего на анемонах.

„Двенадцать — вещь число“. Имеется ввиду, что Юркуну исполнилось 30 лет, что Кузмин считает решающим возрастом (Рубикон). Двенадцать не только апостолов, часов и месяцев, но и знаков Зодиака, а также каббалистических трансформаций духа в материю (см. Blavatsky, *Secret. Doct.* I: 485).

Пальцы дней. Посвящено поэтессе О. Черемшановой, которой Кузмин протезировал (см. его предисловие к ее книге стихов *Склеп*, Л. 1925, где он ставит Черемшановой в заслугу обилие общих мест и небрежное обращение с материалом). В большинстве стихотворений этого цикла дни недели по астрологической и алхимической традиции связаны каждый с определенной планетой, а отсюда и с римским богом (что до сих пор более или менее ясно выступает во французских, а особенно в итальянских названиях дней). Впрочем, другой ряд соответствий — каждого дня с металлом — наблюдается только в „Понедельнике“ (серебро). Последние дни преподносятся Кузминым вообще вне этой традиции: у субботы контекст еврейский, а заключительное стихотворение — почти картинка европейского „буржуазного“ воскресенья.

„Понедельник“. IV, 1—2, — аллюзия на известную школьную песенку („Дети в школу собирайтесь: / Петушок пропел давно; / Попрошной одевайтесь, / Смотрит солнышко в окно“). „Среда“. В рамках алхимического контекста Кузмин дает здесь почти исчерпывающий внешний портрет Меркурия-Гермеса (безбородый, крылатые ноги, шапка-невидимка, посох-кадуцей, внезапное появление и исчезновение) и детальное описание его функций и занятий, как известных (вестник богов /отсюда „архангел“; кроме того, архангел Михаил заменил Меркурия как покровитель купцов/; покровитель торговцев /„офеня небесный“/ и „плавающих-путешествующих“ /отсюда Николай-угодник/, проводник душ на тот свет); так и менее известных (бог сна и сновидений /есть изображения Гермеса с маком/, бог изобретения, находчивости и хитрости /отсюда, может быть, любовные уловки в стихотворении/, покровитель пастухов и стад /каким у славян был Велес/). В последнем Меркурий начинает сливаться (ртуть-лунный металл) с луной (пастух небесных овец-звезд по русской загадке, см. прим. к „Луна“ в следующем цикле). Наконец, Меркурий — планета алхимических превращений („связываешь несвязуемое“). О лунном свете как молоке см. Афанасьев, *Поэт. возвр. сл.* . . . I: 287—288. Впрочем, не все в этом стихотворении можно свести к атрибутам греко-римского бога. „Рудокоп“ в стр. 3 не означает, что Меркурий также заведовал горным делом, а просто Кузмин уподобляет бога горнякам по сходству шлема. Нам не удалось установить связи Меркурия с черными курами (может быть, здесь опять луна, особенно в алхимическом контексте. См. стих.

„Луна“ VII, 4), а также разгадать трудную хореическую часть под конец.

„Четверг“. Ср. „Гете“, НВ. Кольцо и якорь — масонские аксессуары и символы.

„Воскресенье“. „Сон, выдуманный Сёра и Лафоргом“: знаменитая картина Жоржа Сера (Seurat) называется „В воскресенье послеполудня на Иль де ля Гранд-Жатт“; у Жюлья Лафорга есть два стихотворения, каждое под названием „Dimanches“, в „Derniers Vers“ и целых одиннадцать с таким названием в „Des Fleurs de bonne Volonté“.

Для Августа. С. В. Демьянов нам неизвестен. Рукопись датирована 14 сентября 1927 г.

„Ты“. „Человек в пальто“ в первом „видении“ пьесы Блока „Незнакомка“ выпаливает „Бри!“, а в третьем то же кричит „толстый человек“ (но страсбургский пирог уже не из Блока, а из Пушкина: Е. О., I, 16). Генрих Манн (1871—1950) — брат знаменитого Томаса и в свое время писатель не менее знаменитый. Оба много переводились на русский в 20-х гг.

„Луна“. В рукописи

I, 1: А ну, луна, печальна.

IV, 3: И ясно отмечаешь

IX, 2: И ведьма злых ночей.

Брюсов определил Гекату как „лунную богиню в греческой мифологии“, а Кюхельбекер как „богиню волшебства, подземную Диану“. Образ пастуха, повидимому, из русских народных загадок. См. известную загадку „Поле не меряно, овцы не считаны, пастух рогат“, использованную Жуковским в одной из его стихотворных загадок 1831 г. („На пажити необозримой“).

„А я...“ В рукописи

IV, 2: А над деревьями еще темнее

VII, 2: Но рот фигуры и туман

Вознесенский проспект (теперь пр. Майорова) был центром разнообразной проституции как до революции, так и в 20-х гг.

„Тот“. В рукописи

III, 1—2: Звенит, звенит невыносимо

Тоска, и искры, и вино,

V и VI — одна строфа, причем V, 2 и VI, 1 отсутствуют.

Человек „в стеклянной банке“ в I мало похож и на Гомункула в *Фаусте* и на Ансельма, попавшего в стеклянную бутылку в гофмановском „Золотом горшке“ (10-я „вигилия“), но, может быть, все же образ вдохновлен одним из этих источников. „Американка“ в третьей строфе загадочна: не подходит ни шарабан из песни, ни, тем более, род пари.

„Ты/2-ое“. В рукописи II, 2: Пароход я из окна постерегу.

„А я/2-ое“. В рукописи 29: — Что же стали? Вот басила,

„Конюшенная“ — одна из двух улиц (теперь одна — ул. Желябова, другая — Перовской), вливающихся в Невский между каналом Грибоедова и Мойкой. Остров, конечно, Васильевский.

„Тот/2-е“. В рукописи в III строки идут в порядке 3, 1, 2.
„Луна/2-е“. В рукописи написано четверостишиями.

11: И вдруг, как у Рембо, под ногтем

14: Уютной качки нет следа

34: И грудь чужая так тепла,

35: Что в томном горестном лобзании /ср. Пушкин, „Для берегов отчизны дальней“/.

11—12. Ср. у Рембо в „Les Chercheuses de poux“: „*Sous leurs ongles royaux la mort des petits poux*“ (ср. в переводе В. Лившица: „... с чуть уловимым хрустом / Под ногтем царственным раздавленной вошь“). Написание „Рэнбо“ необычно, но законно (ср. написание имени композитора *Жизели* как *Адан*).

„Ты/3-е“. В рукописи

2: Откуда-то взялось брюшко и плешь,

5: — Но, детки, вы же сами захотели

„Все четверо / Апофеоз“. В рукописи названо „Все“.

III, 1: Парная роскошь — бывшая мокроть,

Жаргонную фразу на странице 67 в строке 1 снизу цензурно можно перевести на русский как „Ну и встреча“ или „Чорт бы побрал эту встречу“.

Лазарь. К. П. Покровский нам неизвестен (А. Радлова посвятила стихотворение в *Крылатом госте* В. П. Покровскому). Рукопись датирована августом 1928 г. Единственное разночтение в „Суд“: 54 — бандарша (что и правильно, ибо бандарша есть содержательница публичного дома, а бондарша — жена бочара).

1. „Четыре чувства“ — Аристотель насчитывал пять чувств, Лукреций — только четыре, но не те, что у Кузмина. В какой (окультной?) системе их четыре (т. е., без вкуса, который присоединяется „пятой сестрой“ только в № 5), предоставляется искать другим исследователям. „Für dich“ — песенка из одноименного берлинского ревю начала 20-х гг.

3. Здесь заметно подражание *Герману и Доротее* Гете.

4. VII, 2 — „блэк-беттом“ (*black bottom*) — американский танец 20-х гг.

5. Давос — знаменитый курорт в восточной части Швейцарии.

7. „К Максиму еду я“ — слова одного из русских переводов известного места в *Веселой вдове* Лерара („*Ich gehe zu Maxim*“).

ПРИЛОЖЕНИЕ

ЛЕСОК

Вышло в январе 1922 г. в Петрограде в изд-ве „Неопалимая купина“ с иллюстрациями Александра Божерянова в 500 экз. Мы помещаем *Лесок* в один том со стихами. Жанровые особенности так или иначе обособляют это произведение от остальной прозы Кузмина (большей частью, романов и рассказов традиционного толка). Хотя стих количественно занимает в

Леске меньше места, чем проза, эта проза подчас тесно связана с поэзией Кузмина. Принцип смешения и переплетения различных элементов и источников, как увидим, действует и тут. От Стация (I в.) идет обычай называть книги стихов смешанного содержания (а отсюда и такие разделы в книгах стихов) *Silvae* (леса), и примеры можно найти даже в русской поэзии XX в. (см. *Цветы и ладан* С. Соловьева). Позже название применялось и к нестихам. См., например, *Kritische Wälder* Гердера, который, может быть, первый стал употреблять уменьшительную форму для обозначения книжных глав (*Wäldchen*). В данном случае неясно, примыкает ли Кузмин к этой традиции или просто исходит из имеющегося у Шекспира леса. Однако Кузмин не мог не знать, что *Silvae* также означает „сады“ (у Гофмана именно садик).

„Шекспировский лесок“

Место действия здесь Арденский лес комедии *Как вам это понравится* (*As You Like It*), но он не один раз переплетается с английскими парками, особенно Виндзорским, причем выдаются мотивы травы-газона-луга и ивовых деревьев. На фоне леса появляются известные персонажи комедии: герцог, его дочь Розалинда, влюбленный в нее Орlando, Жак. Более детальные связи этого „Леска“ с шекспировской пьесой установят другие. Однако тут же нужно отметить свободное обращение Кузмина с материалом: напр., „пастушеский король“ в „Приглашении“, фокстерьеры в эпизоде Венеры и Адониса, „пышная надгробная надпись“ для Джульетты в № 9 к Шекспиру отношения не имеют. Кузмин не ограничивается названной комедией. Он переплетает *Как вам это понравится* с *Ромео и Джульеттой*, а его пьеса в пьесе (как это делается в каждом из „Лесков“) тоже связана с Шекспиром. „Венера и Адонис“, конечно, происходят из одноименной поэмы Шекспира, хотя кузминская Венера больше напоминает рубенсовскую, чем шекспировскую (а из рубенсовских Венер с Адонисом, как ни странно, не петербургскую, а флорентийскую, из Уффици, которая действительно возлежит в парке на софе с подушками и частью покрыта покрывалом, а рядом хоть и не фокстерьеры, но охотничьи собаки). Неожиданным (и на первый взгляд незаметным) элементом в кузминском смешении оказывается Оскар Уайльд. Как и в конце „Пламени Феды“ (*Пар*) (см. прим), Кузмин здесь вводит фигуру Вилли Хьюза, „молодого актера Шекспировской труппы, исполнявшего женские роли“. Уайльд в своем рассказе „*The Portrait of Mr. W. H.*“ гипотетически считает Хьюза загадочным предметом посвящения шекспировских сонетов. Кузмин в этом „Леске“ превращает уайльдовскую гипотезу (не поддержанную наукой) в факт (хотя такого актера просто не существовало). Связь Кузмина с Уайльдом видна не только из следующей цитаты: „/Willie Hughes/ was none other

than the boy-actor for whom he /Shakespeare/ created *Viola and Imogen, Juliet and Rosalind, Portia and Desdemona, and Cleopatra herself*”, где перечисляется большинство имен шекспировских героинь, упоминаемых Кузминым в „Леске“ (нами эти имена подчеркнуты в цитате), но и в том, что Уайльд четыре раза в течение рассказа говорит о Вилли Хьюзе как исполнителе роли Розалинды. Интересно также, что Уайльд сравнивает Хьюза с Антиноем („the ivory body of the Bythinian slave rots in the green ooze of the Nile... but Antinous lives in sculpture”) и связывает его с „розовощекиим Адонисом“ шекспировской поэмы. Мы только упоминаем менее важные элементы кузминского смещения, такие как „футболисты... читающие по-гречески Еврипида“.

1. „Приглашение“. III, 3—4. Розалинда у Шекспира переодета юношей и называет себя Ганимедом. IV, 3—4. Павлиний хвост — частый образ неба с облаками у Кузмина (ср., напр., „В такую ночь, как паутина“, *Вожатый*).

2. „Встреча влюбленных“. „Словно все Юлии обречены на Верону“ — аллюзия на Джульетту из *Ромео и Джульетты* (см. № 9).

6. „Типперери“ — известная английская песенка. Лорд Пемброк (William Lord Herbert, 3rd Earl of Pembroke, 1580—1630), которого часто считают W. H. шекспировского посвящения к сонетам. Дуглас (Lord Alfred Bruce Douglas, 1870—1945), поэт и любовник Уайльда. „Оно будет сниться Бердсли“. Ср. „Северный веер“, 1., *Форель*: „Китайский лебедь Бердсли снится“. 9. „В далекой и близкой Италии“. См. итальянские циклы в *НВ и Пар*.

11. „Проказливая Маб“ „в своей карете“ (chariot) — королева фей из известного монолога Меркуцио в I, 4 *Ромео и Джульетты*.

„Гофмановский лесок“ представляет из себя гораздо более сложную смесь, большинство ингредиентов которой однако имеют прямое отношение к Гофману — его жизни, эпохе, произведениям и их атмосфере (незнакомцы, номера на дверях). Тем не менее, этот „Лесок“ начинается не только с переплетения Гофмана и художника Ходовецкого (причем это не сразу раскрывается), почти современников и земляков-пруссаков (хотя только Гофман родился в Кенигсберге, Ходовецкий же родом из Данцига), но и с игры по методу private joke: фразы, которые „мы... слышали уже“, пересажены из за год до того опубликованной прозы Кузмина „Из записок Тивуртия Пенцля“ (*Дом Искусств* № 1, Пг 1921: 16), героем которой, повидимому, является сам Гофман (хотя и не назван), путешествующий по Италии: „Я сам бы дорого дал, чтобы сейчас увидеть наш родной садик в Кенигсберге. Прошла гроза... Яблони стараются пахнуть как можно слаще, королевины бриллианты просыпаны на траву“. При этом „Записки“ и „Лесок“ вместе переключаются со стих. „Ходовецкий“ в *НВ*. Но главный источник здесь — глава с воспоминаниями в *Коте Муре* Гофмана (см. ниже): „Der Sturm war vorüber... kleiner Garten... blühender

Apfelbaum (откуда и дядя и шлафрок с цветами/der geblümete Schlafrock/в стих. „Ходовецкий“). Эту шутку по-настоящему мог оценить только Юркун, о котором потом идет речь и рукав которого повидимому появляется уже в № 1. С этим тесно соприкасается смещение анахронистическое, почти на манер позднего Ремизова: так в 7. и 8. мы встречаем Чарли Чаплина. С другой стороны, там, где мы, казалось бы, не ожидали Гофмана, как в „интермедии“ с кукольным Фаустом, все прочно стоит на биографических данных: в 1808 Захария Вернер (см. ниже) водил Гофмана в Берлине на такое кукольное представление (см. письмо Гофмана к Гиппелю от 23 апреля 1908: „und ich bin gestern im Puppenspiel mit ihm gewesen, um den Doctor Faust zu sehen“).

1. „Садик в Кенигсберге после дождя“. Сам „садик“, может быть, идет от (ненайденной нами) гравюры Ходовецкого. „Кот Мур“ — роман Гофмана *Lebensansichten des Katers Murr...*, один из главных героев которого — композитор Крейслер (см. дальше в № 1). Граф Александр Иванович Чернышев (1786—1857) в феврале 1813 г. занял Берлин, играл большую дипломатическую и военную роль в период наполеоновских войн (впоследствии стал светлейшим князем и военным министром). Гиппель — друг с детства и благодетель Гофмана Теодор Готтлиб фон Гиппель (Hirpel) (1775—1843). *Dollarprinzessin* (по русски „Принцесса долларов“) — венская оперетта (1907) Лео Фалля (1873—1925). Радуга и мальчик в конце — из стих. Кузмина „Ходовецкий“ (НВ). В статье о „Похищении из серала“ Кузмин пишет (*Условности*: 137): „Атмосфера ‚Похищения‘ — романтическая влюбленность, детское веселье... Мелодия же последнего финала, радуга на очищенном небе, благодать, благодарные слезы, может быть не превзойдена в смысле нежной и непосредственной выразительности самим Моцартом“. Вряд ли надо добавлять, что Гофман любил Моцарта, — он, автор „Дон Жуана“, поменявший в своем имени „Вильгельма“ на „Амадея“ в честь Моцарта; но стоит упомянуть, что он публично пел арию из *Похищения из серала*. Короче говоря, заключительное „О Моцарт“ этого „Леска“ оправдано. Ср. также в „Из записок Тивуртия Пенцля“: 16: „И из дядиной гостиной квартет Моцарта“.

2. „Концерт тетушки Фюсхен“. Тетушка Фюсхен является ненадолго в воспоминаниях Иоганнеса Крейслера (образ автобиографический) под конец первого „отрезка“ (Abschnitt) первой части *Кота Мура* и биографически соответствует любимой тетке Гофмана Иоганне Софии Дёрфер (1745—1803) „лучу света в темном царстве“ его детских лет (см. также „Der Musikfeind“ в „Крейслериане“, где она не названа по имени). Именно там друзья вытягивают из Крейслера впечатления детства и именно там играет роль уже тогда мало кому известная *die Trompette marine*, на которой тетушка играла. Один из друзей даже сомневается в существовании этой *Trompette* и заглядывает в словарь Коха, откуда приводится подробное описание этого, как ни странно, струнного инструмента. Словарь Римана (*Hugo Riemanns Musiklexikon*) называет *Trompette marine* немецким сло-

вом Trumscheit и отмечает, что она упоминается в мольеровском *Мещанине во дворянстве*. Анри Гюстав Казадезюс (Casadesus), 1879—1947, основал в 1901 г. „Общество старинных инструментов“ (Société des instruments anciens). В первое турнэ по России он поехал в октябре 1906 г. После этого до войны и революции было еще десять гастролей; выступали не только в столичных „дворянских собраниях“ (у Кузмина, скорее всего, имеется ввиду петербургское, т. е. теперешний зал Ленинградской Филармонии), но и в Ясной Поляне у Толстого, в Пензе, Твери, Самаре, Ярославле, Нижнем Новгороде и др. городах (см. рекламную брошюру, перепечатанную в Régina Paterni-Casadesus, *Ma famille Casadesus*, Paris 1962). Понятно, что русские музыкальные дамы ассоциируют старинную музыку с живописью Сомова, но имя Мисс осталось для нас загадкой. На глазах тетушка Фюсхен в своем зеленом платье (у Гофмана из зеленой тафты с розовыми бантами) превращается в фею романтизма времен немецких антинаполеоновских („корсиканец“) настроений, когда Карл Теодор Кёрнер (не смешивать с Юстинусом Кернером!), 1791—1813, писал свои знаменитые патриотические песни „Leyer und Schwert“, а Карл Мария фон Вебер (знакомый Гофмана, написавший рецензию на его оперу *Ундины*) писал на них музыку в 1814—1816 гг. Кузмин отодвигает начало романтизма далеко в восемнадцатый век и записывает в романтики не только младшего сына Иоганна Себастиана Баха — „лондонского“ Иоганна Христиана (1735—1782), который повлиял на Моцарта, но и мало кому известного клавишника Иоганна Шоберта (1720—1767), который родился в Нюрнберге, вырос в Страсбурге, был уволен за плохое исполнение обязанностей органиста в Версале и умер в Париже вместе со всей семьей, отравившись грибами.

3. „Певница из седьмого номера“. Перечисленные имена все из произведений Гофмана: Коппелиус из „Der Sandmann“ (известен также по первому акту оперы Оффенбаха), архивариус (не советник) Линдхорст из „Золотого горшка“, а Юлия и принцесса Гедвига — две героини *Кота Мура* (впрочем, Юлией — имя бамбергской ученицы-подростка Гофмана и предмета его несчастной любви — зовутся многие героини его рассказов).

4. „Незнакомец“. Номер на двери — ср. номер ложи (23) в „Дон Жуане“ Гофмана. Перечисленные имена и названия все по-разному связаны с кукольным театром: „Фауст“ был кукольной пьесой, особенно до Гете; Гайдн написал несколько кукольных опер для своего патрона Эстергази; оперы Моцарта до сих пор часто исполняются в кукольной версии (особенно *Похищение из серала*). Гофман сам интересовался куклами и писал для кукольного театра (см. особенно его длинный диалог *Seltsame Leiden eines Theater-Direktors*).

6. „Представление“. Захария Вернер (Friedrich Ludwig Zacharias Werner (1768—1823)) не только создатель романтической „трагедии рока“, но и имя в биографии Гофмана (их семья жила этажом выше Гофманов в Кенигсберге, и впоследствии оба несколько раз встречались) и прототип некоторых (не очень

приятных) персонажей в гофмановских рассказах. Декольтированные дамы на премьере Вагнера явно заимствованы из Бердсли.

9. „Гретхен“. Перечисленные на стр. 25 „модные картинки“ включают, кроме до сих пор общеизвестных имен, отличавшуюся больше своим ангельским лицом, чем голосом, певицу Лину Кавальери; гремевшую в Париже не только танцами (а, например, связью с принцем Эдвардом) испанку *la belle Otero*; великосветскую аферистку *Thérèse Humbert*, выдававшую себя за наследницу несуществовавшего американского миллионера и фигурировавшую в знаменитом судебном процессе 1903 г. (см., напр., *L'Illustration* за 3 янв. 1903, стр. 7: „*La Famille Humbert-Daurignac en prison*“); — и наконец Офелию с картины пре-рафаэлиты Миллэ. Может быть, Кузмин знал, что Жорж Занд писала для кукольного театра. Добавим, что уже упомянутая Каролина Отеро была особенно популярна среди венценосцев (кроме принца Уэльского, еще, по крайней мере, четверо). Великий князь Николай Николаевич познакомил ее со своим царствующим племянником, и она наезжала в Россию, по меньшей мере, дважды. Ее дружба с Кокто, Кошеттой и Шевалье проходила, повидимому, в более платоническом плане. Неплатонические же знакомства принесли Отеро подарков на сумму более 20 миллионов (на доллары), жила она чуть ли не сто лет и умерла в бедности. См. Arthur H. Lewis, *La Belle Otero*, N. Y. 1967.

„Апулеевский лесок“. „Лески“ расположены в возрастающем порядке недоступности. Апулеевский лесок — сумеречен, загадочен и ускользающ. Ясно одно: что Апулей для Кузмина содержал совсем не то, за что его „читал охотно“ юный Пушкин. Как показывает раннее стихотворение „Апулей“ (см. несобранное и неопубликованное), Кузмин всегда ассоциировал Апулея со смертью, и вот почему начало „Приглашения“ (№ 1) приводит на ум скорее первый круг дантовского ада, чем *Золотого осла* с его пестрыми и часто скабрёзными приключениями. Многие из картин „Леска“ напрасно вообще искать у Апулея: у него нет ни озер, ни женитьбы на ламии, ни купанья идолов. Текстовые переключки с другими (особенно гностическими) стихами Кузмина будут отмечены ниже. В ту же группу (т. е., стихов *НВ* и *Пар*) ставит „Лесок“ переплетение планов, особенно настойчивое слияние христианства и язычества: в № 1 евангельские слова в III, 2—3 окружены Гермесом и Фебом; в № 2 евангельские места „Тивериада и Генисарет“ соседствуют с магией; в № 11 жрецы-скопцы купают идолов „словно крестя их во Имя Отца, и Сына, и Св. Духа“; в № 12 Изиды поет о Троице (напомним, что Феб в № 1 тоже „трилистный“). Кузминский Апулей это Апулей, которого подозревали в колдовстве; это Апулей-сочинитель сказки об Амуре и Психее в ее неоплатоническом толковании; это Апулей-посвященный в таинства Изиды и автор последней, „изидиной“ главы *Метаморфоз (Золотого осла)*. Если с Шекспиром Кузмин себя отождествляет только в гомосексуальном контексте, а с Гофманом

- по каким-то воспоминаниям детства, а также как с другим композитором-писателем; то Апулей предстал перед ним, по-видимому, в более широком контексте: на фоне духовного и религиозного синкретизма 2-го века, когда кончалась античность и начиналось христианство, — неустойчивое время, которое у Кузмина ассоциировалось с послереволюционным периодом в России (и в Европе), как он сам говорит в „Чешуе в неводе“.
1. „Приглашение“. II, 1. Ср. „Гермес“ (НВ): „Водителем душ Гермесом“ ... „Чистым все чисто“, „чахлый и томный лес“.
 2. „Озеро“. Почти все кузминские озера (кроме ранних „осенних озер“) сконцентрированы в НВ — и все переключаются с этим озером: озеро в „Рыбе“ (где „рыбачат на плоском озере/Еврейские рыбаки“) — с „Тивериадой и Генисаретом“; „Озеро Неми“, „Тразименские тростники“ и „Озеро“ — атмосферой потусторонности, волшебности, даже колдовства. В последних двух есть текстуальные эхо: золото, сон и тростники в „Тразим. трост.“ и молоко и тростники в „Озере“ из раздела „Видения“. Также ср. „Магические рыбы плещут хвостами“ со стих. „Муза“ в Пар и „Фаустина“ в НВ и „Розово стекает жемчуг с весел“ с „Фаустина“ („В розовых брызгах мое весло“). Аполлоний — неопифагорец, маг и теург I в. после Р. X. Аполлоний Тианский (см. № 4).
 3. „Ущелье“. Ср. упоминание Гоццоли в стих. „Невнятен смысл твоих велений“ (Пар), где имеется ввиду та же фреска.
 4. См. Филострат, Жизнь Аполлония Тианского, кн. IV, гл. 25, где Аполлоний разоблачает коринфскую ламию, завладевшую было молодым Мениппом.
 5. „Интермеццо“. „Нелафонтевская“ вариация апулеевой сказки в 5—6 гл. *Золотого осла*.
 6. — 10. См. 30—34 в 10 главе *Золотого осла*, где описывается представление в цирке „Суда Париса“. Цитируем из кузминского перевода романа (Апулей, ... *Метаморфозы*..., М. 1959: 291): „...наподобие той знаменитой Идейской горы, которую воспел вещий Гомер; усажена она была живыми зелеными деревьями... юноша, одетый на фригийский манер...“. Не всем известно, что Парис также был прозван Александром.
 11. „Купанье идолов“. Ср. 11 гл. *Золотого осла*, где герой Луций наконец становится из осла снова человеком (там же: 303): „Тут я, трепеща, с сильно бьющимся сердцем, венюк, сверкающий вплетенными в него прекрасными розами, жадно хватаю губами и пожираю... тут же спадает с меня безобразная личина животного“. Точности ради отметим, что у Апулея Луций не бросается к ногам жреца, а просит о посвящении позже и что процессия жрецов со статуями богов хотя и приходит на берег моря, где в это время находится осел-Луций, уже видевший Изиду, но все остальные детали совершенно не совпадают: никаких скопцов, серпов и арф. Первое особенно интересно, потому что Кузмин не мог не знать, что скопцы-служители Сирийской богини появляются у Апулея в 8—9 гл. и выставлены им в очень непривлекательном, даже издевательском виде.

12. „Куплеты Изиды“. Если скопцов в № 11 Кузмин, по сравнению с Апулеем, „сдвигает“ и сюжетно и тем, что он возвышает низкое, то здесь он наоборот снижает высокое и заставляет богиню Изиду, задающую тон самой серьезной главе романа (11 гл.), исполнять куплетики: оффенбаховский прием. Но именно в этих куплетах объясняется образная „зыбкость“ и обманчивость всего „Леска“.

ВТОРНИК МЭРИ

Отпечатано в Петрограде в мае 1921 г. в количестве 1000 экз. с обложкой М. Добужинского. Может быть, единственным комментарием к этой пьесе следует прибавить, что Валерию Брюсову не понравилось бы замечание о Верхарне в I части (стр. 13), бельгийском поэте (Emile Verhaeren, 1855—1916), который заразил русскую поэзию „урбанизмом“. (Банковские термины на стр. 14: онколь (англ. on call) — текущий счет; рисконтро — от итал. расписка, квитанция).

ПРИМЕЧАНИЯ К ТРЕТЬЕМУ ТОМУ

С опубликованными стихотворениями мы исходили из печатного текста, но так как редакторы газет, журналов и альманахов (или же наборщики) иногда расставляли знаки как Бог на душу положит, мы прибегали подчас к „ретуши“, т. е., 1) меняли, вводили или устраняли пунктуацию, когда это ясно диктовалось смыслом, и 2) согласовывали пунктуацию с основными правилами (скажем, запятая перед причастным оборотом), но часто и оставляли неверное, когда от этого, по-нашему, не было вреда. То же производилось с неопубликованными текстами, которые были нами получены в машинописи, содержащей не только опечатки, но и серьезные искажения (часто в результате неверного прочтения рукописи): лексические, метрические, орфографические и пунктуационные. Как правило, мы оговариваем это в примечаниях, а иногда ставим нашу версию правильного варианта в угловые скобки в тексте. Между прочим, говоря о пунктуации, нужно отметить, что сам Кузмин расставлял знаки тщательно и правильно (хотя предпочитал запятую тире) — если судить по имеющейся у нас ксерографии автографа „Что сердце? огород неполотый“ (ОО). В книге 2-я строка этого стихотворения („Помят что диким табуном“) напечатана по любимому правилу малограмотных: ставь запятую перед „что“; в автографе же запятой нет, что дает иной смысл. Если печатный или машинописный текст был датирован, мы ставили дату под стихотворением. Предположительная датировка помещается в угловых скобках. Отсутствие даты в примечаниях не оговаривается. Стихи расположены в хронологическом порядке, иногда предположительно. Все даты до 14 февраля 1918 г. даются по старому стилю.

„XIII сонетов“. Напечатано в *Зеленый сборник стихов и прозы*, кн. изд. „Щелканово“, Спб 1905: 57—71. Редакторам не удалось установить, кто такой А. Б.

№ 1. Запятые в II, 2 наши. Первое „венецианское“ у Кузмина; интересно, что в гораздо более позднем „Сны“ (НВ) Венеция у него тоже ассоциируется с парчой.

№ 4. Курьезная ошибка в последней строке. Не только по-русски „мозжечок“ (а не „мозжечек“, как тут получается), но и этот мозжечок (cerebellum) — один, а не два, как выходит у

Кузмина. Не считал ли он „полушария“ (hemisphaerae cerebri) „мозжечками“?

№ 5. *Le Livre de Lancelot del Lac* — французский рыцарский роман в прозе первой четверти 13 в. неизвестного авторства, образующий (вместе с романом о Грале и с *Смертью Артура*) первую часть трилогии, объединяемой общим героем — знаменитым Ланселотом артуровских легенд (образ Озерного Ланселота встречается и в более старых версиях, в частности, у Кретьена де Труа). Название происходит от раннего эпизода в романе, где Озерная Дама похищает трехлетнего Ланселота и после этого он живет в ее владениях, расположенных под поверхностью озера.

№ 6. „Норок“. Может быть, и тут недоразумение? В bestiариях ничего похожего нет, а по Далю так зовется хорек, который вряд ли может быть проблемой для мореплавателей. С другой стороны, непохоже это и на кракена, легендарного гигантского спрута скандинавских мореходов, который затягивал корабли на дно моря.

№ 7. В Кремоне „склеивали“ скрипки Амати, Страдивари и Гварнери.

№ 9. Ср. Пушкин: „И месяц с левой стороны/Сопровождал меня уныло“ („Приметы“)

〈*Семнадцать сонетов*〉. За исключением №№ 11, 12 и 15 публикуются впервые.

№ 1. Мидас — см. Овидий, *Метам.* XI. II, 2. см. Исход, 17, 6.

№ 4. Дедал. — см. Овидий, *Метам.* VIII.

№ 5. А. Б. — тот же, кому посвящены более ранние тринадцать сонетов (см. также № 7. этого цикла). Добавленный инициал для отчества не помог нам определить кто же это.

№ 6. „Флор и Бланшефлор“ (*Floire et Blancheflor* или *Flore et Blanchefleur*) — французский приключенческий роман в стихах византийско-греческого происхождения начала 13 в. (две французские версии; одна, более поздняя, английская; Боккаччо воспользовался этим сюжетом в романе *Филоколо*). Повествует о любви двух молодых людей. Девушку увозят в Вавилон, но Флор проникает к ней в эмирский гарем. Их хотят казнить, но прощают, тронутые их любовью и красотой. Упоминается в драме А. Блока „Роза и крест“ и в авторских примечаниях к ней. „Подростки Ботичелли“ повидимому фигура слева („Меркурий“) в *Весне* и Зефир в *Рождении Венеры*.

№ 7. I, 1. См. *Венецианский купец* Шекспира, акт II, сц. 7 и акт III, сц. 2.

№ 11. Напечатано в *Проталина*, альманах № 1, Спб 1907: 60—61. В машинописи отсутствует. Трудно сказать, имеет ли Кузмин ввиду в III, 4 поэтический жанр (и тогда это могут быть Петрарка и Боккаччо) или, скорее всего, музыкальную форму (того же Монтеверди, который упоминает в № 6).

№ 12. Напечатано в ж. *В мире искусств* 1907/9—10:7 и нами воспроизводится в этом варианте. В машинописи имеются орфографические и пунктуационные отклонения. Также

11: Другим, как бег тропинки своенравный,

14: Тем, что в пути любили и страдали

№ 13. Сан-Миньято — известная флорентийская церковь на горе на другом берегу Арно над площадью Микельанджело.

№ 14. В конце сонета нам слышится эхо пушкинских *Цыган*.

№ 15. Появилось в ж. *В мире искусств* 1907/9—10:7 с пометой „Петербург“, и нами воспроизводится в этом варианте. В машинописи нет кавычек в монологе часов и нет обозначения, что с терцетов начался ответ поэта; есть и другие маловажные пунктуационные разночтения и описки. Также

12—14: В мой дом лишь смелый и любимый вхожи.

И днем, и ночью, в ведра (sic) и ненастье

Кричу о беззакатном солнца счастье.

Первое полустишие переводит с латыни надпись.

„Харикл из Милета“. Публикуется впервые. В машинописи 1, IV, 1 явное искажение первого полустишия сафического стиха „Как заря приходит“; в 4, I, 3 искажение первого полустишия малого асклеиадова стиха (наша версия — одна из четырех возможных); в последней строке того же стихотворения в машинописи стоит „извечный“, что мы сочли неправильным прочтением слова „цветных“ (как в II, 4), к тому же искажающим „гликоник“. Этот первый из кузминских „романов в стихах“ перекликается с многим в его поэзии, прозе и драматургии — ранней и поздней (от „Александрийских песен“ до „Римских чудес“ и пьесы о Нероне). Ср. также начало 1. с началом „Венеция“, 8 в „Новом Ролла“. Гомосексуальная тема „романа“, а также то, что в стихотворении (предположительно) В. Иванова „Встреча друзей“ (см. прим. к стих. „Друзьям Гафиза“) Кузмин назван „Антиной-Харикл“, позволяют видеть в „Харикле из Милета“ некоторую автобиографичность. Милет — богатый порт и торговый центр в Карию на малоазийском побережье Эгейского моря (почти напротив острова Самос), как и упомянутые в № 7 Эфес и Смирна (оба в Лидии, на север от Милета). Ко времени действия „романа“ Милет был уже дважды разрушен (персами и Александром) и потерял былое значение, но милетцы продолжали слыть баловнями судьбы. Тибурские ворота (2, IV, 2) находятся недалеко от места, где сейчас стоит Порта Сан Лоренцо — по „другую“ сторону главного вокзала (и оттуда к кладбищу идет Виа Тибурнина). Впоследствии Кузмин „перевел“ эти стихи на прозу и сделал из истории Харикла вставную новеллу для 19 главы „Повести об Елевсиппе“ (законченной 1 февраля 1906 г.). В этой главе Елевсипп встречается с гермесоподобным молодым человеком, который начинает свой рассказ так: „Я родом из Милета и зовусь Хариклом... Отец... послал меня на знакомом корабле в Рим к старому своему знакомцу и школьному товарищу Манлию Руфу...“ Сравнение стихотворной версии с прозаической может послужить интересной темой для исследования. Ср., напр., в 2, II, 3: „Часто приходил к нему из сената степенные мужи“ и в прозе „У Руфа был степенный изящный дом, редкая библиотека“. Интересно и то, что и в стихах и в прозе один раз употре-

блено слово „Кесарь“, а в остальных случаях только „Цезарь“. Эпизод в цирке, где Харикл в первый раз видит мага и его ученика (в прозе у него есть имя — Марк), в повести начинается так: „Однажды мы отправились в цирк; цезарь, задержанный делами, опоздал, и в цирке, совсем уже наполненном, ждали только его прибытия, чтобы начать зрелище. Осматривая ряды зрителей, я заметил двух людей, которые привлекли мое внимание“. К магу (у которого в прозе тоже при входе львы на цепи) Харикл идет составлять гороскоп („и вошел маг, но он вошел один“). Раз только в повести приводятся (без перделок) стихи из ранней версии, а именно: из 6-го стихотворения строки 1, 2, 5, 6, самый конец 9-ой, 10-ая и 11-ая — перед которыми идут слова: „Маг дал мне несколько старинных стихов, где говорилось о смелости, орлах и солнце и где я приветствовался как новый герой /т. е., образы уже из 8-го стихотворения. Ред./ Я помню начало и некоторые отдельные фразы“. Как и в стихах, Харикл „вовлечен в большую сеть заговора, который едва не потряс власть Кесаря“, встречается с Марком „у ворот, что ведут к Остии“ и тот, передавая письма, говорит ему буквально из стихов: „Увидит Цезарь, что не рабов в нас встретил, а героев!“ Вставная новелла кончается на смерти Марка: „И он, наклонившись, поцеловал меня в первый раз, затем, вздрогнув, умер“. Интересно, что рассказ Харикла в повести перебивается короткими и, большей частью, скептическими замечаниями Елевсиппа. 3, I: Белым камнем отмечали счастливые дни

(Из „Александрйских песен“). Публикуется впервые. В стр. 10 (№ 1) мы решили поправить „с садами“ (в машинописи) на „садами“. Таис — в этом контексте — скорее всего, не афинянка-подруга Александра Македонского, а другая куртизанка, из Александрии, героиня одноименного романа любимица Кузмина Анатолия Франса. Другой любимец Кузмина — философ 3-го в. Плотин (Порфирий — его ученик и составитель его „Эннеад“). Каракалла (ср. имя римского императора нач. 3 в.) — галльская одежда, род длинного халата, так что не совсем понятно, как можно было им закрыть лицо (видимо, Кузмин представлял себе к. как плащ).

„Друзьям Гафиза“. Публикуется впервые. Эти шуточные застольные стихи написаны Кузминым для интимного кружка „Кабачок Гафиза“ (Hafis-Schenke, название, перекликающееся с *Западно-Восточным Диваном* Гете), куда, кроме самого поэта, входили В. Иванов, Сомов и Нувель (см. БО). Стихотворение написано „Антиной“ (кличка Кузмина в „Кабачке“). Нами получено в машинописи вместе с двумя другими, „Встреча гостей“ и „Гимн“, тоже датированными маем 1906 г., под общим названием „Друзьям Гафиза“ и с пометкой „вечеря вторая“. „Гимн“ при ближайшем рассмотрении оказался вариантом „Палатки Гафиза“ № 1 Вячеслава Иванова (см. *Cor ardens* I: 159). „Встреча гостей“, которую мы приводим ниже полностью, несомненно тоже Вяч. Иванова, — кличка которого была „Гиперион“ (этим именем подписан „Гимн“ — или оба стихотворе-

ния, — и это имя во „Встрече гостей“ ясно относится к автору). Нам неизвестно, как два ивановских стихотворения оказались рядом с кузминским и даже были признаны за кузминские: может быть, ивановские стихи были переписаны Кузминым и потом, когда Кузмин в 1930 г. продал рукописи Литературному Музею (теперь ЦГАЛИ) (см. БО), попали заодно в кузминский материал.

ВСТРЕЧА ГОСТЕЙ

Ты, Антиной-Харикл, и ты, о Диотима,
И ты, утонченник скупающего Рима —
Петроний, иль Корсар, и ты, Ассаргадон,
Иль мудрых демонов начальник — Соломон,
И ты, мой Аладин, — со мной, Гиперионом,
Дервишем Эль-Руми, — почтишь гостей поклоном!
Садов Шираза шмель и мистагог-поэт,
Гафиз из наших уст вещает им: „Привет“.
Вы ж, сопричтенные гафизовой таверной
К друзьям, пребудете ль в любви нелицемерной
Верны тому, кто дал нам сладостный завет?
Пришлец, кто б ни был ты, — маг, риши иль поэт,
Жид, эллин, перс иль франк, матрона иль гетера, —
Знай: всех единая здесь сочетала вера —
В то, что божественность к нам близится стопой
Крылато-легкою (ханжа, имам слепой,
Не знает мудрости под розовой улыбкой,
Ни тайн торжественных под поступию зыбкой,
Шатаемой хмельком), — и что Синай любви
Нам дали голоса, поющие в крови.
Друзья-избранники, внемлите: пусть измена
Ничья не омрачит священных сих трапез!
Храните тайну их! — Ты, Муза-Мельпомена,
Ты, кравчий Ганимед, стремительный Гермес,
И ты, кто кистию свободной и широкой
Умеешь приманить — художник быстроокий —
К обманным гроздиям пернатых, — Апеллес!

Атрибуция имен в этом стихотворении может быть произведена только приблизительно. Члены имели по несколько кличек (как явствует из „Антиноя-Харикла“ для Кузмина, — т. е., его звали также именем героя его „Харикла из Милета“) и, может быть, это объясняет первую строку кузминского стихотворения („Нас семеро..“). Гафиз (Хафиз), встречающийся не раз как в поэзии Кузмина, так и Вяч. Иванова, по всей видимости, единственная воображаемая фигура, т. е., не ассоциируется ни с одним членом кружка. Гиперион, как уже было сказано, сам Вяч. Иванов, но из строк 5—6 следует, что он отождествляет себя с другим знаменитым персидским поэтом Джалалиддином Руми (ср. у Вяч. Иванова „Певец у суфитов“, *Свет вечерний*). Присутствие в одном стихотворении Гипериона и Диотимы склоняет к предположению, что первый — не титан

из греческой мифологии, а вторая — не только из платоновского *Пира*, а оба происходят из романа Гельдерлина *Гиперион* — и т. о. Диотима это жена В. Иванова, Л. Д. Зиновьева-Ганнибал (нераз выступавшая как Диотима в стихах мужа; см. СА I: 184, 187, 198, 210). Судя по *Cor ardens* I: 146 („Petronius Redivivus”, посвященное В. Ф. Нувелю), Петроний, объединенный с байроновским Корсаром, это В. Ф. Нувель. Ассаргадон-Соломон, может быть, Бакст. Апеллес в конце стихотворения, может быть, Сомов. Он же Аладин.

„Утро“. Напечатано в ж. *В мире искусств* 1907/9—10: 7 с пометой „Петербург“. Возможно, что предполагалось к включению в „Александрийские песни“.

„Реки“. Напечатано в альм. *Проталина*, Спб 1907/1: 60.

„Свистков призыв, визг круглых пил“. Впервые как третье стихотворение цикла „На фабрике“ в ж. *Перевал* 1907/10: 14. Первое („Тихие воды прудов фабричных“) напечатано в ОО, а второе („Мы проехали деревню...“) в *Сети*.

„Апулей“. Напечатано в ж. *В мире искусств* 1907/13—14: 5—6. Возможно, что предполагалось к включению в „Александрийские песни“. Впоследствии Кузмин перевел *Золотого осла* Апулея. Ср. также *Лесок*. Описательное начало стихотворения только размером отличается от „Александрийских песен“ и комментария не требует, но вторая половина несколько неясна и необработана (почему Кузмин, м. б., и не перепечатывал это стих.), хотя только она имеет прямое отношение к любимцу Кузмина Апулею. Строка „пестрый рассказ глубины опьяняющей“ может относиться только к *Золотому ослу*, где „глубину“ Кузмин наверняка видел в истории Амура и Психеи и особенно в заключительной „Изидиной“ главе. После этого идет вереница образов смерти и пзан-обращение к этой смерти, причем смерть сперва является как метафора „пестрого рассказа“ в значении „красивого декаданса“ античного мира. „Мистагогом“, т. е., посвященным в таинства, Кузмин зовет смерть, но так можно назвать и Апулея, герой которого, Луций, в конце романа, где он посвящается в таинства Изиды (ср. в 11 гл. в переводе Кузмина в изд. Академии Наук 1959: 311: „Достиг я рубежей смерти“), приобретает ясные автобиографические черты. Смерть Антиноя, любимца императора Адриана, в этом контексте Кузминым толкуется как самоубийство от тоски по нездешнему, объединявшее в себе красоту и упадок. „Пришли ко мне странники из пустыни“. Публикуется впервые. Предположительно датируем 1907—1908 гг., т. е., периодом „духовных стихов“. Основано на Книге Бытия 18—19, кроме названия моавитского города Еглаима, который встречается в Библии дважды (Исаия 15, 18; Иезекииль 47, 10).

„Чтоб удержатъ любовника в плену“. Публикуется впервые. Шуточный сонет Вальтеру Федоровичу. Нувелю.

„Соллогубу“ /sic/. Печатается впервые. Федор Сологуб познакомился с писательницей Анастасией Николаевной Чеботаревской (1876—1921), — которая, собственно, „писала“ мало (небольшая пьеса, опубликованная брошюрой лекция, две-три ста-

ть), а больше переводила (Метерлинк, Мирбо) и особенно составляла всевозможные антологии, — в 1908 г., как она сама сообщает в „Биографической справке“ о Сологубе (Венгеров, *Русск. лит.* XX в. II: 12), странным образом, ничего не говоря о самом факте женитьбы. Садические мотивы нередки у Сологуба, особенно в прозе (см., напр., сцены по́рок в *Мелком бесе* или, там же, бичевания в снах и мыслях героев). Неправильное написание фамилии Сологуба через два „л“, конечно, намеренно-издевательское: так писалась фамилия писателя 19 в., „настоящего“ графа В. А. Соллогуба, в отличие от которого „пролетарского“ происхождения Сологуб писал свой псевдоним только с одним — давая, таким образом, повод не к одной шутке и остроте. В „князя“ Сологуб здесь производится в насмешку — еще раз в отличие от „того“ Соллогуба. Кроме того, не исключена возможность переключки с известной эпиграммой Пушкина „В Академии Наук / Заседает князь Дундук“. „Высокий холм, от глаз скрывая солнце“. Напечатано в ж. *Золотое Руно* 1909/1: 64—65 четвертым в группе стихотворений, датированной 1908 г. (остальные стихотворения попали в ОО: 1. „Осенний ветер, жалостью дыша“, 2. „Протянуло паутину“, 3. „Одна звезда цвела над колыбелью“, 5. „Умру, умру, благословляя“).

„Мальчик верхом едет в куртке зеленой“. Напечатано в *Журнал Театра Литер.-худ. Общества* № 9—10, вторая половина сезона 1908—09: 17.

/*Стихи из комедии Е. Зноско-Боровского „Обращенный принц“*/. Кузмин написал для этой пьесы несколько песен и одну из них опубликовал в ОО (см. прим. к I т., стих. „Волны ласковы и мирны“). Пьеса была напечатана в ж. *Любовь к трем апельсинам* 1914/3, откуда и взяты тексты этих трех песен (стр. 19—20, 25 и 60—61). „Разлукой я томлюсь...“ идет сразу после „Волны ласковы...“ и отделено от него звездочкой.

/*В альбом М. А. Бородаевской*/. Публикуется впервые. Вписано Кузминым в альбом Маргариты Андреевны Бородаевской (1882—1969), жены поэта Валериана Бородаевского, приятеля и подражателя Вяч. Иванова (автора трех книг стихов: *Страстные свечи*, 1909, *Стихотворения. Элегии. Оды. Идиллии*, 1909 с предисловием В. Иванова и *На лоне родимой земли*, 1914). Последний гостил у них в имении Петропавловка в Курской губернии. На курское происхождение супругов намекает перефразированная цитата из *Слова о полку Игореве* — „А мои ти куряни свѣдоми кѣмети“ — в первой строке, значащая по-русски „куряне известны воинской доблестью“. Вяч. Иванов часто посвящал стихи как Бородаевскому (см. *Нежная тайна*, альм. *Гриф* 1914 г. и *Свет вечерний*), так и его жене (*Cor ardens I*, альм. *Гриф* 1914 г.). Имя Валериан вероятно ассоциируется у Кузмина или с одноименным римским императором или, по крайней мере, с двумя святыми (оба „рьяные“ борцы с арианами). В копии, полученной нами, вторая строка кончается на „робок“, что не поддерживается ни рифмовкой остального

стихотворения, ни смыслом. „Морское имя Маргарита“ — ср. прим. к „Первый Адам“ (*Пар*) (Маргарита значит „жемчуг“). „Где б ни был я, мечта моя с тобою“. Публикуется впервые. Обращено к Князеву (ср. „холм“, „веселый май“).

„Сонет“. Публикуется впервые. Ср. этот акростих с местом в Крыльях: „Есть мускулы, связки в человеческом теле, которых невозможно без трепета видеть“.

„Не пора ли бросить жмурки“. Публикуется впервые. Кто Шурка, установить не удалось.

„Пускай я каменный и в нише“. Публикуется впервые. Шестая строка в машинописи „все мой же хмель, все мой же клевет“, что не согласуется с рифмой и с композицией всего стихотворения, но как-то перекликается с образом „Феникса-птицы“. Растолковать это стихотворение могут, вероятно, лишь те, кто был знаком с Кузминым в те годы и видел эту статую птицы в стене (?).

/Гимн „Бродячей собаке“/. Приведено в книге Бенедикта Лившица *Полтораглазый стрелец* (Л. 1933): 259—260. Кабарэ открылось 31 декабря 1911 г., и, т. о., стихотворение можно датировать концом 1912 г. „Бродячая собака“ (см. также ниже стих. „Кабарэ“), „пресловутый подвал на Михайловской площади“ (Пяст), вдохновителем и душой которого (но не единственным хозяином) был Борис Константинович Пронин, описывался (и будет нераз описываться) не только в мемуарах (того же Лившица, Пяста, Мгеброва и др.) и в художественной прозе (роман Кузмина *Плавающие-путешествующие*), но и в стихах (среди них такое „класическое“, как „Все мы бражники здесь, блудницы“ Ахматовой). Нам неизвестно, кого называли, почти на мятлевский манер, „генералом де Кругликофф“, но художница Елизавета Сергеевна Кругликова (1865—1941), между прочим, любившая рядиться в мужское платье, была связана с кабарэ и сделала там многие из своей серии силуэтов писателей и поэтов (см. Пяст, *Встречи*: 266). Цех Поэтов (III, 3) к 1913 г. был уже чисто акмеистической организацией; „Адамы“ намекает не только на „адамизм“ их литературной программы, но и на фамилию молодого поэта Георгия Адамовича (ср. другие „двусмысленные“ намеки в конце V, где „дух музы́ки“ является также аллюзией на Ницше, а Аполлон не только бог, но и журнал). В IV — парад художников под водительством верховного расписывателя стен кабачка Судейкина: иллюстратор кузминского „Нового Ролла“ Вениамин Павлович Белкин (1884—1951); близкий к футуристам врач и художник Николай Иванович Кульбин (1868—1917), оформивший, по крайней мере, один спектакль Кузмина и устраивавший свои выставки в „Собаке“, а вскоре опубликовавший в альм. *Стрелец* I, статью о кубизме; кто Мещерский, установить не удалось. Строфа V заполнена деятелями театра: Подгорный, видимо, Владимир Афанасьевич П. (1887—1944), который до революции был связан с Мейерхольдом (Театр Новой Драмы, Театр Комиссаржевской), а также с „Кривым Зеркалом“ и „Летучей Мышью“, впо-

следствии же прославившийся в ролях, иггранных в МХТ 2 (и поэтому стоит заметить, что его нельзя путать с другим Подгорным, Николаем, который играл в МХТ 1); Коля Петер — Николай Васильевич Петров (1890—1964), который дирижировал хором в „Собаке“ на юбилее Кузмина и ставил его „Зеркало дев“ и „Комедию о Мартиниане“ в „Привале комедиантов“ в 1916 г., впоследствии известный ленинградский режиссер; Константин Эдуардович Гибишман (1884—неизв.) был до революции актером театров малых форм (Троицкий Театр Миниатюр, Кривое Зеркало, Дом Интермедий, Летучая Мышь), а после революции стал одним из самых популярных ленинградских конферансье; „Бобиш“ — кличка балетмейтера Бориса Григорьевича Романова, ставившего „Выбор невесты“ Кузмина, а впоследствии эмигрировавшего в Америку. Наконец „промискуозная“ Паллада (ум. в 1968?) — одна из самых легендарных всегдагдаев кабарз, изображенная Кузминым в романе *Плавающие-путешествующие* (Полина), а в эмиграции воспетая Георгием Ивановым („Где Олечка Судейкина, увы, / Ахматова, Паллада, Саломея“). Отрывок гимна „Бродячей собаки“, приведенный Пястом (*Встречи*, 253), не имеет к этому никакого отношения и ничем не проявляет кузминского авторства (чего мемуарист и не утверждает).

„В театре“. Напечатано в ж. *Аргус* 1913/2: 101. Это и следующее стихотворение — стихотворные подписи под рисунками И. Гранди.

„Кабарз“. Там же на стр. 109. Имеется ввиду „Бродячая собака“ (см. прим. к „Гимну“ выше), изображенная также на рисунке И. Гранди.

„Внизу недвижен круглый пруд“ и „Земля, ты мне дала цветок“. Напечатаны в ж. *Северные Записки* 1914/3: 84. Первоначально входили в ненапечатанный Кузминым цикл „Сердце зеркальное“, большинство стихотворений которого он помещил в ГГ. Эпиграф к циклу был из „У окна стоит юноша, смотрит на звезду“ (ОО): „В сердце зеркальное я звонко упаду: / буду веселить его, веселить всегда“. Состав цикла был следующий: 1. „Сердце зеркально, не правда ль, скажи?“ (см. ГГ, „Песенки“, 4); 2) Сонет-акrostих („Всегда стремясь к любви неуловимой“) (см. ГГ, „Холм вдали“, 12); 3) „Не называй любви забвеньем“ (см. ГГ, „Отдых“, 7); 4) „Судьба, ты видишь?“ (см. ГГ, „Отдых“, 8); 5) и 6) два стихотворения, комментируемые в этом примечании; 7) „Дни мои — облака заката“ (см. ГГ, „Отдых“, 4); 8) „Читаю ли я ‚Флор и Бланшефлор‘“ (см. сонет № 16 в цикле 17 сонетов в этом томе); 9) „Улыбка, вздох ли?“ (см. ГГ, „Песенки“, 3); 10) „Твое письмо!... О, светлые ключи!“ (см. сонет № 10 в цикле 17 сонетов в этом томе); 11) „Девять родинок прелестных“ (см. ГГ, „Остановка“, 2); 12) Газелла „Мне ночью шепчет месяц двурогий все о тебе“ (это стихотворение отсутствует в полученной нами машинописи); 13) „Как сладко дать словам размеренным“ (см. ГГ, „Отдых“, 3); 14) „Целованные мною руки“ (см. ГГ, „Холм вдали“, 2). Цикл в рукописи не датирован, но мог быть написан только в 1912—1913 гг.

В нашей машинописи в сонет-акростихе (см. выше № 2) следующие по сравнению с ГГ разночтения:

2: Скитался я, как странник, средь людей,

9: Кошунственно я думал о любви.

11: Я вдруг увидел сердце все в крови.

13: Еще зовешь? На радость ли, на бой.

„Пастораль“. Напечатано в ж. *Весна* 1914/2: 3—4.

„Ползут часы, мелькают стрелки“. Появилось в *Новая Жизнь* за февраль 1914: 4.

„Я книгу предпочту природе“. Публикуется впервые. О Ходовецком см. прим. к одноименному стихотворению в *НВ* и к *Леску*. IV, 2 — может быть, первое упоминание в русской поэзии Поля Скаррона (1610—1660), автора *Комического романа*, со времен Василия Майкова и потом раннего Пушкина „Страна Алин“, видимо, имеет ввиду многочисленных Алин (А. — сокращенная форма имени Александрина) в операх конца 18- начала 19 в., а иногда и в романах (есть даже у маркиза де Сада). В России встречается в стихах Карамзина и Пушкина. Ср. у Георгия Иванова „В меланхоличном имени Алины“. „Ушедшие“. Напечатано в *Аполлон* 1914/6—7 (авг.—сент.): 7 (перепечатано без разбивки на строфы и с стечечками в альм. *Отзвуки войны*, кн. 1, Киев 1914: 120). Должно быть написано в июле или августе.

„Оставшиеся“. Там же: 8. Построено на образах пасхальной заутрени, когда часть прихожан остается в церкви (притвор — передняя часть церкви), а другая со свечами крестным ходом обходит храм снаружи. „Премудрость, прости“ (т. е., „стойте прямо“) — возгласение на церковной службе перед особо важными моментами (например, чтением Евангелия).

„Герои“. Там же: 8—9. Потом перепечатано в альм. *Война в русской поэзии*, П-д 1915 с некоторыми отступлениями в расположении строф (зубцеобразно) и в пунктуации (наиболее важное — отсутствие вопросов в II, 3 и 4, — первый раз запятая, второй — точка). Также

III, 4: Но в душе (сознайтесь) светло.

IV, 2: Он даже играет в винт.

II, 4. Ср. в рассказе Кузмина „Серенада Гретри“ (*Военные рассказы*): „Теперь все проще и больше, когда каждый лифтбой обращается в бойскоута“.

„Тяжеловесным грозным шорохом“. Впервые в альм. *Петроградские вечера*, кн. 3 /1914/, изд. М. И. Семенова: 7. III, 4 — кайзер Вильгельм (также связано с распространившимся в России после начала войны антивагнеризмом).

„В какое время мы живем“. Впервые в г. *Биржевые Ведомости* (утр. выпуск) № 14432, вторник 14 (27) октября 1914: 2. Перепечатано в альм. *Около войны. Отражения*, М. 1915: 3. Непонятно, какое место о женихе и вечере имеет ввиду Кузмин. Более или менее подходят Притча о десяти девах в *Матф.* 25 и место о браке Агнца в *Откр.* 19,9 — но и там и там ждѹт жениха, а не жених ждет.

„Вы можете разрушить башни“. Впервые в г. *Биржевые Ведомости* (утр. вып.) № 14436, 16 (29) окт. 1914:3 как первая часть „цикла“ „Странички“ (вторая часть — стихотворение некоего Алексея Липецкого). Совершенно так же перепечатано в альм. *Около войны. Отражения*, М. 1915: 96. Отдельно перепечатано в альм. *Современная война в русской поэзии*, П-д 1915: 199 в разделе „Враги“. Омар — арабский калиф и завоеватель 6 в. Стихотворение явно написано под впечатлением пожара в бельгийском городе Лувене, когда сгорела знаменитая университетская библиотека. Ср. стих. Г. Иванова „Пылающий Лувен“ (*Аргус* 1914/20: 127): „Горят музеи и дворцы... И в медных касках наглецы/Соборы обгадряют кровью... И библиотека в огне, / Которой в мире нету равной“.

„Моление“. Впервые в г. *Биржевые Ведомости* (утр. вып.) № 14512, 23 (6) дек. 1914: 5. Потом перепечатано без названия в альм. *Война в русской поэзии*, П-д 1915: 91 с настолько большими и многочисленными искажениями в пунктуации, лексике, метрике и грамматике, что мы не приводим разночтений вообще, а также с разделением на четверостишия, расположенные зубцеобразно. Святые мученики и воины (а также герои народных духовных стихов) Феодор Стратилат, Георгий Победоносец и Димитрий Солунский — также традиционные русские покровители воинов (как и упомянутый в 16 строке Архистратиг Михаил). Ср. А. Ремизов, *Образ Николая Чудотворца*, Париж 1931: 9: „Федор-Стратилат, Георгий Победоносец, Димитрий Солунский: явление их есть изъяснение силы Архангела Михаила“. „Апрельский цвет“ — день св. Георгия — 23 апреля. „Преподобные“ — лица монашеского звания; „святители“ — архиереи. Солунь — старое русское название греческого города Салоники; из св. Димитрия делают славянина, а по Нестору он помог Олегу взять Царьград; в духовных стихах он бьется с Мамаем на стороне русских (см. Бессонов I, №№ 132—134), что в кузминском контексте уподобляет немцев татарам. О Покрове Пресвятой Богородицы см. прим. к ОО („Праздники Пресвятой Богородицы“, № 6).

„Великое приходит просто“. Впервые в ж. *Лукоморье* 1914/32 (от 25 декабря): 22.

„Прямой путь“. Впервые в *Биржевые Ведомости* (утр. вып.) № 14604, 11 (24) янв. 1915: 2. „Кобур“ — несколько необычная, но возможная форма знакомого слова „кобура“. Может быть, Кузмин пользуется им, чтобы подчеркнуть, что здесь оно во втором, менее употребительном значении артиллерийской седельной сумки (а не футляра для револьвера).

„Снег сойдет, просохнет лужица“. Напечатано в ж. *Огонек* 1915/12 (воскр. 22 марта /4 апр.): 1. Конкретно „десницы-жизнодавицы“ нам не удалось найти, но этот образ наверняка стоит в связи с Христом-Жизнодавцом (частый эпитет, напр., в церковных тропарях).

„Отчего не убраны нивы“. Напечатано в ж. *Лукоморье* 1915/40 (3 окт.): 4. I, 8: Страсбург оставался немецким с Франко-Прусской войны (капитулировал 27 сентября 1870 г.) II, 5. Имеется

ввиду одна из статуй-аллегорий французских городов на площади Согласия в Париже — Страсбург (в паре с Лиллем, работы скульптора Прадье), т. е., столица потерянного французами Эльзаса. С 1871 г. эта статуя увешивалась венками, и на ней была надпись: „Когда же?“. Страсбург вернулся в французское лоно в ноябре 1918 г. „Дева с нами“ — Notre Dame.

„Лермонтову“. Публикуется впервые. Написано к 75-летию со дня смерти поэта (ср. стихотворение в *НВ*, перекликающееся местами с этим. I, 1—2 — парафраз строк последней строфы стих-ния „Выхожу один я на дорогу“. IV, 4 — „противник“ — Н. С. Мартынов, убивший Лермонтова на дуэли. В III строфе неблагоприятно с сочетанием предложений, повидимому надо читать „терзаешь“. V, 2: „Ты повторил свой собственный рассказ“ — т. е., дуэль в „Княжне Мэри“.

„Нет, не капризная игра“. Напечатано в г. *Биржевые Ведомости* № 15739 от 14 (27) августа 1916: 2. „Старый бог“, видимо, Вотан.

„Ангелы удивленные“. Напечатано в ж. *Огонек* 1916/52 (25 дек.) 1916: 3. Стихотворение отчасти построено на известном рождественском кондаке „Дева днесь“. „Слава в вышних Богу“ — см. прим. к ГГ, „Разн. стих.“ № 14.

„Если б ты был небесный ангел“. Публикуется впервые. Образ ангела, говорящего по-английски и живущего во Флоренции, частично перекликается с несколькими стихотворениями Кузмина, особенно с „Fides Apostolica“ в *Пар*. Иной образ встает из И. Одоевцева, *На берегах Невы*, Вашингтон 1967: 458—460. „О високосные года“. Публикуется впервые. Написано к Новому 1917 г. В машинописи повидимому искажение в II, 3—4. „Стихи на открытие Книжной Лавки Писателей“. Напечатано в *Альманах библиофила*. Ленинградское общество библиофилов, 1920: 287—288 с примечанием на стр. 287 к II, 5: „Перец — популярный рестораник, помещавшийся до 1918 г. при гастрономическом магазине Акимова-Перетца, уг. Невского и Морской“. Перепечатано (с разночтениями) в П. М. Берков, *История советского библиофильства* (М. 1971), стр. 40.

„Русская революция“. Напечатано в ж. *Нива* 1917/15: 215. Стихотворение явно написано под свежим впечатлением событий, скорее всего, на другой день после „переломного“ 28-го февраля (13 марта по новому стилю), т. е., 1-го марта (или, самое позднее, утром 2-го марта). Именно 28-го и 1-го арестовывали царских министров (строки 34 и 35), а за день до этого начался массовый переход войск на сторону восставших (строки 15—20; см. прим. к след. стих.). С другой стороны, 2 (14) марта (когда исполнилась ровно неделя с начала революции, т. е., с демонстраций в Женский день, 23 февраля /8 марта/), царь отрекся от престола, а в стихотворении нет на это даже намек. Кузмин жил на Спасской ул., т. е., в двух шагах и от Кирочной (стр. 18), неподалеку откуда идет бой (и где проживал Юркун), и от улиц с казармами Вольнского, Преображенского и др. полков. „Бой“, повидимому, на Литейном, связанный с известным

пожаром Окружного Суда на углу Литейного и Шпалерной (см. мемуары дочери английского посла Meriel Buchanan, *Petrograd: The City of Trouble*, London, 1918: 97). Адмиралтейство (строка 27) было занято восставшими в 4 часа 28-го после их ультиматума начальнику петроградского военного округа генералу Хабалову с угрозой открыть по Адмиралтейству артиллерийский огонь из Петропавловской крепости (где находился арсенал), которая была занята за день перед тем. Не совсем понятно, кто стреляет из Аничкова дворца (где в то время находилась резиденция вдовствующей императрицы) в строке 7, полиция или правительственные войска (скорее, первая). „Чердачные совы“ строк 30—33 — полицейские на крышах, стрелявшие по демонстрантам: источники противоречат друг другу в дате (одни дают 26-е, другие 28-е, а некоторые даже утверждают, что это было сделано еще перед созывом Думы в ожидании беспорядков), когда именно на крышах высоких зданий были установлены около 400 пулеметов; но стрелявшие из них были особенно непопулярны среди населения. „Советские депеши“ в стр. 42 — воззвания Исполкома рабочих и крестьянских (а с 1-го марта и солдатских) депутатов, в руках которых тогда находилась реальная власть. Здесь, кстати, может быть, первое употребление слова „советский“, которое в то время еще не было в ходу. Пасха в 1917 г. была 25 марта, стало быть, начало революции было в Пост, и „пост“ в стр. 29 не метафорический.

„Волынский полк“. Напечатано в *Русская Воля* № 66, воскр. 16 апреля 1917: 2. 27 февраля (12 марта) восстала учебная команда лейбгвардии Волынского полка. См. А. Блок, „Последние дни императорской власти“ (VI: 236): „часов с 7 утра командир запасного батальона Волынского полка передал Хабалову по телефону, что учебная команда отказалась выходить, а начальник ее или убит, или сам застрелился перед фронтом“. К этим солдатам присоединились части расположенных по соседству полков Литовского и Преображенского, и они пошли по Литейному на Выборгскую сторону на соединение с рабочими. Казармы Волынского полка находились в Виленском переулке, недалеко от квартиры Кузмина на Спасской — т. е., в одном из переулков или упирающихся в Знаменскую (теперь ул. Восстания) или пересекающих ее между Бассейной и Кирочной. Это было не первое, но, пожалуй, самое влиятельное восстание в войсках петроградского гарнизона: за день до этого восстали полторы тысячи солдат в одной из рот Павловского полка. В стр. 5—6 говорится о популярном дореволюционном русском обычае выпускать весной на волю птиц из клеток, нераз воспетом в стихах (Пушкин, Федор Туманский).

„Майский день“. Напечатано в *Русская Воля* № 69, вторник 18 апреля 1917: 3. В этом стихотворении Кузмин славит первое легальное празднование в России дня 1-го мая.

„Не знаю, душа ли, тело ли“. Напечатано в *Русская Воля* № 117, среда 17 мая 1917: 2.

„Двенадцатая петля круга“. Публикуется впервые.

„*Ольге Афанасьевне Судейкиной*“. Публикуется впервые. Об О. А. Судейкиной см. прим. к *Пар.* 1—2 — аллюзия на треугольник 1913 г. с Князевым. 17 — „коломбинная Психея“ — аллюзия на исполнение Судейкиной роли Коломбины и на стихи Князева, где он ее называет Коломбиной (ср. „Поэму без героя“ А. Ахматовой). 21 — „двух муз“: первая наверняка Талия, вторая, повидимому, Терпсихора.

„*Какая прелесть в Пасхе ранней*“. Публикуется впервые.

„*Николино житие*“. Публикуется впервые. Предоставляем другим исследователям выяснять источники этого изложения жития св. Николая Чудотворца (о некоторых из них можно найти у А. Ремизова в *Образ Николая Чудотворца*, Париж 1931: 14—15), которое, с одной стороны, перекликается с „житийными“ стихами в *Эхо*, а с другой показывает неопримитивистские черты (напр., в метрических „перебоях“, в тавтологии). I, 5—6: Речь идет о „зимнем Николе“ (успение 6-го декабря) и о так наз. „травном“ (день перенесения мощей в Бари — 9 мая). См. также IX, 3—5; XXXVI, 5—6. I, 12: Св. Николай был епископом в г. Миры в Ликии (южное побережье Малой Азии). II, 1: У Ремизова (*Три серпа*) и в *Золотой Легенде* отца св. Николая зовут Епифаном. IV, 1—2: Курьезная переключка с либретто барона Е. Розена к *Жизни за царя* Глинки (строки, над которыми достаточно посмеялись): „Не розан в саду в огороде, / Цветет Антонида в народе“. VIII, 9—11: „Аксиос“ (достоен) возглашается по-гречески и при русском рукоположении. X: Ср. Данте, *Чист.* XX, 31—33. XX, 8-я строка пропущена в нашей машинописи. XXIV: игемон — правитель. XXIX: Император здесь Константин Великий. XXXV, 11—12: В 1087 г. итальянские купцы украли мощи св. Николая и перевезли их в апулийский город Бари. Может быть, стоит отметить, что самый большой специалист по св. Николаю среди русских писателей, А. М. Ремизов, в своем двухтомнике легенд о чудотворце *Три серпа* (Париж, 1929) использовал почти все эпизоды, которые есть у Кузмина: о трех несчастных сестрах, о паломничестве в Святую Землю, чудесное избрание на епископы, о чорте в колодце, о спасении трех осужденных от усекновения и об освобождении трех военачальников. XVII, 9—10: Слова о Венере, может быть, имеют какое-то отношение к разрушению св. Николаем капища Артемиды.

„*Я не любим „литературой*““. Опубликовано в сб. *Прометей* 1967: 420. О сотрудничестве Кузмина в организованном Горьким издательстве „Всемирная литература“ см. БО. Стихотворение вписано в альбом Д. С. Левина, заведовавшего хозяйственным отделом издательства. Роза Васильевна — хозяйка ларька при издательстве (воспетая также Блоком).

„*Декабрь морозит в небе розовом*“. Публикуется впервые по автографу. В другой редакции напечатано в альм. *Орион* (Париж 1947) в мемуарной статье А. Шайкевича „Петербургская богема“ на стр. 143—144 со следующими разночтениями:

I, 2: Нетопленный темнеет дом,

II, 1: нет вопросительного знака в конце.

- III, 1: Никто не говорит о Врангеле,
 III, 4: Блистают сладостно огни.
 IV, 1—2: Пошли нам крепкое терпение
 И твердый дух и легкий сон,
 V, 1—3: Но, если в небе Ангел склонится
 И скажет — это навсегда,
 Пускай померкнет беззаконница —
 VI, 1: Но только в ссылке, в ссылке мы,
 /выглядит печаткой/.
 VI, 3: Струями нежными и пылками
 VII, 1: Окрашивает щеки розово —

Приятель Кузмина художник Владимир Милашевский (см. прим. к *Занав. картинкам*) в своих мемуарах („В доме на Мойке“, *Звезда* 1970/12: 193), утверждая, что у него имеется единственный экземпляр утраченных стихов поэта, пишет: „В декабре Михаил Кузмин написал свои жуткие строки, так далекие от ‚голубей воркования‘“ и демонстрирует лишь четыре строки в следующем варианте:

Декабрь морозит в небе розово,
 Мрачней нетопленный наш дом...
 Уж взбухнувшие пальцы треснули
 И развалились башмаки.

Александр Данилович Меншиков (1673—1729) — петровский временщик, попал в опалу при Петре II и после лишения дворянства и орденов был сослан в 1727 г. с семьей в Березов (теперь Тюменская обл.), где и умер. Образ явно навеян знаменитой картиной Сурикова (1886), где одна из дочерей Меншикова читает Библию отцу и двум сестрам. Обстановка (заиндевевшие стекла окон, образа в углу, все в шубах) могла напоминать Кузмину голодные-холодные годы военного коммунизма. Ср. также в рассказе Кузмина „Машин рай“ (*Девственный Виктор*: 7): „Вадиму Александровичу почему-то даже вспомнилась картина Сурикова ‚Меншиков в ссылке‘“. III, 1: Барон Петр Николаевич Врангель стал главнокомандующим белой армии в начале 1920 г., а в ноябре того же года начал эвакуацию своих частей из Крыма. III, 3—4: видимо, икона Архангела Михаила.

„Утраченного чародейства“. Напечатано в *Шиповник. Сборники литературы и искусства* п/р Ф. Степуна, № 1, „Шиповник“, М. 1922: 11.

„Мне не горьки нужда и плен“. Там же: 10.

„Живется нам не плохо“. Там же: 10.

„Островитянам строить тыны“. Напечатано в ж. *Жизнь Искусства* 1923/1 (875) (3 янв.): 5. Это парадоксальное стихотворение восхваляет (или — точнее — принимает, оправдывает) катаклизмы как проявление движения (а следовательно и любви — см. „Лесенку“ и другие стихи в *Пар*) и как залог освобождения от уз стабильной жизни. Три вереницы образов идут через стихотворение: с одной стороны, устано-

вившаяся, прочная жизнь — постройка заборов, укрепление саженцев. пахота, а с другой — катастрофы: вулкан, наводнение, Атлантида, Содом, качнувшийся на ките Китеж, — а также предвестники таких катастроф: птица, дым с горы, летучие нити. В последней строфе формулируется идея стихотворения. Образ Китежа с китом, видимо, идет от духовного стиха о Голубиной книге, где от вздогнувшего кита трясется земля (напр., „Как Кит-рыба потронется, / Вся земля всколебается“); однако в сборнике Бессонова (*Калеки переходжие*) среди многочисленных вариантов нет ни одного с Китежем. Или нужно искать его в специально раскольничьих версиях (раскольники, напр., считали, что сказание о Китеже вшито в Голубиную книгу — см. Viktoria Pleyer, *Das russische Altgläubigentum*, O. Sagner, München 1961: 169), или Кузмин паронимически объединил эти два слова сам.

„В осеннюю рваную стужу“. Напечатано в *Жизнь Искусства* 1923/8 (883) (27 февр.): 3. Этот двойной охотничий пейзаж (несколько напоминающий по краскам „Ненастный день потух“ Пушкина) наводит на догадку, что стихотворение было написано осенью 1922 г. ко дню Архангела Михаила (29 сентября), образ которого проходит через всю поэзию Кузмина (например, возможно, что именно ему посвящен раздел „Вожатый“ в книге *Сети*; он — „другой водитель“ в стих-нии о Вергилии в *Пар*; он — „третий“ в „Живется нам не плохо“). С другой стороны, „апрель“ в конце (а также во многих других стихах Кузмина) это месяц св. Георгия (святого Юркуна), день которого праздновался 23 апреля. Ср в *Крыльях* (4 изд.: 115), еще до встречи с Юркуном: „Святой Георгий: с ним да с Михаилом Архангелом да со Святой Девой, с такими покровителями можно ничего не страшиться в жизни.“ „Галлали“ (hallali) — охотничья „трубная трель“. У Паоло Учелло (1397—1475) есть известная „Ночная охота“ (Оксфорд), на которой однако нет никаких гробов и тисов, охотятся не на лис (ср. „Купанье“ в *Пар*), а на оленей, и один ученый даже утверждал, что это дневная, а не ночная охота.

„Крашены двери голубой краской“. Напечатано в альм. *Петроград* № 1, 1923: 39.

„Медяный блеск пал на лик твой“. Там же: 4—5. Также напечатано в альм. *Стожары*, кн. 3, П-г 1923: 15—16. Мы печатаем по тексту *Стожаров*. В *Петроград*, кроме незначительных пунктуационных — а также явных и предположительных опечаток — следующее разночтения:

4: И утлый плот переправ далеких!

26: Престало преть зернам тучным. /опечатка?/

31: Все — чужие.

37: Чего тебя лишать,

46—47 напечатаны в одну строку (а слово „Пославший“ с большой буквы). Кроме того, стихотворение разделено на четверостишия, за исключением пятистишия для 17—21 и всего конца, который от слов „В мире мы — гости“ напечатан без промежутков. Несмотря на большое количество фактических

деталей, стихотворение противится интерпретации. Конец на-
поминает „Лесенку“, но в последней отсутствует „античный
колорит“. Медь — металл Венеры, и поэтому в куске со „сви-
стом флейт с моря“ можно видеть обращение к ней. Мотивы
любви, бранной жизни, отправления в путь и „нищеты-богат-
ства“ переплетаются с „земледельческими“ (а в 13—14 чуть
ли не „похоронными“). Может быть, это стихотворение обращено
к Юркуну и только стилизовано под античность?

„Встала заря над прорубью“. Напечатано в ж. *Россия* 1923/6
(февр.): 7. Переплетаются образы крещенского голубя (ко-
торый раздваивается: голубь Ноева ковчега в I, 3) и смерти
(как в „Смерть“, *НВ*), но они усложняются другими: II, 1—2
наводят отчасти на Прометея; следующие две и, во второй
половине стихотворения, сцена пожара заставляют вспомнить
другое загадочное стихотворение Кузмина, „Ярче пламени...“
(*Пар*). Не исключена возможность и биографического толко-
вания: друг, уходящий к женщине.

„Германия“. Напечатано в *Жизнь Искусства* 1923/18 (893) (8
мая): 6. Образы немецкого экспрессионистского фильма не под-
лежат сомнению в этом (тоже „трудном“) стихотворении. Не-
которые из них повторяются в книге *Фореель*: заманбула, яд,
воскресение. В той же газете (№ 10 от 13 марта) напечатано
приветствие художникам молодой Германии от группы эмоцио-
налистов, которое подписано и Кузминым.

„В гроте Венераином мы горим“. Напечатано в ж. *Россия*
1923/8:5. Построено отчасти на образах оперы *Тангейзер* Ваг-
нера. II, 4 — ср. „Невнятен смысл твоих молений“ (*Пар*).

„Всемирная литература“. Этот шуточный экспромт публику-
ется впервые. Правильность текста под подозрением: трудно
предположить, чтобы Кузмин даже в экспромте зарифмовал
„всех“ и „счесть“. Ср. выше стих. „Я не люблю „литературой““.
II, 2—4: Александр Николаевич Тихонов (Н. Серебров) (1880—
1956), трехстепенный писатель и друг Горького, заведовал из-
дательством „Всемирная литература“. Замятин и К. Чуковский
(III, 2) возглавляли английскую секцию, а также входили в
редакционную коллегию издательства — вместе с Акимом Во-
лыньским (Флексер) (1863—1926) в IV, 1—2, в свое время зачи-
нателем русского модернизма, а в момент написания стихо-
творения, главным образом, балетным критиком (что, может
быть, и объясняет эпитет „классический“). Михаил Леонидович
Лозинский (1886—1955), по мнению некоторых, величайший рус-
ский переводчик (впоследствии осуществивший свой *magnum*
opus, перевод *Комедии Данте* стоял во главе французской сек-
ции, в то время как друг Блока Вильгельм Александрович Зор-
генфрей (1882—1938), автор тогда очень известного стихотво-
рения „Над Невой“, был связан с немецкой секцией. Кто „де-
ва“, установить не удалось. „Двадцатый“ в последней строфе,
видимо, двадцатый век.

„Поездка“. Публикуется впервые. Кузмин писал это как стихо-
творные подписи к предполагавшемуся альбому фотографий
окрестностей Петрограда. В нашем распоряжении имеются две

машинописи этой „описательной поэмы“. Вторая из них содержит следующие разночтения (кроме того, что в ней все строки начинаются с большой буквы):

II, 5—6: Нас память нежная связала,
Сидишь и смотришь все вперед,

IV, 3: Вдали купальная полоска
(это явное искажение текста, но интересно, что буквально то же произошло с „купальной повозкой“ в первопечатном варианте стих. „Купанье“ в *Пар*).

IV, 6: Прощально солнце не горит,

V, 1—2: Кому тени лесов не надо, —
Их приглашает эспланада,

(В V, 6 в обеих машинописях в конце строки стоит слово „коробка“, которое и не рифмуется с „шаблы“ и дает бессмыслицу. Мы условно заменили его словом „корабли“, сознавая, что проблема остается нерешенной).

VI, 6—8: И ждут, что вспыхнет яркий свет,
Когда на дирижеском стуле
Возникнет странный силуэт.

XIII, 4: И Райвола тупым кольцом.

В Сестрорецке находилась дача одной из сестер Кузмина (см. XV, 5—8) (Кстати, не это ли место действия знаменитого „Где слог найду...“?). Эта дачная местность в 34 км. от Ленинграда — только час с лишним езды с Финляндского вокзала по Приморской ж. д. Во время написания „Поездки“ Сестрорецк был недалеко от финской границы, проходившей частично по Сестре-реке (см. XVII), которая у Сестрорецка впадает в Финский залив. С берега оттуда виден Кронштадт (XVI). Перечисленные в II, 4 станции следуют в ином порядке, а именно, после Лахты, так: (Ольгино), Лисий Нос, (Горская, Александровская, Тарховка), Разлив (тот самый, где теперь стоит памятник ленинскому шалашу) и Сестрорецк. Райвола в то время была на финской стороне, но сейчас находится на советской и называется Рожино (это вторая станция после памятного Кузмину Териоки, теперь называемого Зеленогорск). Парк Дубки в XIV — так называемые „сестрорецкие“ Дубки (есть еще „ближние“, лахтинские, и „средние“, у Лисьего Носа; есть и в иных местах по побережью, например, около Ораниенбаума /теперь Ломоносов/). Названы так потому, что Петр I посадил там аллею деревьев: там находилась его загородная резиденция и стоит памятник ему, а также сохранились рвы и насыпи. VI, 8 — повидимому каламбур на фамилию впоследствии известного дирижера Самуила Самосуда. VII, 6: „nett und flott“ довольно редкое немецкое выражение, приблизительно соответствующее русскому „на большой“, „полный порядок“ и т. п. Непонятно, почему Кузмину понадобился немецкий язык в этом контексте; может быть, был такой немецкий марш (или шимми)? XVI, 8: нам неизвестно, какое из своих стихотворений имеет здесь ввиду Кузмин.

„Париж звенит, цветут каштаны“. Публикуется впервые. В Париже Кузмин не бывал.

„Покидать Москву родную“. Публикуется впервые.

„У Париса три богини“. Публикуется впервые. II, 3—4: такой цитаты нам у „старика Гомера“ пока не удалось обнаружить. Возможно, что это и шутка.

„Веселый паж! Мне все равно, что будет“. Публикуется впервые. Может быть, написано для пьесы.

„В какую высь чашка весов взлетела“. Публикуется впервые. Повидимому, обращено к Юркуну.

„Во моей душе все те же звуки“. Публикуется впервые.

„Прелестный мир, простой, тебя любил я“. Публикуется впервые.

„Переселенцы“. Опубликовано в *Литературной Газете* 1967/12 в составе публикации В. Н. Орлова „Поэты начала XX века“ со следующим примечанием: „По свидетельству М. Кузмина, это стихотворение, говорящее о первых /?/ переселенцах из Англии в США, было навеяно некоторыми страницами романа Ч. Дикенса „Мартин Чэзлвит“. К этому нужно обязательно добавить, что Кузмин вовсе не следует точно роману Дикенса. В романе герой с другом (Марк Тэпли) по дороге в Америку знакомится на пакетботе с женщиной, едущей туда же с тремя маленькими детьми к мужу, который и встречает их в Нью Йорке. Потом молодым людям снова придется увидеть эту семью — в поселке Иден, куда они, прельстясь восторженными описаниями, переселились и где они купили землю. Это болотистая местность, где люди умирают от малярии и живут в жалких условиях. Знакомые героев выхаживают заболевших молодых людей, но теряют всех своих детей. В конце романа Мартин и Марк еще раз встречаются с молодой парой — уже в Англии. У Дикенса нет бабушки, нет Библии, женщина не ожидает четвертого ребенка, и вообще Кузмин более детален в описании жизни семьи, чем Дикенс в 22 и 33 главах романа.

„О чем кричат и знают петухи“. Напечатано в альм. *Новые стихи*, вып. II, Всероссийский союз поэтов, М. 1927:39. Перепечатано в ж. *Литературная Грузия* 1971/7: 14—15 без даты и без разделения на строфы. II, 5: Морозное житье, мой капитан!

„Ко мне скорее, Теодор и Конрад“. Публикуется впервые. Является продолжением поэмы *Новый Гуль* (от слов „Я вижу не в одежде...“ идет портрет Л. Л. Ракова). Явно черновик, и, может быть, поэтому в 8. нехватает слога, а в 9. не совсем ясен смысл (мы поставили запятые). В этом нелегком стихотворении, повидимому, переплетены образы гофмановских произведений и немецких экспрессионистских фильмов. Так, напр., один из Серапионовых братьев-рассказчиков — Теодор, он же герой некоторых историй (напр., „Ферматы“), к нему иногда рассказчик Гофмана обращается (как в „Дон Жуане“), не говоря уже о том, что сам Гофман — Теодор. Конрад — рыцарь-живописец, выдающий себя за бочара-подмастерье в „серапионовском“ рассказе „Мастер Мартин и его подмастерья“. С другой стороны, Конрад — имя одного из любимых киноактеров Кузмина, Конрада Фейдта (Conrad Veidt), позже упомянутого в стихотворении вместе с Паулем Рихтером (см. прим. к Ново-

му Гулю). Но среди кинозвезд того времени как будто нет Теодоров, если не считать Теодора Лооза (игравшего, как и Рихтер, в *Нибелунгах* Фритца Ланга). На гофмановской стороне, несомненно, Крейслер, герой нескольких произведений Гофмана (среди них *Житейские воззрения кота Мура*). По всей видимости, фильм и Гофман объединяются по теме двойника. 14—16 Ср. „Фаустина“ (НВ).

„Не рыбу на берег зову“. Напечатано в *Ленинградский Союз Поэтов. Собрание стихотворений*, Л/О. В. С. П., Ленинград 1926:27. Также принадлежит к продолжению *Нового Гуля*. Автограф датирован маем 1924 г. В автографе следующие разночтения:

I, 2—3: а в воздух птицу кличу,
росу на пыльную траву

II, 1: Лишь первый шаг. Узнаешь сам,

II, 4: прозрачная трава.

„Смотр“. Напечатано в *Новые стихи*, вып. II, Всероссийский союз поэтов, М. 1927: 40. Текст этого (и без того достаточно трудного) стихотворения напечатан с явными искажениями. Мы поправили очевидное (напр., „катчер Мур“ на „катер Мурр“), но вполне возможно, что первая строка должна быть „Победа мечет в небо медь“. Кавычки делают из победы что-то вроде названия корабля. Однако есть возможность, что кавычки на месте, и описывается первомайская („разбег весны“) демонстрация („смотр сил международного пролетариата“), где на плакатах выделяется слово „победа“ (напр., „Да здравствует ПОБЕДА коммунизма во всем мире“). Во всяком случае, проходящие „войска“ веют на поэта то Пруссией (Ходовецкий?), то Флоренцией и наконец увенчиваются Гофманом: романом о коте Мурре (по-русски чаще „Мур“) (см. одним примечанием выше, а также прим. к *Леску*) и вином, которое пил писатель (см., напр., ж. *Любовь к Трем Апельсинам* № 4-5-6-7, Петроград 1915: 191 в перепечатанной из г. *Речь* статьи Д. Философова: „Как в 1841 г. Анненков посещал в Берлине кабачок Лютера и Вегнера, где бражничали Гофман с Девриентом /Weinstube Lutter und Wegner, Charlottenstr. № 32. Ред./, так, лет через пятьдесят после Анненкова, повлек меня туда Александр Бенуа. Мы тоже спросили иоганнисбергу и вспомнили капельмейстера-чудодея...“). „Кабинет“ — один из двух высших сортов иоганнисбергского рейнвейна из виноградников князей Меттернихов (с изображением Иоганнисбергского замка на этикетке).

„Блеснула лаком ложка“. Там же: 41. III, 3: см. Деяния Апостолов 9, 3—20.

„Три Марии“. Публикуется впервые. Представляет из себя черновик или набросок, где монолог римского декуриона незадолго перед тем, как наступить тьме (за три часа до того как Распятый испустил дух) переходит в хор трех Марий (т. е., Марии Магдалины, Марии Клеоповой и Марии матери Иакова) у гроба Господня. „Переряженный садовник“ — см. Ев. от Иоанна 20, 15.

На нашей машинописи, после того как стихотворение обрывается, даны с номерами варианты строк:

3: Стояли /вместе/ плача

4: Стоя сокрыли похоронили

5: Плачем обратить вниманья не захочет.

9: А пользы что? Жидомская, проклятая.

„Олень Изольды“. Напечатано в *Ленинградский Союз Поэтов. Собрание стихотворений*, Л/О. В. С. П., Ленинград 1926:28. Редакторы не знают, с какой стороны подступиться к этому стихотворению. Прежде всего, в романах и поэмах о Тристане и Изольде как будто нет никакого оленя, а тем более оленя с ассоциациями российских (приполярных?) окраин (улусы, сотник). И что значит „комельский“? Может быть, „комольный“ (т. е., без рогов, с комлями)? Непонятны „малиновая рубашка“; птица, которая оказывается сободем и ведет себя как в мифе о Прометее; поющая девочка. К сказаниям о Тристане можно свести смертельные любовь и честь в II, зелье, которое пьет Изольда в IV, и сердца, стучащие в горячий меч в последней строфе (т. е., меч, который Тристан клал между собой и Изольдой). Но все это мало помогает, и нитка, за которую можно было бы вытащить смысл стихотворения, ускользает. „Зеленоглазый Тристан“ как-то перекликается с циклом „Форель разбивает лед“, где есть и Тристан, и мотив зеленого цвета (и зеленых глаз), связанный с северной страной (Гренландий). Ср. также „зеленый рай“ в *Новом Гуле*, 1.

„14 декабря“. Опубликовано в *День Поэзии*, Л. 1968: 196. 16: Карл Людвиг Занд (1795—1820), йенский студент, заколовший в 1819 г. выступавшего в статьях против студенческого национализма писателя Коцебу и за это казненный. Ср. Пушкин: „О юный праведник, избранник роковой,/О Занд, твой век угас на плахе“. Занд много значил для радикалов того времени, а Коцебу был популярнейшим драматургом своего времени. Сейчас никто не помнит ни того, ни другого.

„Пушкин едет на дуэль“. Публикуется впервые. Вряд ли нужно рассказывать и объяснять общеизвестные факты, связанные так или иначе с дуэлью Пушкина: напр., о происхождении его долгов или о полученном им дипломе на звание рогоносца. К тому же о дуэли и смерти поэта существуют целые книги — как по-русски (Щеголев), так и по-английски (Викери). Барон Геккерн (1791—1884) — голландский посланник и приемный отец „кавалергарда“ в VII, 3, т. е., поручика кавалергардского полка и убийцы Пушкина Жоржа Дантеса. Пушкин был уверен, что „диплом“ дело рук именно Геккерна. Нессельроде, скорее всего, жена вице-канцлера Мария Дмитриевна Н. (1786—1849), глава „антипушкинской партии“ при дворе и друг Геккерна с Дантесом. Вторая часть III строфы сложнее, чем сперва кажется, потому что Ганнибал в ней не столько биографический предок Пушкина, сколько герой его незаконченного романа „Арап Петра Великого“, над которым поэт работал в 1827 г. и сразу после этого, в 1828., впервые встретился со своей будущей женой Natalie Гончаровой. Наташа Ржевская, та-

ким образом, не только ее тезка, но и героиня романа, которая, по замыслу Пушкина, должна была оказаться неверной своему мужу. IV строфа показывает, что Кузмин разделял предположение некоторых пушкинистов (Вересаев), что Наталья Николаевна была любовницей Николая I, который в Аничковом дворце (своей личной резиденции, полученной в свадебный подарок от брата-императора) устраивал интимные балы. Ср. Дневник Пушкина от 1 янв. 1834 г.: „Но двору хотелось, чтобы Наталья Николаевна танцевала в Аничковом“; там же описание такого бала см. под 18 декабря того же года. Тени в VI все близкие друзья Пушкина с юных лет: декабристы Иван Иванович Пущин (1798—1859) и Кюхля (поэт Кюхельбекер), а также барон Дельвиг — все трое товарищи поэта по лицу; Павел же Александрович Катенин (1792—1853) — его ментор в сразу-последелицкие годы. Из них в 1837 г. не было в живых только Дельвига и, таким образом, строго говоря, лишь он был „тенью друга“. Аллюзия в I, 3 — на популярное стихотворение Пушкина „Зимний день“, один из его самых оптимистических пейзажей.

„Как будто жизнь покинула поля“. Публикуется впервые. См. стр. 741.

„Был бы я художник, написал бы“. Напечатано в ж. *Литературная Грузия* 1971/7: 15—16 без посвящения-названия, даты и разделения на куски, а также с некоторыми отступлениями в пунктуации. Разночтения с нашим машинописным текстом следующие:

II, 3: Бахрома ресниц и шелест,

III, 4: Словно горлица в горах.

IV, 1—2: Вспомнили? О-лэ!

Вздروгнули? О-лэ!

4 с конца:

А коснетесь — передернет тело,

О предисловии Кузмина к книге стихов О. Черемшановой см. прим. к *Фореми*. О Черемшановой (которая умерла в 1970 г.) ходили слухи, что она была хлыстовкой (см. строку 7 от конца). В *Склепе Черемшановой*, для стихов которой характерны стилизация и подчеркнутая эмоциональность любовной темы, есть целые разделы стихов „испанских“, среднеазиатски-степных и под русскую народную песню; в последних есть мотивы женского монастыря.

„Сколько лет тебе, скажи, Психея“. Впервые в журнале *Литер. Грузия* 1971/7. Об Арбениной см. также прим. к стих. „Любовь чужая зацвела“ в *Пар* и *ВО*. Как видно, Кузмин называл ее Психеей (но, судя по стих. к О. Судейкиной, кого он Психеей не называл?). В машинописи в V после „Шопена“ стоит запятая, а после „зовут“ нет ничего; мы изменили пунктуацию (хотя возможен и вариант „Там играет в сумерки Шопена/Тот, кого зовут еще в мечтах“). Это не во всем ясное стихотворение преподносит Петербург (который, с легкой руки Фаддея Булгарина, стал называться „северной Пальмирой“) почти как роццу

Гесперид. В предпоследней строфе явно имеется ввиду спектакль *Лебединого озера* в Мариинском театре, но что входит в метонимию „Смольный институт“ (с 1808 до 1917 г. учебное заведение для благородных девиц): его директриссы, его воспитанницы или еще что, сказать трудно.

ПРИЛОЖЕНИЯ

I. Стихи из произведений в прозе.

В прозе Кузмина нередко встречаются стихи, сочиненные или просто декламируемые персонажами, или же песни, ими распеваемые. Кроме приведенного в этом томе, можно еще назвать рассказы „Образчики доброго Фомы“ (*Зеленый соловей*) с полуприличной песенкой и надписью в стихах, „Смертельная роза“ (*Девственный Виктор*) с песнопением тайного общества, „Шелковый дождь“ (альм. *Эпоха*) со старинным романсом, роман *Крылья*, где по ходу действия поется одна из „Александрийских песен“ („Вечерний сумрак над теплым морем“), а также повести „Нежный Иосиф“ (религиозное песнопение), „Мечтатели“ („глупые вирши“), „Подвиги великого Александра“ (гекзаметрические слова жреца) и др. Мы помещаем в приложение только вещи более или менее законченные, опуская фрагменты, куски, „доносящиеся“ и т. п.

/Песенка из Приключений Эме Лебефа/. Песня „человека в красном длинном жилете“ под гитару взята нами из начала 5 главы романа (впервые напечатанного в 1907 г.). Приводится по *Первой книге рассказов*, „Скорпион“, М. 1910:25.

/Элегии Филлиды, несчастной дочери Палемона/. Героиня повести „Тень Филлиды“ (впервые опубликованной в ж. *Золотое Руно* 1907/7—9), богатая наследница-сирота, отвергнута ритором Панкратием, бросается в воду, но спасена рыбаком. Пока Панкратий, уверенный в ее смерти, угрызается совестью (а потом и пытается, снедаемый вспыхнувшей любовью, вызвать тень Филлиды магическими заклинаниями — с трагическим исходом), Филлида скрывается на хуторе под Александрией у своей няньки и сочиняет стихи. Эти свои стихи она читает по свиткам, только что полученным от переписчика. Заметна переключка не только этих элегий, но и прозы повести с „Александрийскими песнями“. Приводится по *Первой книге рассказов*: 121—123 (впоследствии перепечатано в кн. *Девственный Виктор*). В последнем из стихотворений в II, 2 имеется ввиду платоник и толкователь Ветхого Завета Филон Александрийский, живший в 1 в. до и в 1 в. после Р. Х.

/Стихи Хризиппа/. Эта элегия сочинена молодым человеком гомосексуальных склонностей, в доме отца которого в Афинах живет юноша Елевсипп, герой „Повести об Елевсиппе, рассказанной им самим“. Воцеленные дощечки со стихами попадают в руки отца, который в 9 гл. показывает их гостю. Елевсипп читает только первое стихотворение. „Я не читал дальше, узнав алкейский размер Хризиппа, и, отдавая назад дощечки, проговорил: — Разумеется, знаю, это стихи твоего сына Хризиппа“

(Вторая книга рассказов, „Скорпион“, М. 1910:102). В первой публикации (*Золотое Руно* 1906/11—12) повесть датирована 1 февраля 1906 г. /*Стихи Адвентова*/. Из первой части (9 гл.) повести „Нежный Иосиф“. Писатель Адвентов читает эти стихи, обращенные к тетке героя, в день ее именин (и за несколько часов до ее убийства), после того как она исполнила перед гостями сцену безумия Жизели. Приводится по *Второй книге рассказов*: 193—194. /*Турецкая песня*/. Эту песню женщины под гитару слышит герой „Путешествий сэра Джона Фирфакса по Турции и другим примечательным странам“, притаившись в траве под окном. „Слова песни были турецкими, так что я понял их смысл, хотя, признаться, его там было немного. Насколько я помню, приблизительно было в таком роде“ (Приводим по *Третьей книге рассказов*, „Скорпион“, М. 1913:52). Не исключено, что это пародия на экзотические песни в русской романтической прозе (например, в „Бэле“ Лермонтова). Датируем приблизительно 1910 г. по времени первой публикации повести в ж. *Аполлон* 1910/5.

II. Коллективное.

/*Послание Рехидору*/. Приведено в книге Н. В. Волкова *Мейерхольд*, т. 2, Academia, М-Л 1929:100—101. Это коллективное послание обращено к Мейерхольду, находившемуся в то время в Европе в сопровождении актера и режиссера Александринского театра Юрия Эрастовича Озаровского (1869—1924) и др. Нам не удалось установить, кто прозывался „русской Айседор“. Маршрут петешествующих был Петербург-Гельсинки-Стокгольм-Кельн-Париж-Петербург. Стихотворение хотели послать адресату в Париж, но это не было сделано, после того как узнали что дела вынудили Мейерхольда срочно возвратиться в Россию. Проведя в Париже всего несколько дней, он вернулся в Петербург 21-го мая 1910 г. Волков сообщает (стр. 100): „Первые два куплета были написаны Б. Мосоловым и В. Ивановой-Шварсалон, третий и четвертый Кузминым, пятый Вячеславом Ивановым, шестой и седьмой В. Пястом и восьмой Ю. Верховским“. Борис Сергеевич Мосолов (1886—1942), которого одни источники определяют как режиссера, а другие как „искусствоведа-любителя“, был в то время студентом, приятелем Пяста, и активно участвовал в „башенных“ затеях. Вера Константиновна Шварсалон — падчерица Вяч. Иванова, вскоре ставшая его женой (см. прим. к ОО, „Стих. на случай“ № 7). Владимир Алексеевич Пяст (1886—1940) — второстепенный поэт, близкий к символистам, друг Блока, стиховед, мемуарист и переводчик с испанского. О поэте Верховском см. прим. к ОО, „Стих. на случай“ № 3 (там же см. об „Орах“, упоминаемых в I, 6). Перед отъездом за границу, 19-го апреля того же года, Мейерхольд поставил на знаменитой „Башне“ Вяч. Иванова „Поклонение кресту“ Кальдерона в переводе Бальмонта, причем Кузмин играл в спектакле. Мода на испанские пьесы про-

должалась и после отъезда режиссера, и, судя по II, 5—6, в мае на „Башне“ происходило чтение интермедий Сервантеса в переводе А. Н. Островского. „Театр чудес“ — название одной из этих интермедий (*El retablo de las maravillas*), но это также переключается с любимыми идеями Мейерхольда о „чудесности“ театра (см. в его написанной совместно с Ю. Бонди статье „Балаган“ в ж. *Любовь к Трем Апельсинам* 1914/2: „край чудес“ /24/, „священное место, на котором творятся чудеса“, „вот здесь должны твориться чудеса“ /25/, „думая о театре как о чудесной стране“ /28/. См. также в переведенном Островским (но не воспроизведенном в 11 томе советского *П.Собр.Соч.* Островского) предисловии к этой интермедии, которое помещено эпиграфом к № 6—7 журнала за тот же год: „От чудесных вещей, которые на этом театре изъясняются и показываются, произошло название Театра чудес...“ Ср. также „мейерхольдовское“ стихотворение Кузмина „Зеленая птичка“ (*Пар*), II, 8: „В страну чудесной веры“. „Рехидоры“ (*regidor* — по определению прим. к II т. *ПСС* Островского „представитель центральной власти в составе выборного органа“) часто появляются среди персонажей Сервантеса и в других испанских пьесах, но здесь это слово также в шутовском смысле означает „режиссер“. „Один — науки“ в II, 3, может быть, относится к В. Иванову, но принимая во внимание шуточный характер стихотворения, скорее всего, имеет ввиду одного из соавторов строфы, Мосолова, о котором его друг Пяст (*Встречи*: 167) вспоминает: „Во время самой экзаменационной „страды“ В. С. Мосолов, который, что называется, „сдрейфил“ перед самыми экзаменами и решил их отложить *ad calendas graecas*“. VIII, 3—4 имеет ввиду мейерхольдовскую постановку *Тристана и Изольды* Вагнера в Мариинском театре 30 октября 1909 г. Текст стихотворения приведен Волковым неточно; мы, например, поправили в конце V, 5 „последней“ на „наследий“, что диктуется и рифмой и смыслом.

Пример влюбленным. Цикл написан совместно Кузминым и В. Князевым, и Кузмин предполагал его опубликовать, но этому помешало самоубийство Князева. Стихи, напечатанные потом в ГГ („Холм вдали“), не приводятся нами здесь, а обозначаются только первой строчкой со ссылкой на ГГ (к тому же их тексты отсутствовали в машинописи). В машинописи под подзаголовком также стоит „украшения С. Судейкина“, но о них, т. е., о рисунках к циклу, нам ничего не известно.

2. „Я рассмеялся бы в лицо“. III, 1: трудно сказать, имеются ли здесь ввиду некоторые пьесы Мюссе (такие, напр., как *Le Chandelier*, *A quoi rêvent les jeunes filles*, *Un Caprice*, *On ne saurait penser à tout*) или его новеллы. („*Frédéric et Bernerette*“, „*Mimi Pinson*“). III, 5: о духах у Кузмина можно написать статью. V, 4. О „зеленом доломане“ см. прим. к ГГ („Холм вдали“ № 3).
4. „Поют вдали колокола“. См. прим. к ГГ, „Холм вдали“ № 7.
6. „При посылке цветов в мартовский вторник“. „Белей лилей“ в II, 2, возможно, не совсем точная цитата из Сологуба (часто

цитируемая строка „Белей лилей, алее лала“ в VII, 3, стих. „Любовью легкою играя“)

7. Пьеса в названии — комедия А. Н. Островского (1871).

13. „Зачем копье Архистратига“. Святой Кузмина и водитель Богородицы по мукам Архистратиг Михаил обычно изображаются с мечом, но изредка встречаются и изображения с копьем (например, на „Прославлении креста“). Апокриф, использованный А. Ремизовым в *Звезде надзвездной*: 45, 47, связывает землетрясение и раздранную завесу в тот момент, когда Христос испускает дух на кресте, с копьем, которое роняет Михаил. Ср. также у Гиппиус: „Копье Архангела меня касается /Ожогом пламенным — и я живу“ („Дни“). „Труд о воинах святых“ в 6. явно „Книга о Святых Воинах“, объявленная как готовящаяся в конце ОО.

III. Тексты к музыке.

Нам не удалось достать всех таких текстов. Например, на обложке *Дитя и роза* указано: „Того же автора: ‚Вышел месяц светлоглазый‘, ‚Лишь тот, кому минуло шестнадцать лет‘, ‚Если завтра будет солнце‘“. Иногда музыка Кузмина указывалась в перечнях его произведений в конце его книг прозы или стихов. Так, например, в *Зеленом соловье* перечислены *Куранты любви*, *Духовные стихи* (в изд. Циммерман, 1912; нам неизвестно, все ли пять „духовных стихов“ из ОО были положены на музыку), *С Волги* и *Песенки* (состав нам неизвестен; изд. Давингоф). Наши тексты, кроме „Если завтра...“ сделаны с присланной машинописи.

„Если завтра будет солнце“. Приведено в В. Пяст, *Встречи*, М. 1929: 112—113. В неполном виде также в Юрий Анненков, *Дневник моих встреч*, I, Нью Йорк 1966: 96, где опущены II и III строфы (с обозначением пропуска строкой точек), со следующими разночтениями:

I, 2: Мы на Фьезоле поедем;

I, 4: То карегу мы найдем.

„Донэль“ — несколько искаженное название знаменитого ресторана Дóней (Doney) на Виа Торнабуони.

„Дитя и роза“. Вышло в Петербурге в издательстве Н. Х. Давингоф в 1913 г. (2-е изд. в 1915) г.) См. в И. Одоевцева, *На берегах Невы*, Вашингтон 1967: 456 описание того, как Кузмин исполнял этот романс. Ср. *Крылья* (4 изд.: 112): „...кивая рыжей головой из-за букета роз gloire de Dijon из купэ“.

С Волги, Циммерман, М-ПБ 1914. Некоторые места в машинописи выглядят искажениями (хотя эти искажения могли быть перенесены из печатного текста). Разделение на строки, конечно, условное (и не везде удачное). Эти тексты иногда с трудом разбивались на строки, что показывает, что Кузмин здесь мыслил не стихотворно, а музыкально.

„Светелка“. Подручник — „небольшой стеганный лоскут или подушечка, подкладываемая под локоть или под чело при земных поклонах, на молитве“ (Даль).

„Поясок“. Керженский=старообрядческий (от реки Керженец). „Ночные молитвы“. Лестовка — кожаные четки у старообрядцев. Канонник — книга с церковными канонами-песнопениями. Зачал — м. б. евангельский стих (?). „Гласно чтя, не борзяся“ — „читай громко, не спеша“. Повенец — городок на севере Онежского озера (теперь известный как начало Беломорканала); здесь символизирует все, что далеко (см. „меткое слово“ „Повенец — свету конец“). Сполóхи — зарницы.

„Перед Пасхой“. Велик-день — народное (южно-русское) название Пасхи. Слова тропаря даны в необычном варианте (может быть, раскольничьем?).

„Сбор яблок“. Если по „Ночным молитвам“ (см. выше) можно изучать раскольничий религиозный быт, а „Перед Пасхой“ — прекрасное введение в обычаи, связанные с этим праздником, то для „Сбора яблок“ надо быть не только садоводом, но и „садоведом“. Антоновка — один из самых распространенных сортов яблок в России; опорт (апорт) — очень крупные яблоки, желтые с румянцем; мальтом (мáлит) называют разные сорта, один дает небольшие горьковатые яблоки, другой — крупные и сладкие (у Кузмина, видимо, последнее). Анис — некрупные душистые кисло-сладкие яблоки, „годные впрок и в мочку“ (Даль); в строке в снизу, видимо, искажение текста („в прах нейдет“), поэтому мы предлагаем свой, более правдоподобный вариант.

„Воспоминанья“. Употребление слова „рамень (лес рядом с пашней; ср. Вяч. Иванов: „Раменье ржавое; / Гроздь кровавое“) на первый взгляд не очень правильное и приводит к бессмысленному плеоназму — но Кузмин в таких вещах не ошибался и наверняка пользовался словом в другом значении (по Далю „рамень“ близко к „рама“ в значении „межа, граница“).

IV. Стихотворные переводы.

Хотя Кузмин и не был удостоен включения в двухтомник „Библиотеки Поэта“ *Мастера русского стихотворного перевода* (Л. 1968), количество, а очень часто и качество его переводов заставляет отнестись к ним с вниманием. Отметим хотя бы для русского стиха необычные „ходы“ в гекзаметре его перевода из Гомера, где он нередко делает хореической предпоследнюю, как правило, всегда дактилическую стопу или допускает два ударения в имени (Андромаха), или что в некоторых переводах из Гете он предвкушает „тон“ гетевских переводов Пастернака. Кроме помещенного здесь, Кузмин переводил стихи Байрона, Рембо, Ронсара, Чаренца и др., прозу Стендаля, Мериме, Апулея, Боккаччо, Ренье и др., драмы Шекспира, Шиллера, Шоу и др. (см. более подробно в БО). К этому можно добавить его перевод шести песен для *Das Lied von der Erde* Малера (тексты должны были сохраниться на филармонических программах). Многое вообще не было опубликовано (сонеты Шекспира, может быть, Ронсар и Рембо),

многое не удалось разыскать (ведь даже лучшие библиотеки за пределами России, естественно, не очень стремятся приобретать русские переводы нерусских произведений). По всем этим причинам стихотворные переводы Кузмина представлены нами далеко не полно. Наши комментарии в этом разделе, в основном, ограничиваются указанием на первую публикацию и, за исключением Гомера, приведением названия или первой строки оригинала.

Гомер

„Прощание Гектора с Андромахой“ (из *Илиады* VI, 392—502). Напечатано в ж. *Звезда* 1933/6: 70—72 с предисловием переводчика „Несколько слов о переводе“ (страницы 68—70). „Истион“ — явная опечатка (ср. у Гнедича „Этион“, у Вересаева „Геттион“), но оставляем в тексте это написание, так как не знаем кузминской версии имени.

Микельанджело Буонарроти

Взято из русского перевода *Жизнь Микельанджело* Ромена Роллана (*Избранные произведения* М. 1936). Порядок расположения стихов сделан нами по изданию E. N. Girardi — Michelangiolo Buonarroti, *Rime*, Bari 1960. В скобках дается страница *Избранных произведений* Роллана.

1. Grato e felice, a' tuo feroci mali (90); 2. Quanto si gode, lieta e ben contesta (91); 3. I' ho già fatto un gozzo in questo stento (90); 4. Signor, se vero è alcun proverbio antico (85—86); 5. Com'arò dunque ardire (91); 6. Oltre qui fu, dove 'l mie amor mi tolse (104); 7. Se 'l mie rozzo martello i duri sassi (112); 8. Quand' el ministro de' sospir mie tanti (113); 9. Oilmè, oilmè, ch' i' son tradito (103); 10. S' un casto amor, s' una pietà superna (106); 11. Felice spirito, che con zelo ardente (112); 12. Veggio co' be' vostr' occhi un dolce lume (106); 13. O notte, o dolce tempo benché nero (126); 14. Io dico a voi c'al mondo avete dato (125); 15. Mentre che 'l mie passato m'è presente (126); 16. Condotto da molt' anni all' ultim' ore (126); 17. Chi qui morto mi piange indarno spera (105); 18. S' i' fu' già vivo, tu sol, pietra, il sai (105); 19. Per sempre a morte, e prima a voi fu' dato (105); 20. Giunto è già 'l corso della vita mia (128). 7. „Творец“ в I и „твоей“ в конце ясно относятся к Бору и так толкуются (ср. Robert Clements, *The Poetry of Michelangelo*, N. Y. 1965: 66—67: “It hails God Himself as the master sculptor... he acknowledges God as the force behind the hammer”), однако у Микельанджело слова ministro и gli с маленькой буквы, и мы сохраняем эту черту, не переправляя, как в переводах из Гете, „бог“ на более культурное „Бог“.

Шекспир

Приводим известную (главным образом, по Шуберту) песню Who is Sylvia? what is she из *Двух веронцев* (акт IV, сцена 2) и две песни из *Много шума из ничего* (в данном переводе

Много шуму попусту), акт II, сцена 3 (Sigh no more, ladies, sigh no more) и акт V, сцена 3 (Pardon, goddess of the night). Взято из *Полного собрания сочинений Шекспира*, т. II, М. 1937: 215, 541, 614.

Гете

Нам была доступна только *Избранная лирика*, Academia, М.-Л. 1933 (страницы этой книги приводятся в скобках; мы же расположили стихотворения, как они следуют у Гете). Недавно вышедший справочник З. В. Житомирская, *Иоганн Вольфганг Гете. Библиографический указатель*, „Книга“, М. 1972 показывает, что Кузмин перевел из *Западно-Восточного Дивана* Гете целиком „Книгу Тимура“, „Книгу кравчего“, „Книгу притч“, „Книгу парса“ и „Книгу рая“, а также больше двадцати других стихотворений, и большинство этих переводов можно найти в первом томе юбилейного издания *Собрания сочинений Гете* (М.-Л. 1932). Станным образом, эта библиография в очень подробном разделе „Гете и его произведения в русской и переводной художественной литературе“ совершенно игнорирует Кузмина и не упоминает даже его стихотворение „Гете“ (НВ). Из приведенного нами № 1 взят из „Баллад“, №№ 2—10 из *Западно-Восточного Дивана* (№ 2 из „Книги Тимура“, №№ 3—7 из „Книги кравчего“ [Das Schenkenbuch], №№ 8—10 из „Книги рая“), №№ 11—12 из „Parabolisch“, все остальное из „Chinesisch-Deutsche Jahres- und Tageszeiten“ (номера I, IV, VI, VIII и X). Приводим по номерам названия и первые строки. 1. Die Spinnerin (Als ich still und ruhig spann) (141—142); 2. Der Winter und Timur (So umgab sie nun der Winter) (215—216); 3. Schenke spricht (Du mit deinen braunen Locken) (210); 4. Schenke (Welch ein Zustand! Herr, so späte) (211—212); 5. Schenke (Nennen dich den grossen Dichter) (213); 6. Denk, o Herr! wenn du getrunken (247—248); 7. Sommernacht (Dichter: Niedergangen ist die Sonne) (217—219); 8. Berechtigte Männer (Mahomet spricht: Seine Toten mag der Feind betrauern) (226—228); 9. Einlass (Huri: Heute steh' ich meine Wache) (261—262); 10. Begünstigte Tiere (Vier Tieren auch verheissen war) (223); 11. Wenn ich auf dem Markte geh' (263); 12. Ein Mägdlein trug man zur Tür hinaus (289); 13. Sag, was könnt uns Mandarinen (290); 14. Der Pfau schreit hässlich, aber sein Geschrei (291); 15. Der Kukuck wie die Nachtigall (292); 16. Dämmerung senkte sich von oben (293); 17. Als Allerschönste bist du anerkannt (294).

Гейне

Взято из *Стихотворения*, Academia, М. 1931: 25—26, 553—554, 590. Первый цикл — из *Книги песен*, второй (и „Ведьма“) из „Poetische Nachlese“, I и IV. Der arme Peter (1. Der Hans und die Grete tanzen herum, 2. In meiner Brust, da sitzt ein Weh, 3. Der arme Peter wankt vorbei); Zum Polterabend (1. Mit deinen grossen, allwissenden Augen, 2. O, du kanntest Koch und Küche, 3. O, die Liebe macht uns selig, 4. Der weite Boden ist überzogen); Die Hexe (Liebe Nachbarn, mit Vergunst!).

Уайльд

Приводится по *Полному собранию сочинений Оскара Уайльда* п/р К. Чуковского, т. IV, Маркс, Спб 1912: 15, 17—18, 20—21, 21—22. Названия в подлиннике: *Fantaisies décoratives, I, Le Panneau* (Under the rose-tree's dancing shade); *Requiescat* (Tread lightly, she is near); *Serenade. For Music* (The western wind is blowing fair); *Canzonet* (I have no store / Of gryphon-guarded gold).

Обри Бердслей

Приводится по Обри Бердслей, *Избранные рисунки* (М. 1912): 117—124. В подлиннике эти два, повидимому, единственные напечатанные стихотворения художника, — „The Three Musicians” (*The Savoy* 1896/1:65); „The Ballad of a Barber” (*The Savoy* 1896/3:91). „Химмель” в I, 4 первого стихотворения, повидимому, Ф. Д. Химмель (1765—1814), немецкий композитор, писавший вокальную музыку всякого рода.

V. Неопубликованные пьесы.

„Прогулки Гуля”. Публикуется впервые. Связано с поэмой *Новый Гуль* (см. т. II). Комментарием может служить имеющаяся в нашем распоряжении машинопись неизвестного происхождения, но, по всей видимости, кузминского авторства (в машинописи стоит имя Канторович, но это наверняка композитор Анатолий Канкарович, 1885—1956, который хорошо знал Кузмина и нераз писал музыку к его произведениям — см. БО — — и которого наборщики регулярно перевирали на „Канторович”; машинопись, кстати, пестрит опечатками и текстуральными несообразностями и называется „Прогулка Гуля”; мы заменили название на „Прогулки Гуля”, которое кажется нам более подходящим на основании приводимой заметки):

Прогулки Гуля

Текст М. Кузмина

Музыка А. Канторовича

Театрально-музыкальная сюита в 15-ти эпизодах.

„Прогулки Гуля” имеют темой поиски человеком организующего элемента в жизни, при котором все явления жизни и поступки нашли бы соответственное им место и перспективу. Поиски эти производятся более точной дифференциацией понятий, слов и явлений. Внешнее оформление представляет собой ряд сцен и лирических отрывков, не объединенных условиями времени и пространства, а связанных лишь ассоциацией положений и слов. Эти поиски (прогулки) человеком (Гулем) внутренней организации заключены в 15 музыкальных эпизодах.

1. Весна. Голуби.

2. Дамы. Материя цвета „голубино го брюшка”. Весна. Слушатель узнает о существовании Гуля (простонародное название голубей) и его отношениях к даме, с которой он находится в разлуке.

3. Интермеццо, построенное на теме — „гули“, „Гуль“, переносящее нас к герою.
4. У Гуля. Спокойная, но неосознанная жизнь. Внутренний голос побуждает Гуля к путешествию (прогулка). Отъезд.
5. Марш-фокстрот. Отъезд крестоносцев. Полупародийное изложение главной мысли произведения.
6. Урбанизм. Необходимость первоначальной дифференциации простейших личных чувств вроде любви, которая представляется автоматизированной. Мост в Нью Йорке.
7. Мост в Павловске в начале XIX века. Продолжение темы о любви. Намечается тема звезды и девических мечтаний.
8. Продолжение. Дифференциация понятия „девические мечтания“ и демонстрация их автоматичности и пустоты. Тема звезды.
9. Лирический переход на тему звезды. Аналогия между светской персидской охотой и традиционным путешествием волхвов христианского мифа.
10. Дифференциация понятий: реальная жизнь и искусство, противопоставление долговечности типов, созданных искусством и родовым бессмертием.
11. Необходимость точной номенклатуры и опасности буквального ее понимания.
12. Интермеццо. Трудность поисков изображена в виде девочки, гонящейся за тенью от облака.
13. Продолжение темы эпизода 11-го. Необходимость номенклатуры. Противопоставление любви как явления социального и любви как неорганизованной физиологической страсти.
14. Похороны Антиноя. Намек на возможный путь для личной организации — личного самопожертвования, отказа от личных желаний для более широкого охвата жизненных ценностей.
15. Возвращение Гуля. Прежняя, как будто, жизнь, но воспринимаемая организованно крепко, с более твердой дифференциацией и бодростью постигшего организующий путь человека. /Конец заметки. Ред./.

Гамлетовская аллюзия в № 3 (IV, 3), как и макбетовская в № 4, осталась для нас загадкой (как и сущность плагиата в начале № 6). „Двойники“ в № 6, возможно, связаны с другим „гулевским“ стихотворением, „Ко мне скорее, Теодор и Конрад“ (см. этот том). № 9 — в нашей машинописи к этой „газеле“ сделана сноска, где, после названия „Газела о звезде“, повторены первые три строки газели в тексте, после которых следуют строки:

Труба трещит, финал сверкает,
И Пэри в воздух улетает.

№ 10 — ср. стих. „Невнятен смысл твоих велений“ (Пар) и № 3 („Ущелье“) в „Апулеевском леске“ (т. II). „Медичи... какими их изобразил Ботичелли“. По всей видимости, имеется в виду „Поклонение волхвов“ в Уффици, где изображены не-

сколько Медичи (впрочем, у Боттичелли есть и отдельные их портреты). № 12 — явно вариация стихотворения „Врезанные в песок заливы“ (Пар).

„Смерть Нерона“. Публикуется впервые. В нашей машинописи было необычно большое количество опечаток и иных искажений текста, так что местами приходилось прибегать к догадкам. Пьеса посвящена Сергею Эрнстовичу Радлову (1892—1958), известному ленинградскому режиссеру и театральному деятелю, мужу А. Д. Радловой (см. посвященные ей стихи в Пар и Форели). Биографический и исторический материал „нероновской“ части пьесы Кузмин брал исключительно из *Жизнеописаний двенадцати цезарей* Гая Светония Транквилла, подчас располагая события в другом порядке, но зато используя даже мельчайшие детали из книги историка (на которую мы и ссылаемся в дальнейших комментариях). Мы не комментируем многочисленных очаровательных языковых анахронизмов Кузмина или его юмористических парафраз (вроде „Бей христиан, спасай Рим“, идущее от черносотенного „Бей жидов, спасай Россию“).

I акт

Картина 3-я. По Светонию, Нерону было три года, когда он потерял отца. Мать его, Агриппина младшая, правнучка Августа, была изгнана братом Калигулой в 40 г., и Нерон вырос в доме своей тетки Лепиды, в нужде, под присмотром двух учителей, танцора и цирюльника. История алкивиадовой собаки у Плутарха (а именно Плутарха приводит на ум фраза Лепиды „Ты, конечно, читал жизнеописания разных героев, великих мужей“) сводится к следующему: Алкивиад отрезал своей собаке хвост, который составлял ее главную красу, и на укоры друзей отвечал, что пусть лучше Афины порицают его за это — того-то он и хотел — чем говорить о нем вещи похуже. Однако ни в какой зеленый цвет Алкивиад собаку не красил (не прибавил ли Кузмин здесь образ из известной „армянской“ загадки?), а самое главное — Плутарха в момент чтения Нероном этой истории еще не было на свете (он родился в 46 г.). Платон и Фукидид о собаке ничего не пишут.

Картина 7-я. „У нас в роду много рыжих, потому и зовемся ‚Энобарбы‘“. Светоний сообщает легенду, по которой родоначальнику Энобарбов (Агенобарбов) Люцию Домицию повстречались небесные юноши и, коснувшись его щек, обратили его черную бороду в рыжую.

Картина 9-я. По воцарении Клавдия в 41 г., Нерону не только было возвращено отцовское имущество, но он потом получил и наследство от отчима Пассиена Криспа, убитого его матерью, вышедшей за Криспа замуж по возвращении из ссылки. Нерон был потом усыновлен Клавдием, в 48 г. женившимся на своей племяннице Агриппине (которая, таким образом, сменила только что убитую Мессалину).

II акт

Картина 1-я. Люций Анней Сенека, знаменитый философ-стоик и драматург, был наставником Нерона и его благотворным советником; впоследствии Пoppея восстановила Нерона против него, и он удалился от дел, а потом, обвиненный в заговоре, вскрыл себе вены в 65 г. Светоний рассказывает о том, как смерть Клавдия (в 54 г.) скрывали, пока не были приняты все меры по наследованию престола: например, приглашали комических актеров, которых будто бы Клавдий потребовал для развлечения. Отравленный клистир, одержимость Нерона приметам, его отказ принять титул „отца подданных“, пароль „лучшая из матерей“ — все эти детали из Светония.

Картина 2-я. Третья реплика в начале бессмысленна, и мы предполагаем, что это конец предшествующей фразы, пропущенной в нашей машинописи. См. у Светония о том, как публике не разрешали покидать театр во время выступления Нерона даже в экстренных случаях, так что одна женщина разрешилась там от бремени, а некоторые зрители прыгали со стен или притворялись мертвыми. Там же рассказывается о длинноволосых хорошо-одетых клакерах (не носивших колец на левой руке), которые владели „александрийским искусством апплодисмента“. Там же см. о том, как префект преторианцев нес лиру перед Нероном.

Картина 4-я. Светоний пишет о том, как Нерон ложился на спину и клал на грудь свинцовую пластину для сохранения и укрепления голоса. См. у него же о том, как Нерон ударил свою беременную жену, когда она корила его за позднее возвращение с ристалищ (Тацит говорит, что это произошло по возвращении обоих из театра, где Нерон выступал). Пoppея Сабина — сперва жена друга Нерона (а впоследствии тоже императора) Отона и любовница Нерона, в 62 г. ставшая, после развода с Отоном, женой императора. Она уговорила Нерона убить мать, первую жену Октавию (дочь Клавдия) и Сенеку (который предупредил это самоубийством). Сама убита в 65 г. О Споре см. у Светония: „Он кастрировал мальчика Спора и в полном смысле слова пытался сделать из него женщину; он женился на нем с соблюдением всех обычаев, включая приданое и подвенечную фату“. Проект архитектора содержит много подробностей, взятых из светониева описания „Золотого Дома“ в Риме. Также из Светония детали налогообложения, перелитые статуи богов на монеты, восстания в северных (галльских) провинциях и надежды Нерона на клад Дидоны — только у Светония в существовании такого сокровища его уверяет римлянин, а у Тацита карфагенянин. О талисмানে-изображении девочки Светоний говорит, но у него девочка никак не именуется (видимо, от самого Кузмина происходит и появление девочки в конце пьесы).

Картина 5-я. Эти слова нераз повторяются в дуэте Елены и Париса (*C'est le ciel*) во втором акте *Прекрасной Елены* Оффенбаха.

Картина 8-я. Светоний упоминает вольноотпущеников Фаона и Актею, также о кошмарах Нерона после убийства Агриппины в 59 г. (но их содержание у Светония другое) и о золотом неводе (см. ниже). Ни Светоний, ни Тацит не говорят, что Актея (на которой Нерон только что не женился) была христианкой. Очень может быть, что Кузмин взял эту версию из *Камо грядеши* Сенкевича.

Картина 10-я. Ср. у Светония: „Когда он проходил по улице, циник Исидор громко насмехался над ним, говоря, что он хорошо поет о невзгодах Науплия, однако плохо распоряжается собственным добром. Также и Дат, исполнитель ателланских /от названия города Ателла близ Неаполя. Ред/ фарсов, во время песни, начинавшейся словами ‚Прощай, папа, прощай, мама‘, изображал пантомимой питье и плавание, намекая на смерть Клавдия и Агриппины... Нерон ограничился высылкой и актера и философа из города“. Там же см. о неудачах в Британии, Армении и Сирии и о прибытии корабля с песком из Александрии („Лучше Нерону наденем мешок“ — в мешок зашивали отцеубийц). Полководец Кай Юлий Виндекс (лат. *vindex* значит и „спаситель“ и „каратель“) первый (неудачно) поднял легионы в галльских провинциях против Нерона. Галльский петух — *Gallus* значит по-латыни и „галл“ и „петух“.

III акт

Картина 2-я. Энобарб — см. картину 7-ю первого акта. Первоначальное имя Нерона было Люций Домиций Энобарб и только после усыновления Клавдием он стал называться Нерон Клавдий Цезарь Друз Германик (таким образом, до второго акта, строго говоря, его нельзя было называть Нероном). См. у Светония о письме Нерона в сенат и о его объяснении, что по болезни горла не может сам передать его; о предсказании астрологов, что Нерон будет владеть Востоком (и конкретно Иерусалимом); о предсказании Дельфийского оракула, что Нерон должен опасаться 73-го года; о слухах, что (см. ниже) он хотел отравить сенат, поджечь Рим, сперва выпустив на улицы диких зверей, и перебить всех галлов; а также следующее: „на пути [обратно в Рим. Ред.] он заметил памятник, на котором был высечен галльский солдат, поваленный римским всадником, который тащил его за волосы — и Нерон запрыгал от радости от этого зрелища и воздел руки к небу... он созвал к себе значительных людей на быстрый совет и провел остаток дня за установлением какого-то водяного органа нового, невиданного сорта“. Точно заимствованы из Светония сцена с кормилицей и эдикт сената о провозглашении Нерона врагом народа и решение засечь его до смерти по старинному обычаю. Знаменитая отравительница Локуста (упомянутая Кузминым также в „Новом Ролла“) помогла Нерону отравить сына Клавдия, Британика. См. также у Светония о том, что Нерон приготовил для бегства флот в Остии и уговаривал людей бежать с ним, на что один из преторианцев ответил цитатой из *Энеиды* (XII, 646): „Так ли гибель страшна?“ (*Usque adeone mori miserum est?*); он также думал обра-

титься к народу, но боялся, как бы его не разорвали на куски до того, как он достигнет Форума. Также у Светония: „Он послал за гладиатором Спикулом или за любимым другим опытным убийцей, от рук которого он мог бы принять смерть, и когда никто не пришел, он воскликнул: Значит, у меня нет ни друзей, ни врагов? — и сделал вид, что бежит топиться в Тибре“. У Светония Нерон едет на виллу к Фаону „как он был, босой“, у Кузмина он босой уже в 4-ой картине.

Картина 3-я. В монологе девушки мы заменили точками бессмысленное „Воло, ш...“ в машинописи. ЛСПО — в 20-х гг. сокращение „Ленинградского Союза Потребительских Обществ“. Картина 4-я. Светоний тоже упоминает молнию, отдавшего честь солдата и труп на дороге, но полного совпадения деталей с Кузминым нет. Сервий Сульпиций Гальба был солдатами провозглашен императором во время антинероновского восстания в 68 г. (когда Гальбе, кстати, было 73 года) и, пока его не убили самого, процарствовал около года. Убил его бывший муж Пoppей и друг Нерона Марк Сальвий Отон, сперва присоединившийся к восстанию Гальбы и потом сам ставший императором месяца на четыре, пока не покончил с собой в апреле 69 г.

Картина 6-я. У Светония Нерон тоже попадает на виллу Фаона через отверстие в стене, но неясно, были ли с ним Актея и две кормилицы (которые потом провожали его тело до могилы, см. 8-ю картину). Эпизод с питьем воды не совпадает во всех деталях. См. также у Светония о том, как Нерон с трудом ходил и только когда ему подстилали плащ, а также о том, как Фаон советовал ему спрятаться в яме, откуда брали песок, но Нерон отказался (этот эпизод у Светония идет до виллы). У Светония упоминается вольноотпущенник Гальбы по имени Ицел, который *после смерти* Нерона дает похоронить его тело без надругательств и увечий. „Новогоднее платье“ — см. у Светония о том, что его положили на сожжение в „шитой золотом белой одежде, которую он раньше надевал на январские календы“. Последние слова Нерона, приводимые Светонием, как известно, стали чуть ли не крылатым словом (*Qualis artifex pereo!*). О смерти Нерона Светоний сообщает так: „Всадники были уже близко... он вонзил клинок себе в горло с помощью своего секретаря Эпафродита. Он был уже почти мертв, когда вбежал центурион, и, когда тот, как бы стараясь помочь ему, наложил плащ ему на рану, Нерон только проговорил: „Поздно!“ (*Sero*) и „Вот верность!“ (*Haec est fides*) и с этими словами испустил дух.

Картина 7-я. В машинописи явный пропуск там, где мы поставили строку точек.

Картина 8-я. Описание обстановки соответствует Светонию: порфирный склеп, сад на холме, алтарь. В машинописи стоит „Луны“, и мы изменили это на „Луна“, но остается подозрение, что тут более серьезное искажение кузминского текста. Дело в том, что у Светония речь идет об алтаре из белого мрамора (теперь называемого „каррарским“) добываемого в этрурском

городе Луна: In eo monumento solium porphyretici marmoris superstante Lunensi ara circumsaeptum est lapide Thasio. „Демона Аила“ в классических словарях нет. Бога Аида (Плутона) называют „хтоническим демоном“ (См. W. H. Roscher, I (1): 938), но мы не уверены, что именно он здесь имеется ввиду. Эпизод, о котором рассказывает девушка, связан с поездкой Нерона в Грецию в 67 г.

ДОБАВЛЕНИЕ

ПАМЯТИ ЛИДИИ ИВАНОВОЙ

Завет, воспоминание, испуг?
Зачем опять трепещут тополя?
В безветрии истаял томный звук,
Тепло и жизнь покинули поля.

А грезилась волшебная страна,
Фонтаны скрипок, серебристый тюль.
И не гадала милая весна,
Что встретить ей не суждено Июль.

Исчезла. Пауза. Безмолвна гладь.
Лишь эхо отвечает на вопрос
И в легком духе можем отгадать
Мы веянье уже нездешних роз...

Апрель 1927 г.

Примечание ред. Это стихотворение (машинописный вариант которого помещен на стр. 507—508) попало к нам в руки, когда книга уже была в печати. Напечатано в *Лидия Иванова 1903—1924*, Издание общества „Литературно-художественный кружок“, Л. 1927: [5]. О Л. Ивановой см. прим. к „Темные улицы рождают темные чувства“ (Форесть) на стр. 693.

Алфавитный Указатель

По разным причинам (долго объяснять) этот указатель оставляет желать много лучшего. Однако лучше несовершенный указатель, чем никакого. Для стихов из напечатанных сборников (за исключением ЗК) дается страница воспроизведенной в нашем издании книги (сокращения: С — Сети, ОО — Осенние озера, ГГ — Глиняные голубки, ЗК — Занавешенные картинки, В — Вожатый, Э — Эхо, НВ — Нездешние вечера, П — Параболы, ФРЛ — Форель разбивает лед). Для несобранных и неопубликованных стихов дается только номер страницы в третьем томе. В указателе не представлены отдельные стихотворения циклов и разделов, представляющих из себя как бы „роман в стихах“ (Новый Ролла, Лазарь, Для Августа, Харикл из Милета), хотя исключение было сделано для цикла „Форель разбивает лед“ из одноименного сборника.

- А. Д. Радловой (Как птица, закликать и биться) П 72
А знаете? Ведь я хотел сначала (Заклочение) ФРЛ 27
„А это — хулиганская“ сказала П 17
Адам (В осеннем кабинете) НВ 117
Адониса Киприда ищет С 194
Акростих (Валы стремят свой яростный прибой) ОО 140
Али (Не так ложишься, мой Али) ЗК
Алисы именины (Именины) П 80
Алость злата — блеск фазаний в склонах гор! ОО 172
Амур и невинность (Не учи в ручей подругу) НВ 106
Ангелы удивленные 465
Английские картинки (Осень; Именины; Возвращение) П 78—81
Анна плакала в пустыне (Рождество Богородицы) ОО 221
Античная печаль (Смолистый запах загородью тесен) НВ 42
Апулей (Бледное солнце осеннего вечера) 448
Ариадна (У платана тень прохладна) П 39
Ассизи (Месяц молочный спустился так низко) НВ 108
Атенаис (Зовут красотку Атенаис) ЗК
Ау, мой друг, припомни вместе с „башней“ (Ответный сонет) ОО 141
Ау, Сергунька! серый скит

осиротел (*Уединение пита-
ет страсти*) ФРЛ 34
Ах наш сад, наш виноград-
ник С 193
Ах, не плыть по голубому
морю ОО 62
Ах, покидаю я Александрию
, С 199
Ах, прелестны вы, малютки
(*Кутанье*) ЗК
Ах, уста, целованные столь-
кими С 17
Ах, что за прелесть поясok
привез мне тятя (*Поясок*)
520
Ах, я любви ленивый уче-
ник! 436
Базилид (Даже лошади стали
мне слонов огромней!) НВ
79
Балет (О царство милое ба-
лета) ГГ 90
Барабаны воркуют дробно
П 84
Без мук Младенец был рож-
ден (*Рождество*) П 75
Без солнца я молчу. При
солнце властном 440
Безветрие (*Эаозу иозй!*) П
45
Белая ночь (Загоризонтное
светило) НВ 44
Беременная Рая (*Суббота*)
ФРЛ 53
Бери, Броун! бритвой, Броун,
бряк! (*Осень*) П 78
Бисерные кошельки ГГ 99—
103
Благовещенье (Какую книгу
Ты читала) ОО 226
Благословен, благословен
(*Дом*) ФРЛ 92
Бледное солнце осеннего ве-
чера (*Апулей*) 448
Бледны все имена, и стары
все названья ОО 37
Блеснула лаком ложка 503
Близка студеная пора (*Зи-
ма*) В 34
Боги, что за противный
дождь! ОО 122

Богородицыно Успенье (*Ус-
пенье*) Э 27
Брызны дождем веселым
П 93
Бывают мгновенья ГГ 67
Бывают странными проро-
ками ГГ 50
Был бы я художник, напи-
сал бы 508
Быть может, все гораздо
проще (*Прямой путь*) 463
(*В альбом М. А. Бородаев-
ской*) (Да „сведомы кур-
яне кмети“) 453
В глухие воды бросив невод
(*Муза*) П 14
В гроте Венерином мы го-
рим... 491
В грустном и бледном гриме
ГГ 45
В густом лесу мы дождь пе-
режидали 430
В душе журавлино просто
(*Озеро*) НВ 120
В золоченой утлой лодке
(*София*) НВ 77
В игольчатом сверканьи
(*Колдовство*) В 66
В какое время мы живем!
461
В какую высь чашка весов
взлетела 498
В Канопе жизнь привольная:
С 191
В ком жив полет влюблен-
ный (*Зеленая птичка*)
П 76
В краю Эстляндии пустынной
ОО 40
В Кремоне скрипку некогда
разбили 431
В крещенски голубую про-
рубрь НВ 29
В легкой лени ГГ 104
В моей душе все те же звуки
498
В начале лета, юностью оде-
та ОО 43
В обманчивом, тревожном
сне ГГ 36
В окне под потолком жел-

теет липа (*Посещение*)
 ФРЛ 90
 В осеннем кабинете (*Адам*)
 НВ 117
 В осеннем сне то слово про-
 звучало (*Чужая поэма*)
 Э 37
 В осеннюю рваную стужу
 486
 В покойце лейном летавит
 Лемур (*Лейный Лемур*)
 Э 33
 В последний раз зову тебя,
 любовь (*Сонет*) 453
 В потоке встречных лиц ис-
 кать глазами ОО 114
 В проходной сидеть на ди-
 ване С 90
 В раскосый блеск зеркал за-
 бросив сети П 15
 В романе старом мы с тобой
 читали 430
 В саду (Их руки были при-
 ближены) С 69
 В старые годы (Подслушан-
 ные вздохи о детстве)
 ОО 127
 В степи ковыленной (*Коло-
 дец*) П 25
 В такую ночь как паутина
 В 30
 В твоей светелке чистый рай
 (*Светелка*) 519
 В театре (Кто не мечтал,
 кому не снится) 456
 В театре (Переходы, кори-
 доры, уборные) С 34
 В тенистой роце безмятежно
 ОО 126
 В этом жутком граде теней
 (14 декабря) 506
 Вальсы стремят свой ярост-
 ный прибой (*Акростих*)
 ОО 140
 Введение (Вводится Девица
 в храм по ступеням)
 ОО 224
 Вверх взгляни на неба свод:
 все светила! ОО 156
 Вводится Девица в храм по
 ступеням (*Введение*) ОО
 224

Вдали поет валторна В 44
 Ведет по небу золотая вязь
 имя любимое ОО 152
 Ведь Марию Египтянку (*Ма-
 рия Египетская*) ГГ 97
 Ведь это из Гейне что-то НВ
 16
 Великое приходит просто
 462
 Венецианская луна (Вожде-
 ленья полнолуний) П 59
 Венеция (Обезьяна распро-
 стерла) НВ 102
 Веселушки и плакушки
 (*Псковской август*) В 58
 Веселый паж! Мне все рав-
 но, что будет 497
 Весенней сыростью страст-
 ной седмицы П 97
 Веслом по прежнему при-
 чаль! (*Пять*) НВ 95
 Весною листья меняет тополь
 С 157
 Весны я никак не встретил
 НВ 14
 Ветер с моря тучи гонит
 ОО 63
 Вечер (Жарко-желтой позо-
 лотой заката) С 66
 Вечерний сумрак над теп-
 лым морем С 141
 Взглянув на темный кипа-
 рис, пролей слезу, любив-
 ший! ОО 181
 Взойдя на ближнюю сту-
 пень С 114
 Виденье мной овладело В 63
 Вина весеннего иголки В 25
 Влюблен ли я — судите са-
 ми ГГ 30
 Внизу недвижим круглый
 пруд 456
 Вновь я бессонные ночи уз-
 нал С 78.
 Водителем душ, Гермесом
 (*Гермес*) НВ 90
 Водительница-Одигитрия!
 (*Заключение*) ОО 232
 Вождельня полнолуний (*Ве-
 нецианская луна*) П 59

- Возвращался я домой поздней ночью (Из „Александрйских песен“) 445
- Возвращение (Часы буркнули „бом!“) П 81
- Возвращение дэнди (Разочарован, мрачен, скучен) ГГ 85
- Воздух свеж и волен после (Поездка в Ассизи) П 56
- Возможно ль: скоро четверть века? ГГ 80
- Волны ласковы и мирны ОО 121
- Волтвы (Тайноведением веры) ГГ 82.
- Волынский полк (Отчего травяная, древесная) 469
- Ворожея зыбей зеленых (Италия) НВ 112
- Воскресенье (Только колоколам работа) ФРЛ 54.
- Воспоминанье (Пожелтели листья в саду, покраснели) 522
- Восьмой удар (На составные части разлагает) ФРЛ 20
- Вот барышня под белою березой П 34
- Вот, молодые господа (Пролог к сказке Андерсена „Пастушка и трубочист“ Э 45
- Вот после ржавых львов и рева П 94
- Вот посмотри, голубчик, как мы красим на Пасху (Перед Пасхой) 521
- Враждебное море (Чей мертвящий, помертвелый лик) В 71
- Врач мудрый нам открыл секрет природы 435
- Врезанные в песок заливы П 35
- Всадник (Дремучий лес вздыбил по горным кручам) ОО 185
- Все дни у Бога хороши В 47
- Все пламенной стремленья ОО 33
- Все так же солнце всходит и заходит 433
- Все тот же сон, живой и давний В 51
- Всегда стремясь к любви неуловимой ГГ 40
- Всех поишь ты без изъятъя, кравчий ОО 160
- Всемирная литература 491
- Встала заря над прорубью 489
- Вступление (Прости неопытную руку, Дева) ОО 219
- Всходила Пречистая на гору высокую (Хождение Богородицы по мукам) ОО 203
- Всю тину вод приподнял сад НВ 39
- Вторник/Марс (Приземисто краснея, глаз) ФРЛ 50
- Второе вступление (Непрощенные гости) ФРЛ 10
- Второй удар (Кони бьются, храпят в испуге) ФРЛ 12
- Вы-белое бургундское вино ГГ 17
- Вы думаете, я влюбленный поэт? ГГ 61
- Вы и я, и толстая дама (На вечере) С 36
- Вы можете разрушить башни 461
- Вы — молчаливо-нежное дитя ГГ 13
- Вы мыслите разъединить ОО 92
- Вы подумайте, мила братия (Страшный суд) ОО 214
- Выноска вторая (Дымок сладельный вьется) ФРЛ 35
- Выноска первая (Скок, скок!) ФРЛ 52
- Выноска третья (По веселому морю летит пароход) ФРЛ 39
- Высокий холм, от глаз скрывающая солнце 450
- Высокий холм стоит в конце дороги 438
- Где б ни был я, мечта моя с тобою 453

- Где слог найду, чтоб описать
прогулку С 15
- Где сомненья? Где томленья?
С 83
- Германия* (С безумной не-
движностью) 490
- Гермес* (Водителем душ, Гер-
месом) НВ 90
- Геро* (Тщетно жечь огонь на
высокой башне) ОО 124
- Герои* (Мы все еще не при-
выкли) 460
- Гете* (Я не брошу метафо-
ре) НВ 53
- Гимн „Бродячей собаки“*
(От рождения подвала) 455
- Глаз змеи, змеи извивы С 16
- Глаза в глаза, рука с рукой
(*Майский день*) 469
- Глупое сердце все бьется,
бьется ГГ 23
- Говоришь ты мне, улыбаясь
(Из „*Александрийских пе-
сен*“) 445
- Гольи отрок в поле ржи
ОО 77
- Горит высоко звезда рассвет-
ная С 89
- Господь, я вижу, я недостоин
В 14
- Грозный день навис, как тень
(*Пушкин едет на дуэль*)
506
- Гуси* (Гуси летят по вечер-
нему небу) 521
- Гуси летят по вечернему не-
бу (*Гуси*) 521
- Да „сведомы курыне кмети“
(В альбом М. А. Бородаев-
ской) 453
- Давно уж жаворонки приле-
тели (*Царевич Димитрий*)
В 55
- Даже лошади стали мне сло-
нов огромней! (*Базиллид*)
НВ 79
- Дай вспомнить, Боже! научи
(*Пещной отрок*) НВ 124
- Далеки от родного шума НВ
36
- Два старца* (Жили два стар-
ца) Э 17
- Двадцатую весну, любя, он
встретил (*Эпитафия*) С 73
- Двенадцатая петля круга 470
- Двенадцатый удар* (На мо-
сту белеют кони) ФРЛ 26
- Двенадцать — вещее число
ФРЛ 46
- Двойная тень дней прошлых
и грядущих С 107
- Девятый удар* (Не друзей-
приятелей зову я) ФРЛ 21
- Девять родинок прелестных
ГГ 42
- Декабрь морозит в небе ро-
зовом 484
- Десятый удар* (Чередованье
милых развлечений) ФРЛ
22
- Дитя и роза* (Дитя, не тя-
нися весною за розой) 519
- Дитя, не тянися весною за
розой (*Дитя и роза*) 519
- „Для нас и в августе наступ-
пит май!“ ОО 44
- Дней любви считаю звенья,
повторяя танец мук ОО 170
- Дни мои — облака заката
ГГ 54
- Добрые чувства побеждают
время и пространство*
(Есть у меня вещица) ФРЛ
37
- Довольно. Я любим. Стоит в
зените (*Четверг/Юпитер*)
ФРЛ 52
- Дождь моросит, темно и
скучно ОО 73
- Дороже сына, роднее брата
ГГ 31
- Дремучий лес вздыбил по
горным кручам (*Всадник*)
ОО 185
- Друзьям Гафиза* (Нас семеро,
нас пятеро, нас четверо,
нас трое) 446
- Душа, я горем не терзаем В
46
- Дымок сладелый вьется
(*Выноска вторая*) ФРЛ 35

Елка (С детства помните со-
чельник) Э 21
Если б были вы Зюлейкой
ГГ 111
Если б ты был небесный ан-
гел 466
Если б я был древним пол-
ководцем С 151
Если будешь, странник, в
Берлине (Поручение) П 73
Если завтра будет солнце 518
Если мне скажут: „Ты дол-
жен итти на мученье“ С
131
Есть зверь норок, живет он
в глуби моря 431
Есть ли что-нибудь нелепей
(Мечты пристыжают дей-
ствительность) ФРЛ 33
Есть у меня вещица (Добрые
чувства побеждают время
и пространство) ФРЛ 37
Еще не скоро разбухнут поч-
ки ГГ 20
Еще нежней, еще прелестней
В 26
Жарко-желтой позолотой за-
ката (Вечер) С 66
Живется нам неплохо 485
Жил в фракийских странах
(О разбойнике) ОО 209
Жили два старца (Два стар-
ца) Э 17
Завет, воспоминание, испуг?
(Памяти Лидии Ивановой)
741
Загоризонтное светило (Бе-
лая ночь) НВ 44
Заключение (А знаете? Ведь
я хотел сначала) ФРЛ 27
Заключение (Водительница-
Одигитрия!) ОО 232
Залетною голубкой к нам
слетела ГГ 77
Занереидил ирис Неми (Озе-
ро Неми) НВ 97
Запел петух, таинственный
предвестник 430

Затрепещут тразименские
тростники, затрепещут
(Тразименские тростники)
НВ 100
Зачем, златое время, летишь?
ОО 166
Зачем копьё Архистратига
(Пример влюбленным) 518
Зачем луна, поднявшись, ро-
зовеет С 21
Зачем мне росказни гадал-
ки ГГ 18
Зачем те чувства, что чище
кристалла ГГ 52
Защищен наш вертоград на-
дежно ГГ 96
Звезда Афродиты (О, Пто-
ломея Филадельфа фарос)
П 48
Звезда дрожит на нитке (Ле-
тающий мальчик) П 89
Звезды побледнели (Утро)
447
Звезды сверху, звезды снизу
ГГ 110
Здесь страстью сладкою вол-
нуюсь и горя (Надпись к
беседке) С 65
Здесь цепи многие развязаны
(Кабарэ) 456
Зеленая птичка (В ком жив
полет влюбленный) П 76
Земля, ты мне дала цветок
457
Зима (Близка студеная пора)
В 34
Зову: „пещерный мрак по-
кинь, о Дженн! сильно за-
клятье! ОО 176
Зовут красотку Атенаис
(Атенаис) ЗК
(Из „Александрийских пе-
сен“) 445—446
Из глины голубых голубок
ГГ 7
Из глубины земли источник
бьет 432
Из моего окна в вечерний
час 439

- Из поднесенной некогда кор-
зины С 20
- Их руки были приближены
(В саду) С 69
- Именины* (Алисы именины)
П 80
- Иосиф* (Сомненья отбросив)
Э 11
- Искусство* (Туман и май-
скую росу) П 13
- Истекай, о сердце, истекай!
С 124
- Италия* (Ворожея зыбей зе-
леных) НВ 112
- Их было четверо в этот
месяц С 162
- Йони-голубки, Ионины не-
дра (*Первый Адам*) П 96
- К Дебюсси* (Какая новая лю-
бовь и нежность) В 33
- К матери нашей, Любви, я
бросился, горько стеная
ОО 39
- Кабарэ* (Здесь цепи многие
развязаны) 456
- Кавалер* (Кавалер по каби-
нету) С 71
- Кавалер по кабинету (*Ка-
валер*) С 71
- Каждый вечер я смотрю с
обрывов С 23
- Казалось нам: одежда мая
ОО 105
- Как без любви встречать
весны приход 438
- Как будто жизнь покинула
поля 507
- Как девушки о женихах
мечтают П 10
- Как люблю я, вечные боги
С 172
- Как люблю я запах кожи
ОО 75
- Как матадоры красным глаз
щекочут (*Солнцебык*) В 29
- Как месяц молодой повис
НВ 15
- Как меч мне сердце пробод-
дал С 128
- Как нелобитое крыло (*Тре-
тий удар*) ФРЛ 13
- Как нежно золотеет даль
весною! ОО 161
- Как отраднo, сбросив трепет
С 105
- Как песня матери С 139
- Как Порции шкагулка золо-
тая 436
- Как птица, закликать и би-
ться (*А. Д. Радловой*) П 72
- Как радостна весна в апре-
ле ОО 49
- Как сладко дать словам
размеренным ГГ 53
- Как странно, Что твои ноги
ходят ГГ 70
- Как странно в голосе твоём
мой слышен голос ОО 99
- Как странно: снег кругом
лежит ОО 91
- Какая белизна и кроткий
сон! В 19
- Какая новая любовь и неж-
ность (*К Дебюсси*) В 33
- Какая прелесть в Пасхе
ранней 472
- Какая-то лень недели кроет
В 16
- Какие дни и вечера! ГГ (55)
- Каких достоин ты похвал,
Искандер! ОО 180
- Какой насмешливый меха-
ник ГГ 41
- Какую книгу Ты читала
(*Благовещенье*) ОО 226
- Картины, лица — бегло-
кратки (*“Шведские пер-
чатки”*) НВ 59
- Картонный домик* (Мой
друг уехал без прощанья)
С 38
- Кассирша ласково твердила
(*Природа природствующая
и природа оприроденная*)
ФРЛ 31
- Катакомбы* (Пурпурные тра-
уры ирисов приторно ран-
нят) П 60
- Катались Вы на острова
ОО 72
- Кем воспета радость лета
(*Маскарад*) С 63

- Китайские песенки (Колыбельная: После свианья: Совершеннолетие)* Э 57-58
Кларнетист (Я возьму почтовый лист) ЗК
 Книга — лучшая подруга (*Стихи на открытие книжной лавки писателей*) 467
 Ко мне скорее, Теодор и Конрад 500
 Когда душа твоя немела ОО 103
 Когда и как придешь ко мне ты ОО 22
 Когда и как приду к тебе я ОО 23
 Когда меня провели сквозь сад С 181
 Когда мне говорят: "Александрия" С 140
 Когда услышу в пеньи птиц: снова с тобой!? ОО 175
 Когда утром выхожу из дома С 149
 Когда я тебя в первый раз встретил С 145
 Кого прославлю в тихом гимне я? ОО 55
Колдовство (В игольчатом сверканьи) В 66
 "Колета, Колета, 510
Колизей (Лунный свет на Колизее) П 58
Колодец (В степи ковыленной) П 25
Колыбельная (Спросили меня: "что лучше) Э 57
 Кому есть выбор, выбирает ОО 110
 Кому любви огонь знаком ГГ 44
Конец второго тома (Я шел дорожкой Павловского парка) П 98
 Кони бьются, храпят в испуге (*Второй удар*) ФРЛ 12
 Конским потом (*Купанье*) П 46
 Коснели мысли медленные в лени ОО 32
 Косые соответствия П 9
 Красен кровавый рот (*Шейзаж Гогэна*) В 68
 Красно солнце в окно удавило В 20
 Крашены двери голубой краской 487
 Кружитесь, кружитесь С 195
 Кто видел Мекку и Медину-блажен! ОО 153
 Кто не мечтал, кому не снится (*В театре*) 456
 Кто скрижали понимает (*Пятница/Венера*) ФРЛ 52
Купанье (Ах, прелестны вы, малютки) ЗК
Купанье (Конским потом) П 46
 Курятся, крутят роц отроги (*Мореход на суше*) НВ 43
 Ладана тебе не надо С 129
Лазарь (Лазарь, Домик, Мицци и Марта, Эдит, Суд, Первый свидетель, Второй свидетель, Третий свидетель, Четвертый свидетель, После суда, Ночью, Посещение, Дом) ФРЛ 69—94
 Легче весеннего дуновения С 106
 Легче пламени, молока нежней П 12
Лейный Лемур (В покойце лейном летавит Лемур) Э 33
Лермонтову (С одной мечтой в упрямом взоре) НВ 54
Лермонтову (Шумит ли дуб зеленый над могилой) 464
Лесенка (Опусти глаза, горло закинь!) П 103
Летающий мальчик (Звезда дрожит на нитке) П 89
Летний сад (Пропало славы обветшалой) В 31
 „Лето Господнее-благоприятно“ С 112
 Летом нам бассейн отраден плеском брызг! ОО 173
 Листья, цвет и ветка НВ 19

- Лорд Грэгори* (Лорд Грэгори был очень горд) Э 55
 Лорд Грэгори был очень горд (*Лорд Грэгори*) Э 55
 Лунный свет на Колизее (Колизей) П 58
Любви утехи (Любви утехи длятся миг единый) С 48
 Любви утехи длятся миг единый (*Любви утехи*) С 48
 Любим тобою я — так что мне грозы? 439
 „Люблю“, сказал я не любя С 52
Любовь (Любовь, о подружка тела) П 38
 Любовь водила Вашею рукою (*Мой портрет*) С 33
 Любовь, о подружка тела (*Любовь*) П 38
 Любовь чужая зацвела П 71
 Люди видят сады с домами С 148

Майский день (Глаза в глаза, рука с рукою) 469
 Мальчик верхом в куртке зеленой 451
 Манон Леско, влюбленный завсегдагой (*Надпись на книге*) ОО 142
Мария Египетская (Ведь Марию Египтянку) ГГ 97
 Маркиз гуляет с другом в цветнике (*Разговор*) С 67
Маскарад (Кем воспета радость лета) С 63
 Медлительного Минчо к Мантуе (*Родина Виргилия*) П 55
 Медяный блеск пал на лик твой 488
 Меж сосен сонная Равенна (*Равенна*) НВ 110
 Меня влекут чудесные сказанья 429
 Меркурий, Меркурий (*Среда / Меркурий*) ФРЛ 51
 Месяц молочный спустился так низко (*Ассизи*) НВ 108
Мечты о Москве (Розовый дом с голубыми воротами) С 40
Мечты пристыжают действительность (Есть ли что-нибудь нелепей) ФРЛ 33
Мими-собачка (Печаль, по медли, не томи) ЗК
 Мне матушка твердила (*Утешение пастушкам*) ГГ 112
 Мне не горьки нужда и плен 485
 Мне не спится: дух томится С 22
 Мне снился сон: в глухих лугах иду я ГГ 59
 Моей любви никто не может смерить ОО 18
 Может быть, я безразсуден ОО 48
Мои предки (Моряки старинных фамилий) С 9
 Мой друг уехал без прощанья (*Картонный домик*) С 38
Мой портрет (Любовь водила Вашею рукою) С 33
Моление (О, Феодоре Стратилате) 462
 Молчим мы оба и владеем тайной ОО 109
Мореход на суше (Курятся, крутят роц отроги) НВ 43
 Морское марево (*Св. Марко*) НВ 99
 Моряки старинных фамилий (*Мои предки*) С 9
 Моя душа в любви не кается С 102
 Моя печаль сверх меры и границ 434
Муза (В глухие воды бросив невод) П 14
Музыка (Тебя я обнимаю) П 16
Мученик (Сумеречный, подзрительный час) НВ 87
 Мы в слепоте как будто не знаем В 11
 Мы все еще не привыкли (*Герои*) 460

- Мы думали, кончилось всё
ГГ 24
- Мы ждем, и радостны и роб-
ки (*Новый год*) ГГ 81
- Мы плакали, когда луна
рождалась (*Новолуние*) НВ
23
- Мы проехали деревню, от-
вели нам отвода С 54
- Мы сидели рядом в ложе
(*Пример влюбленным: 7*)
517
- Мы этот май проводим как
в деревне (*Пятый удар*)
ФРЛ 15
- На берегу сидел слепой ре-
бенок С 47
- На вечере (Вы и я, и толстая
дама) С 36
- На мосту белеют кони (*Две-
надцатый удар*) ФРЛ 26
- На небо выезжает (*Ноктюрн*)
Э 50
- На площадке пляшут дети
П 83
- На полях черно и плоско
(*Пасха*) Э 25
- На смерть я сражен разлукой
стрел острей! ОО 169
- На составные части разлагает
(*Восьмой удар*) ФРЛ 20
- На твоей планете всходит
солнце С 125
- На улице моторный фонарь
ФРЛ 45
- Наверно в полдень я был
зачат С 147
- Наверно, нежный Ходовец-
кий (*Ходовецкий*) НВ 46
- Нагая юность с зеркалом
в руке (*Эней*) НВ 104
- Над входом ангелы со свит-
ками ОО 90
- Надо мною выются осы ГГ 94
- Надпись к беседке* (Здесь
страстью сладкою волнуясь
и горя) С 65
- Надпись на книге* (Манон
Леско, влюбленный завсег-
датай) ОО 142
- Надпись на левой шпоре*
(*Пример влюбленным: 8*)
517
- Надпись на правой шпоре*
(*Пример влюбленным: 9*)
517
- Нам рожденье и кончину —
все дает Владыка неба
ОО 154
- Наполнен молоком опал (*Су-
мерки*) П 44
- Нас было трое: я и они ОО
97
- Нас было четыре сестры, че-
тыре сестры нас было С
155
- Нас семеро, нас пятеро, нас
трое (*Друзья Гафиза*) 446
- Находит странное молчание
В 18
- Начало повести* (Я не знаю,
блядь ли, сваха ль) ЗК
- Не вернулись ли снова зла-
тые дни ГГ 15
- Не верю солнцу, что идет
к закату ОО 19
- Не вешних дней мы ждем
с тобою ОО 102
- Не во сне ли это было (*Из
Александрийских песен*) 445
- Не для того я в творчество
бросаюсь 437
- Не друзей — приятелей зову
я (*Девятый удар*) ФРЛ 21
- Не знаешь, как выразить
нежность! В 17
- Не знаю: душа ли, тело ли
470
- Не знаю, как это случилось
С 164
- Не к Александре ли Мат-
вевне 512
- Не мальчик я, мне не опасны
ОО 35
- Не могу я вспомнить без
волненья ОО 21
- Не называй любви забвеньем
ГГ 57
- Не напрасно мы читали бо-
гословов С 150

- Не пора ли бросить жмурки 454
 Не похожа ли я на яблоню С 129
 Не правда ли, на маяке мы ОО 84
 Не правда ль, мальчик, то был сон ОО 100
 Не пышны вешние сады (*При посылке цветов...*) 516
 Не рыбу на берег зову) 503
 Не так ложишься, мой Али (*Али*) ЗК
 Не так, не так рождается любовь! (*Темные улицы рождают темные чувства*) ФРЛ 36
 Не учи в ручей подругу (*Амур и невинность*) НВ 106
 Неведомый купальщик (*Седьмой удар*) ФРЛ 19
 Невидимого шум мотора ФРЛ 44
 Невнятен смысл твоих веле-ний П 11
 Непрошенные гости (*Второе вступление*) ФРЛ 10
 Несносный ветер, ты не вой зимою ОО 174
 Несовершенство мира — милость Божья! Э 8
 Несчастный день (Я знаю, что у Вас такие нравы) С 39
 Нет, жизни мельница не стерла ГГ 11
 Нет, не зови меня, не пой, не улыбайся ОО 68
 Нет, не капризная игра 465
 Ни бледность щек, ни тусклый блеск очей 434
 Ни вид полей в спокойной дали ГГ 22
 Николино житие 472
 Ничего, что мелкий дождь смочил одежду С 27
 Новолунье (Мы плакали, когда луна рождалась) НВ 23
 Новый год (Мы ждем, и рады и робки) ГГ 81
 Новый Ролла ГГ 115—167
 Ноктюрн (На небо выезжает) Э 50
 Ночные молитвы (Тихою темною ночью) 520
 Ночью легкий шорох трепетно ловится чутким ОО 117
 Нынче праздник, пахнет мята, все в цвету ОО 163
 О, быть покинутым — какое счастье! С 53
 О високосные года 467
 О, завтрак, чок! о, завтрак, чок! ФРЛ 44
 О кликай, сердце, кликай (*Хлыстовская*) В 59
 О, милые друзья, дорогие костыли С 104
 О, нездешние вечера НВ 9
 О плакальщики дней минувших С 100
 О, Птоломея Филадельфа фарос (*Звезда Афродиты*) П 48
 О радость в горестном начале ОО 61
 О разбойнике (Жил в фракийских странах) ОО 209
 О, Симонетта (*Симонетта*) Э 51
 О старце и льве (Солнце за лесом уже скрылось) ОО 207
 О тихий край, опять стремлюсь мечтою ОО 14
 О, Феодоре Стратилате (*Моление*) 462
 О царство милое балета (*Балет*) ГГ 90
 О чем кричат и знают петухи 500
 О, этот завтрак так похож (*Четвертый удар*) ФРЛ 14
 О, этот страничный вечер! (*Страничный вечер*) Э 9
 Об одном тебя прошу я (*Из 'Александрийских песен'*) 446

- Обезьяна распростерла (*Венеция*) НВ 102
- Объята пламенем поленья (*Пример влюбленным:*) ОО 517
- Одиннадцатый удар (Ты дышишь? Не призрак ты?) ФРЛ 25
- Одна звезда тебе над колыбелью ОО 139
- Одна нога — на облаке, другая на другом С 117
- Одно и то же небо над тобою ОО 41
- Озерный ветер пронзителен В 41
- Озеро (В душе журавлино просто) НВ 120
- Озеро *Неми* (Занереидил ирис *Неми*) НВ 97
- Окна неясны очертанья... ОО 50
- Окна плотно занавешены С 101
- Олень Изольды* (Олень комельский, сотник благочестный) 505
- Олень комельский, сотник благочестный (*Олень Изольды*) 505
- Ольге Афанасьевне Судейкиной* (Пускай нас связывал издавна) 471
- Он жив! У всех душа нетленна (*Пушкин*) НВ 51
- Он пришел в одежде льна, белый в белом! ОО 177
- Он пришел, угрозы тая, красный в красном ОО 178
- Оно самой мне не понятно (*Романс*) Э 53
- Опусти глаза, горло закинь! (*Лесенка*) П 103
- Опять затопил я печи ОО 58
- Осенний ветер жалостью дышал ОО 15
- Осень* (Беви, Броун! бритвой. Броун, бряк!) П 78
- Оставлен мирный переулоч (*Прогулка*) ГГ 92
- Оставшиеся* (Остались мы. Премудрость, прбсти!) 459
- Остались мы. Премудрость, прбсти! (*Оставшиеся*) 459
- Осторожный по болоту дозор... (*Римский отрывок*) В 69
- Островитянам строить тыны 486
- Острый меч свой отложи, томной негой полоненный ОО 164
- От горести не видел я галеры 433
- От рождения подвала (*Гимн „Бродячей собаки“*) 455
- От тоски кожу я на базары: что мне до них! ОО 171
- Ответный сонет* (Ау, мой друг, припомни вместе с „башней“.) ОО 141
- Открыто царское письмо нельзя прочесть 429
- Отрадно улетать в стремительном вагоне С 81
- Отри глаза и слез не лей ОО 57
- Отчего не убраны нивы 464
- Отчего травяная, древесная (*Волынский полк*) 469
- Палючий заразу ветер несет (*Пламень Федры*) П 63
- Памяти Лидии Ивановой* (Завет, воспоминание, испуг?) 741
- Париж звенит, цветут каштаны 496
- Пароход бежит, стучит С 29
- Пастораль* (Пастух, гони скотину!) 458
- Пастух, гони скотину! (*Пастораль*) 458
- Пасха* (На полях черно и плоско) Э 25
- Пасха* (У Спаса у Евфимия) ОО 134
- Певцу ли розы принесу ОО 143
- Пейзаж Гогэна* (Красен кровавый рот...) В 68
- Пейзаж Гогэна* (*второй*) (Тягостен вечер в Июле) НВ 40

- Пела труба; солдаты ложилась спать (*Троицын день*) ОО 129
Пение на корабле (Разлукой я томлюсь и день и ночь) 453
 пеной Персеев конь (Св. Георгий) НВ 63
Первое вступление (Ручей стал лаком до льда) ФРЛ 9
Первый Адам (Иони-голубки, Ионины недра) П 96
Первый удар (Стояли холода, и шел „Тристан“) ФРЛ 11
Перед Пасхой (Вот, посмотри, голубчик, как мы красим на Пасху) 521
Переселенцы (Чужое солнце за чужим болотом) 499
 переходы, коридоры, уборные (*В театре*) С 34
 Персидская сирень! „Двенадцатая ночь“ ФРЛ 43
Персидский вечер (Смотрю на зимние горы я) НВ 45
Песня Дон-Себастьяно (Приходит ночь в лазоревой порфире) 452
 Петь начну я в нежном тоне ОО 145
 Печаль, помедли, не томи (*Мими-собачка*) ЗК
Пещной отрок (Дай вспомнить, Боже! научи) НВ 124
Письмо перед дуэлью (Прощайте, нежная Колетта!) ГГ 88
Пламень Федры (Палючий заразу ветер несет) П 63
 Плачет Дева, Распента зря... (*Страстной пяток*) Э 30
 По бульваром, по заморским *Послание Рехидору*) 513
 По веселому морю летит пароход (*Выноска третья*) ФРЛ 39
 По прежнему воздух душист и прост НВ 26
 По реке вниз по Яику ГГ 93
 По черной радуге мушиного крыла П 33
 „Победа“ мечет небо в медь (*Смотр*) 503
 Под вечер выйды в луга помные В 12
 Под чтение пономарей (*Покров*) ОО 230
 Подслушанные вздохи о детстве (*В старые годы*) ОО 127
Поездка (Произнести твое название) 492
Поездка в Ассизи (Воздух свеж и волен после) П 56
 Пожелтели листья в саду, покраснели (*Воспоминанье*) 522
 Покидать Москву родную 497
 Покинь покой томительный, сойди сюда! ОО 159
 Поклонник ревностный де Сада (*Соллогубу*) 450
 Покойся, мирная Митава ГГ 33
Покров (Под чтение пономарей) ОО 230
 Ползут часы, мелькают стрелки 457
 Полнеба в улице далекой (*Т. П. Карсавиной*) НВ 58
 Поля, полотьщица, поли! П 28
Понедельник/Луна (Прикосновение лунных пальцев) ФРЛ 49
 Понежилось солнце на розовом кресле (*Приглашение*) П 53
Поручение (Если будешь, странник, в Берлине) П 73
Послание Рехидору (По бульварам, по заморским) 513
После свиданья (Утром подруга скажет) Э 57
 Посредине зверинца — ограда ОО 93
 Похожа ли моя любовь ГГ 64

- Поют вдали колокола (*Пример влюбленным: 4*) 516
- Поясок (Ах, что за прелесть поясок привез мне тятя) 520
- Предчувствию, душа моя, внемли! Э 7
- Прекрасен я твоею красотою 440
- Прелестный мир, простой, тебя любил я 499
- При взгляде на весенние цветы С 56
- При посылке цветов в мартовский вторник (*Пример влюбленным: 6*) 516
- Приглашение (Понежилось солнце на розовом кресле) П 53
- Приземисто краснея, глаз (*Вторник/Марс*) ФРЛ 50
- Прикосновение лунных пальцев... (*Понедельник/Луна*) ФРЛ 49
- Пример влюбленным* 515
- Природа природствующая и природа оприроденная (Кассирша ласково твердила) ФРЛ 31
- Пришел издалека жених и друг С 113
- Пришли ко мне странники из пустыни 449
- Прогулка (Оставлен мирный переулочек) ГГ 92
- Прогулка на воде (Сквозь высокую осоку) С 64
- Прогулки Гуля (пьеса) 555
- Произнести твое названье (*Поездка*) 492
- Пролог к сказке Андерсена „Пастушка и трубочист“ (Вот, молодые господа) Э 45
- Пропало славы обветшалой (*Летний сад*) В 31
- Просохшая земля! Прижаться к ней В 28
- Прости неопытную руку, Дева (*Вступление*) ОО 219
- Протянуло паутину ОО 13
- „Проходит все, и чувствам нет возврата“ ОО 47
- Прощайте, нежная Колетта! (*Письмо перед дуэлью*) ГГ 88
- Прямой путь (Быть может, все — гораздо проще) 463
- Псковской август (Веселушки и плакушки) В 58
- Пурпурные трауры ирисов приторно ранят (*Катакомбы*) П 60
- Пурпуровые паруса (*Рожденные Эроса*) НВ 125
- Пуškai нас связывал издавна (*Ольге Афанасьевне Судейкиной*) 471
- Пуškai я каменный и в нише 454
- Пуститься бы по белу свету ГГ 75
- Пусть месяц молодой мне слева светит 432
- Пусть сотней грех вонзался жал С 116
- Пушкин (Он жив! у всех душа нетленна) НВ 51
- Пушкин едет на дуэль (Грозный день навис, как тень) 506
- Пятница /Венера (Кто скрижали понимает) ФРЛ 52
- Пятый удар (Мы этот май проводим как в деревне) ФРЛ 15
- Пять (Веслом по прежнему причаль) НВ 95
- Равенна (Меж сосен сонная Равенна) НВ 110
- Разбукетилось небо к вечеру НВ 18
- Разве можно дышать, не дыша ГГ 19
- Разве неправда С 160
- Разве по ристалищам бродят учителя? (*Учитель*) НВ 84
- Разговор (Маркиз гуляет с другом в цветнике) С 67
- Размышления Луки (Сосед Лука сидел преравно) ЗК

- Разочарован, мрачен, скучен
(*Возвращение дэнди*) ГГ 85
- Рано горлица проворковала
ОО 78
- Расцвели на зонтиках розы
НВ 38
- Реки (Реки вы реки, веселые
реки) 447
- Реки вы реки, веселые реки
(*Реки*) 447
- Римский отрывок* (Осторож-
ный по болоту дозор) В 69
- Родина Виргилия* (Медли-
тельного Минчо к Мантуе)
П 53
- Родители, родители 510
- Рождение Эроса* (Пурпуро-
вые паруса) НВ 125
- Рождество* (Без мук Мла-
денец был рожден) П 75
- Рождество Богородицы* (Ан-
на плакала в пустыне)
ОО 221
- Розовый дом с голубыми во-
ротаи (*Мечты о Москве*)
С 40
- Романс* (Оно самой мне не
понятно) Э 53
- Русская революция* (Словно
сто лет прошло, а всего
неделя!) 468
- Ручей стал лаком до льда
(*Первое вступление*) ФРЛ
9
- Рыба* (Умильно сидеть возле)
НВ 88
- Ряд кругов на буром поле
ГГ 29
- С безумной недвижностью
(*Германия*) 490
- С Волги (*Светелка; Поясок;
Ночные молитвы; Перед
Пасхой; Гуси; Сбор яблок;
Воспоминание*) 519
- С детства помните сочельник
(*Елка*) Э 21
- С каждым мерным поворотом
ОО 113
- С какою-то странной силой
ОО 71
- С одной мечтой в упрямом
взоре (*Лермонтову*) НВ 54
- С прогулки поздней возвра-
щаясь 432
- С тех пор всегда я не один
С 118
- С тех пор, как ты, без ввода
во владанье 434
- С тех пор прошло уж года
два (*Домик*) ФРЛ 72
- С чего начать? Толпою торо-
пливой ОО 29
- Сапунову* (Храня так весело,
так вольно) НВ 56
- Сбор яблок* (Сегодня яблоки
сбирать) 522
- Свежим утром рано-рано
ГГ 46
- Светелка* (В твоей светелке
чистый рай) 519
- Светлая горница — моя пе-
щера С 87
- Светлый мой затвор! ОО 81
- Светлыя кудри да открытые
глаза ОО 111
- Св. Георгий* (Пеной Персеев
конь) НВ 61
- Св. Марко* (Морское марево)
НВ 99
- Свистков призыв, визг круг-
лых пил 448
- Сегодня праздник: все кусты
в цвету С 158
- Сегодня счастливый день
(*Совершеннолетие*) Э 58
- Сегодня утром встал я,
странно весел 440
- Сегодня целый день пробуду
дома (*Целый день*) С 42
- Сегодня что: среда, суббота?
ОО 86
- Сегодня яблоки собирать (*Сбор
яблок*) 522
- Седого моря соленый дух
(*Элегия Тристана*) П 43
- Седьмой удар* (Неведомый
купальщик) ФРЛ 19
- Серая реет птица В 64
- Сердца гибель не близка ли?
ГГ 109

- Сердце бедное ,опять узнало жар ты! ОО 116
- Сердце женщины — как море (*Серенада*) С 49
- Сердце- зеркально ГГ 108
- Сердце, как чаша наполненная ,точит кровь С 123
- Серебристым рыба махнула хвостом (*Фаустина*) НВ 83
- Серенада* (Сердце женщины — как море) С 49
- Серым тянутся тени роем П 23
- Сижу, читая я сказки и были С 25
- Симонетта* (О, Симонетта) Э 51
- Сквозь высокую осоку (*Прогулка на воде*) С 64
- Сквозь розовый утроем лепесток посмотреть на солнце П 85
- Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий (*Фузий в блюдечке*) НВ 35
- Склоненный ангел на соборе ГГ 21
- Скок, скок! (*Выноска первая*) ФРЛ 32
- Сколько лет тебе, скажи, Психея? 509
- Сколько раз тебя я видел ОО 82
- Сладко умереть на поле битвы С 173
- Сладостной веря святыне ОО 199
- Слезам сердце я омою ГГ 14
- Слезы ревности влюбленной ОО 59
- Словно сто лет прошло, а всего неделя! (*Русская революция*) 468
- Слоновой кости страус поет ФРЛ 43
- Слышу твой кошачий шаг, праздник измен! ОО 168
- Смерть* (В крещенски голубую прорубь) НВ 29
- Смерть Нерона* (пьеса) 565
- Смирись, о сердце, не ропщи ОО 60
- Смолистый запах загорюдь тесен (*Античная печаль*) НВ 42
- Смотр* („Победа“ мечет небо в медь) 503
- Смотрю на зимние горы я (*Персидский вечер*) НВ 45
- Смутишься ль сердцем оробелым? ГГ 38
- Снег сойдет, просохнет лужица 463
- Снега покрыли гладкия равнины ОО 17
- Снова увидел я город, где я родился С 184
- Снова чист передо мною первый лист С 88
- Сны* (Спишь ли? Сплю; а ты? Молчи!) НВ 98
- Совершеннолетие* (Сегодня счастливый день) Э 58
- Соллогубу* (Поклонник ревностный де Сада) 450
- Солнце-бык* (Как матадоры красным глаз щекочут) В 29
- Солнце за лесом уже скрылося (*О старце и льве*) ОО 207
- Солнце зашло — милый пришел 513
- Солнце — лицо твое, руки белы ГГ106
- Солнце, солнце, божественный Ра-Гелиос С 175
- Солнцем залит сад зеленый... ОО 132
- Сомненья отбросив (*Иосиф*) Э 11
- Сонет* (В последний раз зову тебя, любовь) 454
- Сосед Лука сидел преважно (*Размышления Луки*) ЗК
- София* (В золоченой утлой лодке) НВ 77
- Спишь ли? Сплю; а ты? Молчи! (*Сны*) НВ 98
- Спросили меня: что лучше (*Колыбельная*) Э 57

- Сравнить возможно ль снег
на вершинах гор 515
- Среда/Меркурий* (Меркурий,
Меркурий) ФРЛ 51
- Среди ночных и долгих бде-
ний В 39
- Старые лица серьезные (*Ушед-
шие*) 459
- Стекла стынут от холода
С 99
- Стекло в сердце и стеклян-
на грудь П 40
- Стих о пустыне* (Я молодой,
я бедный юноша) ОО 212
- Стихи из комедии Е. Зноско-
Боровского „Обращен-
ный принц“* (Песня Дон-
Себастьяно; Чья-то песня
в Таверне Пиктуччи; Пе-
ние на корабле) 452
- Стихи на открытие книж-
ной лавки писателей*
(Книга — лучшая подруга)
467
- Стояли холода, и шел „Три-
стан“ (Первый удар) ФРЛ
11
- Странничий вечер* (О, этот
странничий вечер!) Э 9
- Страстной пятки* (Плачет
Дева, Распента зря...) Э
30
- Страшный суд* (Вы подумай-
те, мила братия) ОО 214
- Строят дом перед окошком
С 80
- Суббота* (Беременная Рая)
ФРЛ 53
- Судьба, ты видишь: сплю без
снов ГГ 58
- Сумеречный подозрительный
час (*Мученик*) НВ 87
- Сумерки (Наполнен молоком
опал) П 44
- Счастливей день* (Целый
день проведем мы сегодня
вместе!) С 37
- Счастливый сон ли сладко
снится ГГ 27
- Сын мой, настало время рас-
статься С 179
- Т. П. Карсавиной* (Полнеба
в улице далекой) НВ 58
- Тайноведением веры (*Волх-
вы*) ГГ 82
- Такие дни — счастливейшие
даты В 27
- Твое письмо!.. О, светлые
ключи! 437
- Твои шаги в затворенном
саду (*Шаги*) НВ 86
- Твой взор, как царь Мидас,
чего коснется 435
- Твой голос издали мне пел
ОО 88
- Тебя я обнимаю (*Музыка*) П
16
- Темные улицы рождают
темные чувства* (Не так,
не так рождается любовь!)
ФРЛ 36
- Тени косыми углами НВ 37
- Теперь я вижу: крепким по-
водом ОО 89
- Тихия воды прудов фабрич-
ных ОО 112
- Тихую темную ночью (*Ноч-
ные молитвы*) 520
- Только колоколам работа
(*Воскресенье*) ФРЛ 54
- Тразименские тростники*
(Затрепещут тразименские
тростники затрепещут)
НВ 100
- Третий удар* (Как недобитое
крыло) ФРЛ 13
- Три Марии* (Что ищите жи-
вого с мертвыми, три Ма-
рии?) 504
- Три раза я его видел лицом
к лицу С 186
- Трижды в темный склеп
страстей томящих ОО 30
- Троицын день* (Пела труба;
солдаты ложились спать)
ОО 129
- Туман и майскую росу (*Ис-
кусство*) П 13
- Туманный день пройдет уны-
ло С 77
- Тщетно жечь огонь на высо-
кой башне (*Геро*) ОО 124

Ты дышишь? Ты живешь?
Не призрак ты? (*Одиннадцатый удар*) ФРЛ 25
Ты замечал: осеннею порою
ОО 67
Ты знал, зачем протрубили
трубы С 127
Ты именем монашеским
оваян ОО 98
Ты, как воск окрашенный
пурпуром, таешь С 130
Ты — как у гадателя отрок
С 146
Ты приедешь сюда загорелым
ГГ 35
Ты сидишь у стола и пишешь
ОО 85
Ты ходишь в куртке зеленой
ГГ 43
Тягостен вечер в Июле (*Пейзаж Гогена [второй]*) НВ 40
Тяжеловесным грозным шорохом 460
У всех одинаково бьется НВ 21
У окна стоит юноша, смотрит
на звезду ОО 51
У Париса три богини 497
У печурки самовары П 82
У платана тень прохладна
(*Ариадна*) П 39
У Спаса у Евфимия (*Пасха*)
ОО 134
Увы, любви своей не скрою
ОО 144
Уединение питает страсти
(Ау, Сергунька! серый скит осиротел) ФРЛ 34
Уезжал я средь мрака...
ОО 101
Уж не слышен конский топот
С 92
Уж прожил года двадцать
три я ГГ 78
Уж скоро солнце заиграет
(*Эпиллог*) Э 49
Улыбка, вздох ли? ГГ 107
Умилно сидеть возле (*Рыба*)
НВ 88

Умру, умру, благословляя ОО 25
Умывались одевались С 19
Унылый дух от' иди! НВ 30
Успение (Успение Твое, Мати Богородица) ОО 228
Успенъе (Богородицыно Успенъе) Э 27
Успение Твое, Мати Богородица (*Успение*) ОО 228
Успокоительной прохладой
НВ 24
Утешение (Я жалкой радостью себя утешу) С 41
Утешение пастушкам (Мне матушка твердила) ГГ 112
Утраченного чародейства 485
Утро (Звезды побледнели) 447
Утро (Чуть утро настало, за мостом сошлись) С 72
Утро в Флоренции (Ог San Michele) П 54
Утром подруга скажет (*После свиданья*) Э 57
Учитель (Разве по ристалищам бродят учителя?) НВ 84
Ушедшие (Старые лица серьезные) 459
Ушел моряк, румян и рус
(*Шестой удар*) ФРЛ 16
Фаустина (Серебристым рыба махнула хвостом) НВ 83
Флейта Вафилла (Флейта нежного Вафилла) С 50
Флейта нежного Вафилла (*Флейта Вафилла*) С 50
Фузий в блюдецке (Сквозь чайный пар я вижу гору Фузий) НВ 35
Харикл из Милета 441—444
Хлыстовская (О, кликай, сердце, кликай) В 59
Ходовецкий (Наверно, нежный Ходовецкий) НВ 46

- Хожде́ние Богороди́цы по мукам (Всходила Пречистая) ОО 203
- Храня так весело, так вольно (*Сапунову*) НВ 56
- Хрустально небо, видное сквозь лес ОО 11
- Царевич Димитрий* (Давно уж жаворонки прилетели) В 55
- Цветут в саду фисташки, пой, соловей! ОО 162
- Целованные мною руки ГГ 28
- Целый день* (Сегодня целый день пробуду дома) С 42
- Целый день проведем мы сегодня вместе! (*Счиствивый день*) С 37
- Часы буркнули „бом!“ (*Возвращение*) П 81
- Чей мертвящий помертвельный лик (*Враждебное море*) В 71
- Чем ты, луг зеленый, зелен ОО 131
- Чередование милых развлечений (*Десятый удар*) ФРЛ 22
- Черной ризой скрыты плечи. Черный в черном ОО 179
- Четверг/Юпитер* (Довольно. Я любим. Стоит в зените) ФРЛ 52
- Четвертый удар* (О, этот завтрак так похож) ФРЛ 14
- 14 декабря (В этом жутком граде теней) 506
- Читаю ли я „Флор и Бланшефлор“ 436
- Что делать с вами, милые стихи (*Эпилог*) С 44
- Чтоб удержатъ любовника в плену 449
- Что ж делать, что багрянец вечерних облаков С 170
- Что ж делать, что ты уезжаешь? (*Из 'Александрийских песен'*) 446
- Что за дождь! С 183
- Что за Пасха! снег, туман ГГ 34
- Что ищите живого с мертвыми, три Марии? (*Три Марии*) 504
- Что морочишь меня, скрывшись в лесных холмах? ОО 123
- Что приходит, то проходит С 91
- Что сердце? огород непологий ОО 24
- Что, скажи мне, краше радуг? Твое лицо ОО 155
- Что со мною? Я немею В 42
- Что стоишь ты опечален, милый гость? ОО 167
- Чужая поэма* (В осеннем сне то слово прозвучало) Э 37
- Чужое солнце за чужим болотом (*Переселенцы*) 499
- Чуть утро настало, за мостом сошлись (*Утро*) С 72
- Чье-то имя мы услышим в пути весеннем? ОО 151
- Чья-то песня в таверне Пинтуччи* (Ближе сдвигайте звонкие бокалы) 452
- Шаги* (Твои шаги в затворенном саду) НВ 86
- „Шведские перчатки“* (Картины, лица — бегло-кратки) НВ 59
- Шелестом желтого шелка П 26
- Шестой удар* (Ушел моряк, румян и рус) ФРЛ 16
- Шумит ли дуб зеленый над могилой? (*Лермонтову*) 464
- Заозу иозй! (*Безветрие*) П 45
- Элегия Тристана* (Седого моря соленый дух) П 43
- Эней* (Нагая юность с зеркалом в руке) НВ 104

- Эпилог (Уж скоро солнце заиграет) Э 49
- Эпилог (Что делать с вами, милые стихи?) С 44
- Эпитафия (Двадцатую весну, любя, он встретил) С 73
- Эпитафия самому себе (Я был любим. Унылая могила) ГГ 84
- Это все про настоящее, дружок НВ 27
- Ютась в тени тенистых ив ГГ 16
- Я был любим, унылая могила (Эпитафия самому себе) ГГ 84
- Я вижу, в дворовом окошке В 21
- Я вижу — ты лежишь под лампадой С 126
- Я возьму почтовый лист (Кларнетист) ЗК
- Я вспомню нежные песни С 103
- Я встречу с легким удивлением НВ 13
- Я жалкой радостью себя утешу (Утешение) С 41
- Я заказчик, ты — купец: нам пристала взглядов мена ОО 157
- Я знаю вас не по наслышке В 53
- Я знаю, ты любишь другую ГГ 48
- Я знаю, что у Вас такие нравы (Несчастный день) С 39
- Я знаю, я буду убит ОО 87
- Я изнемог, я так устал С 26
- Я кладу в газэлы ларь венков весен ОО 182
- Я книгу предпочту природе 457
- Я младой, я бедный юнош (Стих о пустыне) ОО 212
- Я не брошу метафоре (Гете) НВ 53
- Я не знаю, блядь ли, свахаль (Начало повести) ЗК
- Я не знаю, не напрасно ль ОО 70
- Я не любим „Литературой“ 483
- Я не любовью грешен, люди ГГ 56
- Я не мажусь снадобьем колдуний П 95
- Я не с готовым платьем магазин 437
- Я рассмеялся бы в лицо (Пример влюбленным: 2) 515
- Я спрашивал мудрецов вселенной С 169
- Я твой до дна... бери и пей ГГ 15
- Я тихо от тебя иду ГГ 32
- Я цветы собираю пестрые С 111
- Я шел дорожкой Павловского парка (Конец второго тома) П 98
- Et fides Apostolica (Fides Apostolica) П 91
- Fides Apostolica (Et fides Apostolica) П 91
- Or San Michele (Утро в Флоренции) П 54
- Sine sole sileo 440

PLATES



1) KUZMIN C. 1890



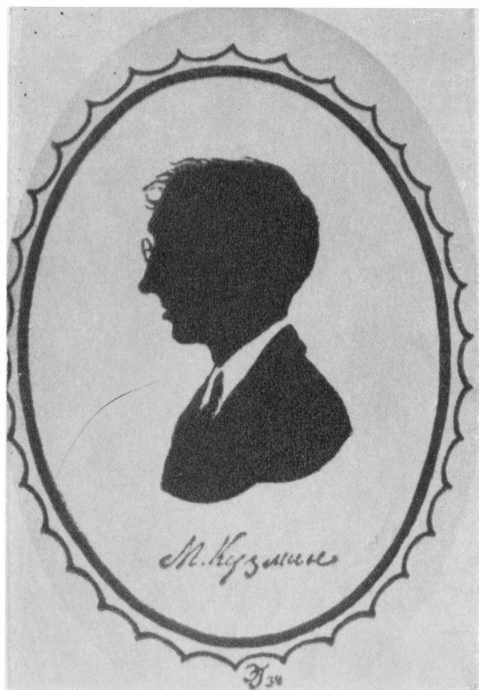
2) KUZMIN C. 1900



3) KUZMIN'S STUDY
(1907?)



4) KUZMIN IN 1910



5) SILHOUETTE OF
KUZMIN BY ERIC
FEDOROVIC
GOLLERBAX (1934)



6) KUZMIN SHORTLY
BEFORE HIS DEATH

