

# Литературное приложение

## № 11

Михаил Мейлах, Александр Тимофеев

### «Михаил Кузмин и русская культура XX века» Научная конференция в Ленинграде

С 15 по 17 мая 1990 года впервые в России проходила научная конференция «Михаил Кузмин и русская культура XX века». Замечательная по свободомыслию и толерантности, конференция была организована Музеем Анны Ахматовой в Фонтанном Доме. Заседания проходили в конференц-зале Музея Ф.М.Достоевского.

Имя М.А.Кузмина замалчивалось в СССР на протяжении последних шестидесяти лет. Причины такого отношения режима к столь незаурядной и разносторонней личности (Кузмин был известен современникам как поэт, прозаик, драматург, критик, переводчик, композитор и даже музыкант — исполнитель собственных вещей) — на первый взгляд, не лежат на поверхности. Кузмин, после 1917 года оставшийся в России, своей оппозиционности никогда открыто не выказывал, хотя никаких иллюзий в отношении новой власти, конечно, не питал: тому сохранились не только дневниковые, но и поэтические подтверждения («Бац! / По морде смаза-

ли грязной тряпкой, / Отняли... / Всё / И сказали: / «Живи и будь свободен!...» / Не твой ли идеал осуществляется, Аракчеев?» — 1919). Однако вел себя Кузмин в высшей степени сдержанно, даже почти не печатался в эмигрантских изданиях начала 20-х годов. И все же облик поэта — его рафинированная культура, направленность эстетических интересов, а также гомосексуальность — всё это было несовместимо с тоталитарной природой нарождавшегося монструозного строя, и меры были своевременно приняты.

С середины 1926 года театральномызыкальные отделы ленинградских газет, где Кузмин время от времени помещал свои рецензии, закрылись для поэта, и ему осталось зарабатывать на хлеб насущный в основном переводами (издание поэтического сборника «Форель разбивает лед» в 1929 году, статья об Эдуарде Багрицком, помещенная в «Литературной газете» в 1933 году, и т.п. были лишь эпизодами на фоне тотального непе-

чатания). А кроме того — продажею легендарного Дневника, многотомную рукопись которого приобрел в 1933 году В.Д.Бонч-Бруевич для московского Литературного музея.

Истории кузминского Дневника, оказавшейся весьма прискорбной, на конференции уделялось немало внимания. О последующем «шефстве» над этими документами со стороны карательных органов поведал нынешний хранитель Дневника в ЦГАЛИ С.В.Шумихин. Докладчик на основании дневниковых записей Кузмина рассказал, что в 1931 году в квартире поэта был произведен обыск, а Юрия Юркуна несколько раз вызывали в ГПУ и предлагали стать платным осведомителем. Что касается самого Дневника, то вскоре после его продажи в Гослитмузей он был истребован для ознакомления помощником начальника Секретного политического отдела ОГПУ М.Горбом. Материалы М.А.Кузмина внимательнейшим образом исследовались на Лубянке в продолжение шести лет, и пока можно только строить догадки, как эти документы использовались в ходе репрессий в Ленинграде и Москве (предполагается, что тем или иным образом пострадало до 200 человек). Докладчик сообщил и о письме директора Гослитмузея В.Д.Бонч-Бруевича наркомму внутренних дел Л.П.Берии от 28 июня 1939 года, с напоминанием о необходимости возврата архива Кузмина и, в частности, его Дневника в Гослитмузей (НКВД возвратило архив только в марте 1940 года).

Едва ли, впрочем, можно упрекать Кузмина, продавшего Дневник в государственное владение, в неадекватности: такое его использование не могло, конечно, ему присниться и в дурном сне; тогда же, кстати, и в тот же Литературный музей продала свой альбом 10-х — 20-х годов и Анна Ахматова. С.В.Шумихин также поделился планами и соображениями о перспективах предстоящего издания Дневника М.А.Кузмина — оно ориентировочно рассчитано на пять томов и будет готовиться к печати в 1990-е годы. В прениях по докладу А.Г.Тимофеев указал на попытки Кузмина в 20-х годах полностью или частично осуществить издание своего Дневника (договор с издательством «Петрополис» начала 1921 года), а Г.А.Морев сообщил об известной ему судьбе Дневника за 1934 год, отсутствующего в собрании ЦГАЛИ.

То обстоятельство, что конференция проходила под эгидой Музея Анны Ахматовой, которая, как известно, во второй половине жизни относилась к Кузмину отрицательно, может казаться еще одной несообразностью, которых так много в современной российской жизни. Извест-

Окончание см. стр.11

Портрет Михаила Кузмина  
работы Сергея Юхимова  
(Одесса, 1982).

В этом номере:

Подборка материалов,  
посвященных Михаилу Кузмину:  
отчет о научной конференции  
на родине писателя,  
обзоры венского  
и ленинградского сборников,  
посвященных его творчеству,  
неопубликованные стихи Кузмина,  
статьи о его прозе  
и об итальянских мотивах  
в русской поэзии

Обзоры новейших изданий  
М.А.Кузмина и В.С.Соловьева

Рихард Вагнер и Морис Бежар

Из воспоминаний  
о литературной жизни  
предреволюционного Петербурга

Архивные материалы 20-х годов

Памяти Марцио Марцадури,  
Лидии Гинзбург,  
А.Д.Алексеева

«Коротко о книгах»,  
По следам наших публикаций

Среди авторов этого выпуска:

Александр БРАГИН (Москва), Кейс ВЕРХЕЙЛ (Амстердам), Александр ДОЛИНИН (Ленинград), Николай КОТРЕЛЕВ (Москва), Павел КУЗНЕЦОВ (Ленинград), Георгий ЛЕВИНТОН (Ленинград), Жан-Клод МАРКАДЭ (Париж), Михаил МЕЙЛАХ (Ленинград), Глеб МОРЕВ (Ленинград), Александр НОСОВ (Москва), Александр СУМЕРКИН (Нью-Йорк), Роман ТИМЕНЧИК (Рига), Александр ТИМОФЕЕВ (Ленинград), Ив.ТОЛСТОЙ (Ленинград), Владимир ТОПОРОВ (Москва), Андрей УСТИНОВ (Ленинград), Татьяна ЦИВЬЯН (Москва), Михаил ЭЛЬЗОН (Ленинград) и др.



# ПОСВЯЩАЕТСЯ МИХАИЛУ КУЗМИНУ

Литературное приложение № 11

## «Михаил Кузмин и русская культура XX века»

Научная конференция в Ленинграде

Начало см. стр. I

ной коррективой к этой ситуации представляется доклад А.Г.Тимофеева, который познакомил присутствующих с основными положениями своей статьи «"Память" и "археология" — "реставрация" в поэзии и "пристрастной критике" М.А.Кузмина», имеющей выйти в X выпуске «Блоковского сборника» в Тарту, которая могла бы также называться «Личность над "воспоминаниями"» в концепции кузминского эмоционализма». Главной задачей доклада мыслилась «защита» Кузмина от исторической, по мнению автора, несправедливости — получивших широкую известность посмертных упреков Ахматовой по его адре-

вители русского зарубежья — Саломея Гальперн, Людмила Замятина, Ирина Одоевцева, Ольга Персиц, Юрий Анненков, Сергей Маковский и др. После произнесенного сообщения Н.И.Попова поблагодарила Элиан Мок-Бикер за преподнесение в дар Музею нескольких кукол работы О.А.Глебовой-Судейкиной.

Целая серия сообщений была посвящена различным мемуарам о Кузмине и его круге. М.В.Толмачев (Москва), которому довелось лично знать О.Н.Гильдебрандт-Арбенину, счастливо избегнувшую трагической судьбы близкого ей Юрия Юркуна в годы сталинского террора, познакомил собравшихся с ее неопубликованными воспоминаниями, сопро-

воотношения в «Кружке Гафиза». Источниковедческий доклад Е.Г.Рабинович был посвящен рецепции образа Антина в творчестве Кузмина. Древние писатели и историографы не оставили достоверных свидетельств о любимце императора Адриана. Существенным звеном в формировании образа Антина в поэтическом сознании Кузмина мог быть популярный в конце XIX века роман немецкого египтолога и исторического писателя Георга Эберса «Император» — расхожее чтение гимназиста той поры. Мотив самоубийства Антина из-за неразделенной любви к женщине (в изображении Эберса) докладчица сравнила с любовным треугольником 1912-13 годов: Кузмин — Всеволод Князев — Глебова-Судейкина. В прениях по докладу было указано на существование момента самоотождествления поэта с Антиноем, а также на известную повторяемость мотива потопления в произведениях Кузмина и перипетиях его биографии (ср. «Крылья»; прогулка на лодке с Н.Н.Сапуновым и дамами летом 1912 года, приведшая к гибели художника, и др.).

Среди менее удачных докладов приходится отметить доклад Е.В.Ермиловой (ИМЛИ) «Осязательный символ: о символизме Кузмина», в котором содержалось немало логических и историко-литературных несообразностей и предпринималась попытка судить о поэтике Кузмина в основном с позиции религиозно-метафизических высказываний Вяч.Иванова. Основная мысль сообщения — о принадлежности Кузмина к символизму и символистскому движению — выглядела малоубедительной.

Особо следует сказать о серии компаративных докладов, а также докладов о петербургской литературе 20-х — 30-х годов. Н.В.Злыднева из Москвы сделала сообщение «Мотив волны в русской графике начала XX века и поэтический мир Кузмина», В.К.Кондратьев — «Кузмин в мире новой поэзии» (докладчик привел типологические параллели в западноевропейской, американской и русской поэзии, от Ч.Олсона до Евг.Харитоновой), Т.Л.Никольская — о творческом пути Ю.Юркуна. Несколько докладов было посвящено творчеству К.Вагинова (О.В.Шиндина [Саратов] и В.Н.Эрль) и обэриутов (Б.М.Констриктор, М.Б.Мейлах). С.В.Полякова выступила с опытом интерпретации социальных коллизий в поэзии Н.Олейникова 30-х годов.

Небольшое выступление А.Б.Устинова было посвящено памяти Геннадия Шмакова (1940-1988), первооткрывателя поэтического материала Кузмина в постсталинскую эпоху, первым в России заявившего о кузминоведении как самостоятельной сфере историко-литературных исследований, которыми он продолжал заниматься и в эмиграции. А.Б.Устинов огласил некролог Г.Г.Шмакова, напечатанный в свое время С.В.Дедулиным в газете «Русская мысль», и зачитал текст приветствия участникам конференции, присланный С.В.Дедулиным из Парижа.

Особо следует приветствовать выход сборника тезисов и материалов конференции, подготовленного хоть и в необычайно сжатые сроки, однако с самой конференцией все же не подоспевшего. [Книга подготовлена стараниями Г.А.Морева и завершается его ценной публикацией произведений последнего письма О.Н.Гильдебрандт-Арбениной Ю.И.Юркуну от 13 февраля 1946 года (именно так! написано в никуда, в спасительном-самообманном уповании «авось жив!»).]

Хочется надеяться, что новое поколение исследователей Кузмина, получившее (впрочем, оптимизм преждевременен, на этом пути еще приходится сталкиваться с незаурядными трудностями) возможность работать в новых, более свободных условиях, — сумеет подготовить откомментированные, текстологически выверенные издания его многообразного литературного наследия. Быть может — и не только литературного: на конференции уже прозвучал далекий от обобщений, но небезынтересный в частности доклад П.В.Дмитриева на тему «Кузмин и опера».

МИХАИЛ МЕЙЛАХ  
АЛЕКСАНДР ТИМОФЕЕВ

Ленинград

## НЕОПУБЛИКОВАННОЕ СТИХОТВОРЕНИЕ МИХАИЛА КУЗМИНА

\* \* \*

Зеркальным золотом вращаясь  
в пересечении лучей  
(Лицо, лицо, лицо!...)  
стоит за царскими вратами  
невыносимый и ничей!

В осинои талии Сиома  
искривленно качнулся Крит.  
(Лицо, лицо, лицо!...)  
В сети сферических сияний  
неугасаемо горит.

Если закрыть лицо покрывалом плотным,  
прожжется шитье тем же ликом.  
Заточат в горницу без дверей и окон  
с вращающимся потолком и черным ладаном  
в тайную и страшную молельню, —  
вылезет лицо наружу плесенью,  
обугленным и священным знаком.  
Со дна моря подымет невиданной водорослью,  
из могилы прорастет анемонами,  
лиловым, томным огнем  
замреет с бездонных болот...

Турин, Турин,  
блаженный город,  
в куске полотна  
химическое богословие  
хранящий,  
радуясь ныне и присно!

Турманом голубь: «Турин!» кричит,  
потоком По-река посреди кипит,  
солдатская стоянка окаменела на век.  
Я — город и стены, жив человек!  
Из ризницы тесной хитон несусь,  
Самого господа господом спасусь!

Не потопись,  
не зароешь,  
не запрешь,  
не сожжешь,  
не вырубшь,  
не вымолишь  
своего лица,  
бедный царек,  
как сам изрек!

В бездумные, легкие, приятные дни, — выступало.  
Когда воли смертельной загорались огни, — выступало.  
Когда голы мы были, как осенние пни, — выступало.  
Когда жалкая воля шептала «распни!», — выступало.

Отчалил золотой апрель  
на тайных парусах чудесных —  
дул травяной, ветровый хмель,  
расплавы янтарей небесных!  
Ручьи рокочат веселей,  
а сердце бьется и боится:  
все чище, девственней, белей  
таинственная плащаница.

Открываю руки,  
открываю сердце,  
задерживаю дыханье,  
глаза перемещаю в грудь,  
желанье в голову,  
способность двигаться в уши,  
слух — в ноги,  
пугаю небо,  
жду чуда,  
не дышу...  
Еще, еще...

Кровь запела густо и внятно:  
«Увидишь опять вещие пятна».

Апрель 1923

### От публикатора

Публикуемое стихотворение М.Кузмина предназначалось для 4-го номера московского машинописного журнала «Гермес» и было передано автором его редактору Б.В.Горнунгу, вероятно, в августе 1923 года. Издание не осуществилось (подробнее см. публикацию Г.А.Левинтона и А.Б.Устинова в настоящем приложении). Нам неизвестно, предпринимал ли Кузмин другие попытки напечатать это стихотворение.

Так или иначе, вместе с другими экспериментальными текстами 1923-24 годов, отразившими увлечение немецким экспрессионизмом и, в частности, интерес к кинематографу (в феврале 1923 года Кузмин впервые смотрит «Кабинет доктора Калигари»), оно осталось неопубликованным. В контексте художественных и, позволительно сказать, мировоззренческих поисков Кузмина этого времени не покажется странным неожиданный поворот традиционной для него итальянской темы — обращение к истории знаменитой турийской плащаницы: так, рецензент в том же «Гермесе» отмечал у Кузмина «сочетание в художественном образе духа умирающего античного мира с величием семитско-христианской мистики и символики» (№ 1).

Интерес к «химическому богословию» (в сочетании со свободной поэти-

ческой формой) оказался, однако, не продолжительным. Здесь, быть может, и кроется причина того, почему стихотворение не было напечатано: в 20-30-е годы Кузмин относился к себе с особенной требовательностью, демонстрируя редкую объективность самооценок (см. дневниковую запись 1931 года, приведенную Н.А.Богомоловым в сб.: Михаил Кузмин и русская культура XX века. Л., 1990, с.211). Действительно не принадлежащий к «вершинным достижениям» Кузмина, текст этот интересен перекличкой с «октябрьским» стихотворением Мандельштама («Керенского р а с п я т ь потребовал солдат...») и неожиданной близостью Вячеславу Иванову («Отчалил золотой апрель...» и т.д.), называвшему в то время Кузмина (в письме Ю.Н.Верховскому) единственным (кроме адресата) близким себе поэтом.

Автограф стихотворения сохранился в архиве Б.В.Горнунга и был передан в дар Музею Анны Ахматовой в Фонтанном Доме М.Б.Горнунгом. В настоящее время М.Б.Горнунг занимается разбором архива своего отца и, в частности, готовит к печати его воспоминания о Кузмине.

Г.М.

Ленинград



Портрет Михаила Кузмина работы Н.Войтинской. Литография, 1910-е годы (репродукция из собрания Михаила Балцвинника, Ленинград).

су. Записки Л.К.Чуковской донесли до нас то безоговорочное отождествление с областью зла личности и творчества Кузмина, якобы безразличного к нравственности и чуждого общепринятым жизненным нормам, — которое преобладало в позднейшей его оценке младшей современницей.

Мы не беремся оценивать меру субъективности этой страстной оценки, имеющей, несомненно, глубокие корни и занимающей свое место в системе взглядов Ахматовой того времени. Укажем лишь, что, проследив по несобранным статьям Кузмина конца 10-х — первой половины 20-х годов высказывания поэта о нравственности искусства и о его отношении к настоящему, докладчик, в частности, показал, что идея «прошлого» в критике и поэзии Кузмина реализуется в категориях «памяти», «воспоминаний» («живых» явлений) — и «археологии», «реставрации», «реконструкции» и т.п. (явления «мертвых», безжизненных), а в зависимости от этого меняется и отношение поэта-критика к событиям и описываемым предметам. Этот глубинный анализ мог бы служить отправной точкой как раз для нахождения аналогий в отношении к прошлому обоих поэтов.

В докладе гости из Франции Элиан Мок-Бикер были прослежены взаимоотношения О.А.Глебовой-Судейкиной и Кузмина. Исследовательница посвятила изучению «Серебряного века» русской литературы и искусства несколько десятилетий; она является автором большой диссертационной работы о О.А.Глебовой-Судейкиной, с которой была лично знакома (труд опубликован в Лилле в 1972 году). Своими воспоминаниями о Кузмине с нею делилась не только Ахматова в 1965 году (в глазах которой Кузмин был «невероятным циником»), но и многие предста-

вождар текст собственными комментариями, целью которых было развенчание расхожих мифов вокруг интимной жизни Кузмина и его окружения. В зачитанных воспоминаниях О.Н.Гильдебрандт-Арбениной необычайно оживленную реакцию слушателей вызвал перечень прозвищ деятелей литературы и искусства «Серебряного века», которыми пользовался М.А.Кузмин в домашнем быту.

С ее же воспоминаниями о Юрии Юркуне собравшихся на конференции познакомил Р.Б.Попов, а с воспоминаниями своего отца, Б.В.Горнунга, о встречах с Кузминым в 20-х годах — М.Б.Горнунг (Москва). Их знакомство началось с того, что тот привез Кузмину в 1923 году московский рукописный журнал «Гермес»; в 1924 году они встречались в Москве в литературном кружке «Зеленая лампа». М.Б.Горнунг также познакомил слушателей с текстом неизвестного стихотворения Кузмина «Турин» («Зеркальным золотом вращаясь...», апрель 1923), автограф которого был преподнесен владельцем в дар Музею Анны Ахматовой. Наконец, М.Вс.Рождественская рассказала о материалах Кузмина в личном архиве своего отца, Вс.Рождественского, и об истории их взаимоотношений в 20-е годы. Она огласила текст приветствия Кузмину, подготовленный Вс.Рождественским для вечера, посвященного XX-летию литературной деятельности мастера (1925), а также привела любопытный отзыв своего отца о поэме Кузмина «Форель разбивает лед» (1927).

Н.А.Богомолов (Москва), развивая тему статьи, уже опубликованной им в VIII выпуске «Блоковского сборника» (Тарту, 1988), огласил ряд найденных эпистолярных документов, проливающих новый свет на вза-

Александр Сумеркин

## Кузминский научный сборник

На фоне российских литературных судеб XX века биография Михаила Кузмина (1872-1936) сравнительно благополучна: он умер, как говорится, своей смертью в Ленинграде, в возрасте 63 лет. Он не успел пополнить списки жертв режима, он не был «запрещен», и хотя в России книги Кузмина не издавались в течение шестидесяти лет<sup>1</sup>, отсутствие мученического ореола в какой-то мере способствовало тому, что кузминское литературное наследие оставалось в тени, бросаемой подвижниками отечественной литературы с их трагическими судьбами. Определенную роль здесь сыграла и своеобразная эротическая направленность некоторых его сочинений, ставшая в тупик и реакционную цензуру и либеральных редакторов<sup>2</sup>.

Однако исследователи и на Западе (открыто), и в России (подспудно) уже много лет занимаются творчеством Кузмина: сборник, о котором пойдет речь, отчасти отражает результаты этих исследований.

Одним из зачинателей кузминоведения был литературовед, искусствовед и переводчик **Геннадий Григорьевич Шмаков** (1940-1988), памяти которого сборник посвящен. Короткое, но емкое, написанное с любовью и болью, вступление **Э. Линецкой**, дополненное строками **С. Поляковой**, посвященными Шмакову, предвещают публикацию его тезисов «О некоторых чертах пространственно-временных отношений в поэзии XX века и об особенностях ее восприятия», в которых автор формулирует характерную черту новой поэзии: отказ от принципа последовательного развития во времени в пользу сложного одновременного взаимодействия семантических блоков произведения. Эти тезисы, открывающие сборник, — не только дань памяти талантливому исследователю: они сразу задают тон книги, определяют ее научно-филологический уровень и широту подхода к теме.

В трех разделах сборника сгруппированы, соответственно, работы, касающиеся собственно Кузмина (1), статьи о предшественниках и современниках Кузмина (2), а также архивные материалы, так или иначе с ним связанные (3).

В открывающих первый раздел тезисах **Вяч. Вс. Иванова** («Постсимволизм и Куз-

мин») сделана плодотворная попытка определить место Кузмина в новейшей литературе: автор подчеркивает важность влияния Анненского на творческий путь Кузмина, указывает на близость Кузмина географически далекому и (тогда) неизвестному Константину Кавафису и отмечает, что поздний Кузмин «движется в сторону создания очень свободного стиля, позволяющего нарушать все литературные и социальные табу. В этом и других отношениях поздний Кузмин сопоставим с мировым литературным движением, лишь в очень слабой степени отозвавшимся в сочинениях других современников Кузмина». Автор напоминает также о воздействии на современную Кузмину русскую литературу его «замечательной и совершенно недооцененной эссеистической и критической» прозы. В заключительном тезисе Вяч. Вс. Иванов приходит к важному выводу: «Он [Кузмин] больше сказался на истории литературы своим косвенным воздействием, чем непосредственно: читательское признание для него еще предстоит... Его место в истории литературы выявится позднее». Забегая вперед, отметим, что представленные в сборнике исследования в известной мере ускоряют процесс этого выявления.

Материалы и публикации сборника отличаются впечатляющим разнообразием тем и подходов. В литературоведении давно утвердились такие темы, как «Петербург Пушкина», «Петербург Достоевского» и т. д. **В. Н. Топоров** («К петербургскому локусу Кузмина») рассказывает о Петербурге Кузмина: это и подлинный адрес поэта, и маршруты его прогулок, и упоминания петербургских названий в стихах, и отражение города в прозе, — то есть самые разные аспекты влияния Петербурга на реальную жизнь и творчество Кузмина, когда личный опыт «с удивительной последовательностью претворялся в «идеальный», художественный образ, в котором пространственное и временное, дав все, что можно, уступало место «условностям» подлинного и высокого искусства».

**Ю. Л. Фрейдин** («Михаил Кузмин и Осип Мандельштам: влияние и отклики») выявляет следы воздействия на Мандельштама (периода 1913-20 годов) поэтического опыта Кузмина, среди прочего напоминая, что именно Кузмин дал название мандельштамовской книге «Tristia» и находя убедительные объяснения последовавшего в 20-е годы расхождения двух поэтов.

В предельно краткой статье **Клауса Харера** («„Крылья“ М. А. Кузмина как пример „прекрасной ясности“»), в которой

развивается тезис Г. Шмакова о том, что «Крылья» — не столько «тенденциозное» или, лучше того, порнографическое произведение (как заявляли многие современники Кузмина), сколько философский роман. — сделано важнейшее наблюдение, в какой-то мере отвечающее на вопрос, почему Кузмин был недопонят и недооценен: «... Темой повести является не эротика или же судьба героя, но — курс о любви (...). В основе этого дискурса лежит концепция культуры, которая была освоена Кузминым еще в 90-х годах XIX века и которая была основана на отрицании единой всеохватывающей культуры. Из этого и оказывается понятным, что творчество Кузмина, основанное на такой концепции сосуществования множества самых различных культур, сталкивалось с принципиальным несогласием представителей передовых литературных группировок, которые именно в это время собирали все силы, чтобы создать новую общую, «соборную» культуру». Можно было бы добавить, что эта позиция Кузмина является безусловной гарантией того, что его творчество в наши дни в России может быть оценено более полно, чем когда-либо.

Публикация «Крыльев» вызвала благодарное негодование не только у «отсталых» консерваторов, но и в рядах «модернистов» (Андрей Белый, Зинаида Гиппиус и др.). Как убедительно показывает **А. Г. Тимофеев** («Полемический контекст некоторых «Заметок о русской беллетристике» М. А. Кузмина»), автор «Крыльев» не остался в долгу: малоизвестный отзыв Кузмина на книгу рассказов Гиппиус «Лунные муравьи» (1912) не только дает четкое представление о прозе писательницы, но и содержит соображения, всегда остававшиеся существенными для Кузмина-прозаика: «Нам кажется, что все ее рассказы суть фельетоны, ставящие вопросы, которые иногда интересуют автора, а иногда просто придуманы им на случай. Эти вопросы она излагает раскидистым, но всегда приятно развязным тоном и иллюстрирует как бы случаями из жизни. Но в том-то и беда, что эти случаи из жизни кажутся всегда выдуман-ными, а люди не живыми...»

Тезисы **П. В. Дмитриева** («М. А. Кузмин и опера») важны не только потому, что намечают возможные подходы к изучению взаимосвязей между оперой как видом искусства и литературным творчеством Кузмина, но и в связи с тем, что это — единственная в сборнике работа, прямо затрагивающая тему музыки, которая, как известно, всегда занимала самое существенное место и в жизни и в творчестве Кузмина. Эта тема, несомненно, требует самого внимательного изучения в дальнейшем.

Не имея возможности даже поверхностно остановиться на работах второго раздела сборника, перечислим лишь имена писателей и поэтов, которым посвящают свое внимание исследователи: имена эти объединяет, пожалуй, та же убежденность в правомочности множества разных культур, не сводимых к единой соборности, будь она традиционной, модернистской или (чуть позже) официальной советской. Это — К. Случевский, И. Анненский, Е. Гуро, В. Хлебников, Б. Лившиц, О. Мандельштам, Ю. Юркун, К. Вагинов, Д. Хармс, Н. Олейников, Л. Добычин и Г. Шенгели. Все материалы раздела по своему интересны, — отметим лишь работу **С. В. Поляковой** «Поэзия Олейникова (опыт интерпретации)», где предлагается принципиально иной подход к творчеству поэта, традиционно воспринимаемому как шутовское и ироническое: С. В. Полякова настаивает на серьезности намерений и суждений автора, закамуфлированных в формы, легко по инерции воспринимаемые как шутовские.

Особого внимания требует документальная статья **А. Б. Устинова** «Дело детского сектора Госиздата 1932 г.», завершающая раздел: это восстановленная по крупным история «дела», по которому в начале 1932 года «за организацию, на основе имеющихся у них контрреволюционных убеждений нелегальной антисоветской группы» были арестованы литераторы и художники, сотрудники детского сектора Ленгосиздата, в числе которых были Д. Хармс, А. Введенский, И. Бахтерев, И. Андроников и другие. Автор прослеживает трагические судьбы большинства людей, жизнь которых была сломана в ре-



Обложка Кузминского сборника, изданного в Ленинграде (в оформлении использованы силуэты работы Е. Кругликовой, 1915).

зультате этой фабрикации ГПУ, имевшей место за несколько лет до начала Большого террора. Огромный интерес представляют публикующиеся впервые выдержки из дневниковых записей и письма Д. Хармса этого периода<sup>3</sup>.

Воистину бесценные публикации в последнем разделе сборника, — и прежде всего, отрывок из дневника Кузмина за 1906 год, в котором он концептивно описывает свою жизнь, от рождения до лета 1905 года, когда он начал регулярно вести дневниковые записи. Кроме самоочевидной документальной ценности, этот текст, выделенный самим Кузминым и им же озаглавленный «Histoire éditante de mes commencements» («Поучительная история моих начинаний»), обладает и незаурядной художественной привлекательностью: с легкой остротой и полной открытостью Кузмин пишет о детстве и юности, о первых эротических открытиях, о своих родителях, страхе и братях, о дружбе с Г. Чичериным, об увлечении музыкой и занятиях в консерватории, о первых композиторских и литературных опытах (текст и музыка к «Королю Милло» по Карло Гоцци), о попытке самоубийства, о первой серьезной любовной связи и об увлечении философией и католицизмом, о поездках за границу и о поисках себя: «То я ничего не хотел, кроме церковности, быта, народности, отвергал все искусство. всю современность, то только и бредил D'Annunzio, новым искусством и чувственностью... Из моих бросаний, наконец, определился ряд произведений, которые я ценю всегда и во всяком виде. Это всегда почти эпос Пролога<sup>4</sup>, сказки, новеллы, fabliaux; Шекспир, «Дон Кихот», Мольер и французские комедии. Пушкин, Лесков. По музыке я возвращался непременно к старым французам, итальянцам и Mozart'у». Эта «История» в концентрированном виде содержит многие из тех элементов, которые в пространственном и переосмысленном виде постоянно оживали в прозе, поэзии и музыке Кузмина, это как бы «авторизованный» адрес всех кузминских истоков.

Публикация образцово подготовлена и откомментирована **С. В. Шумихиным**: из вводного комментария мы узнаем и о посвоему не менее поучительной истории кузминских дневников. Кузмин продал свой архив в Гослитмузей в ноябре 1933 года. Как было недавно установлено, в феврале 1934 года архив был затребован ГПУ, где он и находился вплоть до марта 1940 года: судя по всему, из дневников Кузмина внелитературные специалисты почерпнули немало материалов на лиц, в них упомянутых.

Безусловную радость всем ценителям Кузмина доставит малоизвестный цикл прозаических миниатюр «Печка в бане», датированный мартом 1926 года (публикация и комментарий **Н. А. Богомолова**). Эти, по выражению комментатора, «кафельные пейзажи» поражают отличием от привычной прозы Кузмина: лаконичные, иногда всего в несколько строк, «стихотворения в прозе» написаны в гротескно-пародийной тональности, в них звучат «озорные» ноты, перекликающиеся с «Занавешенными картинками»: можно с уве-

ренностью утверждать, что эти миниатюры оказали влияние на последующую прозу Хармса.

Как повесть самого Кузмина читается статья **А. Г. Тимофеева** «Прогулка без Гуля? (К истории организации авторского вечера М. А. Кузмина в мае 1924 г.)», написанная на основании недавно обнаруженной переписки. Речь в ней идет о перипетиях, связанных с организацией в Москве «закрытого» вечера Кузмина «для посвященных» — несмотря на все трудности, начинание это увенчалось успехом.

И, наконец, завершающее сборник письмо О. Н. Гильдебрандт-Арбениной Ю. И. Юркуну от 13 февраля 1946 года (публикация и комментарий **Г. А. Морева**). Юрий Юркун — многолетний друг и спутник Кузмина — был арестован 3 февраля 1938 года по ложному обвинению и расстрелян 21 сентября 1938 года (реабилитирован в 1958). Его жена О. Н. Гильдебрандт-Арбенина многие годы ничего не знала о его судьбе. В минуты тяжелейшей депрессии, когда ей казалось, что все погибло и жизнь потеряла всякий смысл, она написала это уникальное прощальное письмо, в надежде, что адресат жил и когда-нибудь сумеет его прочесть. Это уникальный человеческий документ (перекликающийся с посмертным обращением к Осипу Мандельштаму, которым завершается «Вторая книга» Надежды Мандельштам), в чем-то трогательно наивный, поражает силой любви и преданности, пронесенных через самые страшные годы террора и войны, и позволяет на мгновение заглянуть в тот прекрасный и светлый мир, в котором, вопреки всем невзгодам и переменам, жил и творил замечательный русский поэт, писатель и музыкант Михаил Кузмин.

А. Е. СУМЕРКИН

Нью-Йорк

<sup>1</sup> В 1989 году после 60-летнего перерыва были изданы два сборника Кузмина: в Ярославле (составитель Сергей Кунев) и в Москве (составительница Е. В. Ермилова). См. о них в обзоре на стр. VI настоящего издания.

<sup>2</sup> Здесь уместно вспомнить рассказ Г. Шмакова, который он не раз повторил в кругу друзей. В середине 60-х годов речь зашла об издании книги Кузмина в «Библиотеке поэта». Когда Шмаков пришел к редактору, чтобы обсудить предложенный им состав книги, тот со смущением указал на лирические строки, недвусмысленно адресованные мужчине: «А как мы это объясним?» — «А давайте всюду дадим подстрочные примечания: „Так в тексте“», — предложил Шмаков. Но его предложение принято не было.

<sup>3</sup> Ср. публикацию Евг. Прицера в «Литературном приложении» № 10 («РМ»), № 3835, 6 июля 1990, с. XIII).

<sup>4</sup> «Пролог» — сборник житий святых, поучений и назидательных рассказов, расположенных по месяцам и дням года.

Впервые цикл был опубликован Дж. Чероном в сб. «Wiener Slavistischer Aimanach», Bd. 12, 1983.

Об этом сборнике см. также заметки на стр. VI настоящего приложения.



Михаил Кузмин. Фото работы Моисея Наппельбаума, 20-е годы (из собрания Михаила Балцвиника, Ленинград).

## ПОСВЯЩАЕТСЯ МИХАИЛУ КУЗМИНУ

Литературное приложение № 11

Александр Тимофеев

## Некоторые уточнения и добавления к венскому Кузминскому сборнику

В 1989 году вышел в свет 24-й спецвыпуск «Венского славистического альманаха», издаваемого под общей редакцией Оге Ханзен-Лёве. Выпуск, составленный Джоном Э. Мальмстадом, был отведен под материалы о жизни и творчестве Михаила Кузмина. Предисловие составителя завершается посвящением сборника памяти скончавшегося в 1988 году Г.Г. Шамакова: все это сопровождается цитатой из Кузмина: «Случится то, что предназначено, // Вожатый нас ведет. // За те часы, что здесь утрачены, // Небесный вкусим мед».

В сборник вошли, в основном, материалы научного colloquium по русской поэзии эпохи пост-символизма, который состоялся в Париже в июне 1986 года. В нем опубликованы, в частности, блестящие исследования Дж. Барнстеда, С. Карлинского, И. Паперно, Б. Гаспарова, Дж. Мальмстада, безусловно вошедшие в «золотой фонд» кузминоведения. Отдельно остановимся на ценнейшей, по определению В.М. и М.Л. Гаспаровых, статье Г. Шамакова «Михаил Кузмин и Рихард Вагнер». Впервые ее выверенный окончательный авторский вариант был опубликован в нашем приложении (№ 7, «РМ» № 3750, 11 ноября 1988), правда, с небольшими сокращениями. В венском сборнике текст этой статьи опубликован полностью, но без учета некоторых уточнений, отраженных в нашей публикации. Ниже своими замечаниями по поводу архивного отдела венского сборника делится один из квалифицированных ленинградских исследователей биографии и творчества Кузмина А.Г. Тимофеев.

Исходим из того, что читатель ниже-следующего свода поправок и возражений будет помнить о безусловно положительной нашей оценке в целом этого издания.

Первая публикация архивного отдела, целиком состоящая из материалов Дж. Мальмстада, «Letters of N.N. Sapunov to M.A. Kuzmin» (р. 153-159) осуществлена, как информирует Дж. Мальмстад, по копиям, сделанным покойным Г.Г. Шамаковым (р. 155). Публикатор выражает сожаление по поводу того, что, передавая ему тексты трех писем Н.Н. Сапунова Кузмину, Шамаков «не

указал архив, в котором хранятся оригиналы» (р. 155). Напечатанные им письма находятся в архиве, который доступен и зарубежным исследователям. — Отделе рукописей Государственной Публичной библиотеки имени М.Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде. Их шифр: ГПБ, ф. 124 (собрание П.Л. Вакселя), № 3870, л. 1-6 (последовательность писем в архивной единице хранения, увы, не совпадает с предложенной Дж. Мальмстадом, у которого датировки, определяющие последовательность, вполне корректны).

## Письмо I

страница	напечатано	должно быть
155, 14 сн.	удивительное.	удивительн[ое].
155, 9 сн.	Если будете писать,	Если будете писать им,
156, 5 сн.	1907 30 июля	[1]907. 30 июля.

После даты опущены приписки и «P.S.»: «Адрес мой: Сухум-Кале Кутаисской губ[ернии] дача «Орион» Шаншиевых. P.S. За такое безалаберное письмо извиняюсь; переписывать не хотелось. Не знаете ли адрес Мейерхольда?»

## Письмо II

158, 7 сн.	Это невозможно!	Это невозможно! Что можно ждать от него?.. Меня это возмущает.
158, 13 сн.	21 сентября 1907	21 сент[ября] 1907.

После даты опущено окончание письма: «Адрес Сухум Кутаисской губ[ернии] дача «Орион» Шаншиевых. Мой поклон Ауслендеру и Алексей Михайловичу [Ремизову. — А.Т.]».

Вызывает сомнение чтение «кв. 3, Вам» (р. 158, 2 сн.). При знакомстве с оригиналом письма это место было прочтено мной иначе — «кв. Званцевой». К сожалению, имеющиеся адреса на письмах Кузмина и адресованных Кузмину (II половина 1907 г.) неполны и не содержат указаний на квар-

тиру (см., например, письмо Ан.Н. Чеботаревской Кузмину от 22 ноября 1907 г., где указан адрес «Таврическая 25» — ГПБ, ф. 124, № 4676, л. 1).

Как бы то ни было, написание «Вам» при передаче текста письма неверно, поскольку у Сапунова отчетливо строчное «в».

## Письмо III

158, 2 сн.	относительно	относит[ельно]
159, 5 сн.	исключительно	исключит[ельно]

После подписи следует адрес: «Москва Пречистенская набережная д. Пирцова кв. 23. Н.Н. Сапунову».

В комментариях к письмам, обстоятельных и весьма подробных, вызывают досаду две неточности. Первая вполне может быть сочтена опечаткой: Кузмин в 1906 г. жил на Суворовском проспекте, а не «Суворинском», как явствует из прим. 1 к письму I (р. 156, 10 сн.). Кроме того, в сноске 1 к письму II было бы к месту указание на то, что посланное Кузмину письмо, о котором говорит Сапунов, является, скорее всего, письмом I в разбираемой публикации.

Любопытно, что в обеих столицах одно время циркулировали слухи о совместной поездке Кузмина и Сапунова на море. Так, В.В. Руслон в письме Кузмину от 31 марта 1910 г. задавал вопрос: «А Вы решили ехать в Сухум с Н.Н. Сапуновым?» (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, № 360, л. 2).

Следующая публикация «Штудий...» вводит в научный оборот тексты двух не опубликованных ранее пьес Кузмина — «Алиса, которая боялась мышей» и «Фея, фанат и машинист». Эти небольшие одноактные водевили, написанные в 1913 и 1915 гг. соответственно, воспроизводятся по машинописным копиям, принадлежавшим руково-

дителю московского театра «Летучая Мышь» Н.Ф. Балиеву. Ныне они хранятся в архивах «Голубой Лагуны» и предоставлены для публикации Джоном Боултом (р. 162).

Что касается текста первой из них — в прошлом году мы имели возможность убедиться, что предложенная Дж. Мальмстадом версия является сценическим вариантом подлинного, авторского произведения. Публикация Дж. Мальмстада подоспела как раз в то время, когда нами был подготовлен к печати автограф водевиля «Алиса, которая боялась мышей» (в составе обзорно-публикационной работы «Материалы М.А. Кузмина в Рукописном отделе Пушкинского Дома», имеющей выйти во втором выпуске «Литературного архива», изд. «Наука», Ленинград). Сравнение автографа пьесы с опубликованной Дж. Мальмстадом версией показало, что Н.Ф. Балиев располагал незначительно сокращенным текстом произведения. Остается открытым вопрос, являются ли сокращения авторизованными.

Незаявленный биографический интерес вызывает третья публикация сборника, озаглавленная «Letter of M.A. Kuzmin to Ja. N. Blox». Она также подготовлена Дж. Мальмстадом. Исследователь печатает письмо Кузмина своему другу, издателю Я.Н. Блоху, от 17 марта 1924 г. Адресат послания, один из организаторов издательского кооператива «Петрополис» в Петрограде, уехал в Берлин в октябре 1922 г. По нашим данным,

Блох, в конце 1922 г. напечатанный в Берлине новый поэтический сборник Кузмина «Параболы. Стихотворения 1921-1922», а в течение 1923-24 гг. сумевший осуществить серию переизданий стихов и прозы Кузмина, — был тем единственным представителем «Русского Берлина», с которым оставшийся в России Кузмин поддерживал более или менее регулярную двустороннюю переписку. Это объясняется в первую очередь тем обстоятельством, что Блох фактически сделался полномочным представителем Кузмина за границей, осуществлявшим по мере сил и возможностей защиту его авторских прав. Как явствует из вступительной заметки Дж. Мальмстада, предпосланной публикации письма, автограф этого замечательного эпистолярного документа прежде принадлежал В. Маркову, соредактору Дж. Мальмстада по Собранию стихов Кузмина (München, 1977-78), а ныне находится в собрании публикатора.

Письмо относится к тому периоду в послереволюционной жизни Кузмина, который мог стать переломным в его творчестве в смысле обретения нового источника вдохновения. Увлечение молодым историком античности Л.Л. Раковым (1904-1970), относящееся к концу 1923 — первой половине 1924 гг., вызвало в Кузмине прилив творческих сил, результатом которого явился цикл стихотворений «Новый Гуль» (издание: [Л.] 1924) и экспериментальная пьеса «Прогулки Гуля» (см.: Собрание стихов, т. III, с. 559-567). Поэтому письмо, доверительное и подробное, написанное в этот отмеченный художественными поисками период, чрезвычайно важно для исследователей. Подробнейший комментарий, превышающий объем поясняемого текста в четыре с половиной раза, безупречен, хотя в нем есть несколько недочетов.

Неправильно называть журнал, в котором Кузмин печатался в период театрального сезона 1923-24 гг., «Театр. Ежедневник гос[ударственных] Академических театров в Петрограде», в дальнейшем «Ежедневник Академических театров» (р. 181). Дело в том, что «Ежедневник государственных академических театров», открыто крепостное издание по характеру подачи материалов, и журнал «Театр», редактировавшийся И.П. Флеровским, издателем которого была «Красная газета», — выходили в сезоне 1923/24 года параллельно и не зависели друг от друга. Кузмин имел недолгую возможность печататься на страницах «ежедневника» «Театр», причем редактор этого издания брал на себя смелость отправлять в набор не только театральные-музыкальные рецензии Кузмина, но и его статьи по литературным вопросам (ср., например, статьи Брюсов. «То мореплаватель, то плотник...» в № 12 от 18 декабря 1923 г. и «Сумеречная Дульциния» [о творчестве Ф.К. Сологуба. — А.Т.] в № 4 (17) от 22 января 1924 г.). Именно на страницах этого издания был напечатан забытый манифест Кузмина «Пристрастная критика» (№ 3 (16) от 15 января 1924 г.). Ничто подобное не могло случиться в «Ежедневнике государственных академических театров». Следствием проанализированной ошибки является неточная датировка неоднократно цитируемой автобиографии Кузмина (ГПБ, ф. 474, альб. № 2, л. 1-6) — «1923» годом (р. 180). Коль скоро в этой автобиографии последним изданием, с которым сотрудничал Кузмин, назван журнал «Театр», она написана не ранее 11 декабря 1923 г., а, возможно, и в начале 1924 г.

По всей вероятности, ошибка вкралась и в прим. 26 (р. 184). «Вальтер», упоминаемый в письме Кузмина, — это не «возможно, Вальтер Федорович Нувель», как пишет Дж. Мальмстад (там же), — а немецкий поэт и переводчик русских поэтов Рейнгольд фон Вальтер (1882-1965), имевший тесный контакт с представителями «Русского Берлина» (см., в частности, комментарий А.В. Лаврова к одному из писем Андрее Белого к Е.Ю. Фехнер из Берлина — «Литературное обозрение», 1989, № 9, с. 109). Наше предположение тем более вероятно, что визитная карточка Вальтера, принадлежавшая Кузмину и относящаяся еще к дореволюционной эпохе, сохранилась в коллекции М.В. Толмачева (об этом стало известно из его сообщения о своем собрании на конференции «Михаил Кузмин и русская культура XX века» 16 мая 1990 г. в Ленинграде).

Отметим опечатку в приписке Кузмина к публикуемому письму: «Юр Им.» вместо «Юр. Ив.» (имеется в виду Ю.И. Юркун. — А.Т.) (р. 176).

В следующей публикации — «Two Elements — Two Versions» — Дж. Мальмстад возвращается к волнующей теме гибели юной балерины Лидии Ивановой в июне 1924 г., в свое время потрясшей артистический Ленинград, поскольку, по некоторым данным, к этой жестокой драме было причастно тогдашнее ГПУ (об этом Дж. Мальмстад уже написал в 1975 г. («Slavic Review», Vol. 34, № 1) в статье «The Mystery of of Iniquity: Kuzmin's "Temnyye ulitsy rozhdauiu temnye mysli"»; Г. Шамаков осветил трагическую историю в статье «Загадка Лидочки Ивановой» — «Русская мысль», № 3625, 13 июня 1986).

В своем предисловии Дж. Мальмстад сообщает, что вскоре после того, как он получил копию сборника «Лидия Иванова. 1903-1924» (Л., 1927; тираж 300 экз.), ему «послали машинописную копию [статьи] «Две стихии», основанную, как мне сказали, на



Обложка венского Кузминского сборника (в оформлении использован портрет работы Юрия Анненкова).

рукописи статьи» (р. 187). Далее исследователь предполагает, что эта машинопись, «в сущности, совпадает с текстом, который Кузмин опубликовал в «Красной газете» (вечерний выпуск), № 135, 18 июня 1924, два дня спустя после таинственной смерти Ивановой при столкновении суденышек на Неве» (там же). В дальнейшем Дж. Мальмстад будет исходить из предположения, что более пространственный текст (уточняемый по полученной им машинописи) был напечатан в газете сразу после несчастного случая, а сокращенный текст той же статьи (возможно, сокращения были вызваны цензурными причинами) увидел свет повторно в сборнике 1927 г. При этом Дж. Мальмстад берет за основу публикации текст по сборнику 1927 г., помещая пропуски и несоответствия в примечания (р. 187, 189). В примечаниях же постоянно мелькают отсылки «текст 1924 [г.]» (р. 189).

Что же имело место на самом деле? Сразу после гибели балерины 16 июня 1924 г. (об этом подробнее, помимо указанных статей, см.: Split Seconds. A Remembrance by Tamara Geva. N.Y., 1984, p. 310-319) Кузмин написал некрологическую заметку «Лидия Иванова», действительно опубликованную в № 135 вечернего выпуска «Красной газеты» от 18 июня 1924 г.

Статья «Две стихии», согласно авторскому списку произведений 1920-28 гг., была написана в мае 1925 г. (ИРЛИ, ф. 172, № 319, л. 115). Видимо, мемориальный сборник был задуман именно тогда (участие балетного критика А.Л. Вольнского, умершего

до выхода брошюры в свет, подтверждает это предположение). По этой причине отсылки на «текст 1924 [г.]» в примечаниях к публикации (р. 189) требуют повсеместной замены на «текст 1925 г.». При издании сборника «Лидия Иванова. 1903-1924» в статье Кузмина «Две стихии» действительно имели место искажения (тогда как статья «Лидия Иванова» из «Красной газеты» никогда более не перепечатывалась). Известный нам автограф статьи «Две стихии» (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, № 42) не подтверждает те отличия от опубликованного в 1927 г. текста, на которые указывает Дж. Мальмстад в прим. 1, 3, 6, 7. Вследствие этого напрашивается вывод либо о существовании еще одного автографа (копии?) статьи «Две стихии», либо о наличии ошибок в машинописи, которой располагает Дж. Мальмстад (точности ради отметим, что перепроверить верность нашего списка с автографом статьи в момент написания рецензии мы тоже не могли).

Заметим также, что путаница двух статей Кузмина, посвященных гибели Лидии Ивановой, имела место у Дж. Мальмстада и в статье 1975 г. («Slavic Review», Vol. 34, № 1, p. 51).

Выступление Кузмина в «Красной газете» мы помещаем как приложение к нашей заметке во избежание дальнейшей путаницы. Автограф статьи нам неизвестен: она печатается по тексту «Красной газеты».

А.Г. ТИМОФЕЕВ

Ленинград

## Приложение

## Лидия Иванова

Погибла Лидия Иванова. Несмотря на свою молодость и только что начатый артистический путь, она была известна не только специалистам, балетоманам, а всем, кто интересовался театром, дарованиями, будущим русского искусства.

Обстоятельства ее гибели всех поразили. Увеселительная поездка по воде, порча мотора, наскочивший пароход, далее смутно. Двое погибших, трое спасшихся. Погибла и Иванова. Несчастный случай?

Кажется, случай определяется, как «точка пересечения двух процессов». Если объяснение может успокоить, — пусть так. Если объяснение может вознаградить, вернуть нам Иванову — пусть так. Но почему на этой «точке пересечения» должна была оказаться Иванова и пресеклась ее жизнь?!

Если мысленно представить себе картину ее гибели, она кажется еще более трагической и нелепой.

Трагизм в такой непоправимой, натуральной, жестокой форме как-то не вяжется с понятием о балете, где все эмоциональные конфликты переносятся не только вообще в область искусства, а в область особенно очищенного и успокоенного преломления. И все искусство Л. Ивановой обещало развиваться именно в этом направлении. Ничего катастрофического, ничего обреченного, ничего патологического. Детская еще чистота, порою юмор, внимательность и пристальная серьезность. До самого конца скупость эмоций и сильное выраженных переживаний. Общая серьезность, чистота и пристойность. Это отражалось и на ее внешности, всем памятной и незабвенной. Полудетское лицо, типично балетное, может быть, переносящее нас даже в тридцатые годы, но без их призрачного, болезненного романтизма, несколько неподвижные глаза, оживляемые артистической старательностью и иногда детским лукавством. Природная особенность Л. Ивановой, всех поражавшая, — это необыкновенно высокий и плавный прыжок. Четкость и чистота движений приближались временами к высокохудожественной кукольности. Роль балерины в «Петрушке» Стравинского ждала ее.

Путь начат был быстро и благородно, без погони за дешевым успехом. Мы ведь не знаем, да теперь, увы, и не узнаем, какой величины мы лишились. Не только любители балета, но все, кому дорого искусство, молодость, а следовательно, и будущее, не могут живейшим образом не почувствовать весь ужас этого случая, этой «точки пересечения двух процессов».

М.Кузмин

[17 июня 1924]

Татьяна Цивьян

Италия в России  
(начало XX века)

«Итальянские впечатления» — едва ли не универсальная литературно-художественная тема, своего рода урок, который должно выполнить, не забывая о том, что он затвержен многими и многими, в разных временах и пространствах. Италия — европейский культурный символ *par excellence*: он не обесценивается ни туристскими толпами, ни тем, что побывав в Италии, художники пишут картины, литераторы — стихи и прозу, композиторы — музыку, тиражируя одни и те же имена, памятные места, произведения искусства, пейзажи, воспринимаемые как картины или через картины (то есть через имена художников, поэтов и т.п.). Эти бесконечные повторения не смущают ни авторов, ни «потребителей» — зрителей, читателей, слушателей. «Заданная» не-итальянцу не-итальянцем же Италия оказывается отражением в факетчатом зеркале. Отражения-«картинки» — не столько складываются, как мозаика, сколько *накладываются* друг на друга, и эти повторения-подобия и создают *итальянское клише*, которое может быть представлено прежде всего списком имен, будь то имена мест или имена великих итальянцев.

«Когда мне говорят «Александр», // я вижу белые стены дома, // небольшой сад с грядкой лавоков...» и т.д. — под имя этого города Кузмин мог бы представить интимные воспоминания, не привязанные к историческим и художественным реалиям. Он же в цикле «Стихи об Италии» (11 стихотворений 1919-20 годов, то есть *воспоминания* об Италии) опирается на заданный список имен-сюжетов: Остия, великий Рим, озеро Неми, Мадонна, святая Марко, Венеция, баута, Тьеполо, Эней, Дидона, Капитолий, Рах гомата. Ассизи и «цветики милые братца Франциска», Равенна и Данте и т.д., все, что в заключающем цикл стихотворении определяется как «Твой важный и воздушный сон; // Италия, о мать вторая».

Обращение к Италии оправдано тем, что каждый описывает свое, индивидуальное и в этом смысле неповторимое, видение — и не вина пишущего, что эти видения оказываются настолько совпадающими: слишком отчетливо «культурное клише» Италии в нашем сознании, и это само по себе является не только сильным творческим импульсом, но и путеводителем («бедкером») в прямом и переносном смысле слова. Однако и путеводители должны обновляться, меняя не столько канонический набор, сколько «точку зрения». На рубеже XIX-XX веков в русской художественно-литературной традиции актуализировалось эмоционально-ностальгическое восприятие Италии, ожившее и преобразившее привычные и избитые «итальянские красоты» присутствием *genius a loci*. Это восприятие было заимствовано от англичан (Рэскин, Патер, Вернон Ли), что и было сформулировано Муратовым (и реализовано им в «Образы Италии»): «Исторический энтузиазм англичан перед Италией — явление замечательное, не повторяющееся ни в каком другом народе... Важность Италии для человечества лучше всего объясняется этим изумительным слиянием с ней, этим самоотверженным в ней растворением загородной и вещей человеческой души» (*genius loci* требовал особого восприятия). Важным оказывалось не просто адекватно отразить свое впечатление от объекта — знаменитого, прекрасного, совершенного, но увидеть в нем нечто глубинное, скрытое от поверхностного взгляда).

Единственный сборник поэта-архивариуса г.р. В.А.Комаровского «Первая пристань» завершается циклом из семи стихотворений (1913-12 гг.) под названием «Итальянское впечатление». Он построен как описание маршрута от северной границы Италии до Неаполя. Автор-путешественник смотрит из окна поезда на горный пейзаж, останавливается в Венеции, опознаваемой по картинам Тинторетто и пейзажам Венеции; предчувствие Венеции есть уже в I стихотворении («Кружевом Casa d'oro // Встанет солнечный сон...»). Далее путь автора лежит в Тоскану, к Флоренции. Последняя остановка — «Вот Фьезоле... Флоренция предугадывается в «Доносятся слова: Варджелло, Джотто»

и предстает и V стихотворении — «Как многогрешная вдова, // Сжимающая индугенцию, // Закутанная в кружева». В VI стихотворении — автор уже в Риме, на Капитолии. Путешествие кончается Неаполем, где автор вынужден переждать в отеле грозу, впрочем, быстро проходящую.

Итак, перед нами хрестоматийный маршрут: Венеция — Флоренция — Рим — Неаполь, описанный в духе «репортажа»: ускоренный темп сообщения, краткость фразы... отзывчивость на сиюминутную ситуацию... без попыток ее осмысления... подчеркивается неполнота прикосновения к «чужому», препятствия, которые возникают для того, кто вторгается в прошлое... контакты с «чужим» затруднены», как об этом в свое время писал В.Н.Топоров. Первое впечатление — перед нами обычный торопливый турист, отвлекающийся «на профиль тонкий // Цветочки предлагающей девчонки» (IV) и сидящий на римском Форуме, «наокая мучаясь натертыми» (VI), но за ним угадывается столь свойственная Комаровскому игра, скрывающая «дух темный, отравленный, надломленный, но героический, упдающий, но непокорный, нежный, мечтательный, напризный, но совсем не женственный... Зачем было нужно его так тщательно скрывать?» (Н.Н.Пушин).

Главное средство для «скрытия», однако, — не репортаж, не маска туриста и фланера, а то, что путешествие это — *воображаемое*: в Италии Комаровский не был. Не касаясь конкретных обстоятельств, приведших автора к тому, что в определенном смысле можно назвать мистификацией (впрочем, мистификацией это может быть для неискушенного читателя, отождествляющего автора с его героем), остановимся только на двух «уроках» из тех, которые *можно извлечь* из этого воображаемого путешествия по воображаемой Италии.

Во-первых, в цикле просматривается вполне реальный «теневой» пейзаж — родной Комаровскому север (I, «Скованы русские реки // Серой корою льда (...) Северный горький чад»; III, «Я с севера пришел, жестокий гун») и даже VII. «Дробинки горестно качали // и оце-

тинился залив»; кроме того, можно говорить и о восприятии Италии через «итальянское» в Петербурге, предельно сближающем «чужое» и «свое».

Во-вторых, сама возможность описания путешествия в Италию «по источникам» или через посредника лежит не только в ее «культурной хрестоматийности», — но — для русской традиции — в особом отношении к Италии, которая издавна представляется некоей прекрасной обетованной страной, локусом золотого века, о котором говорят предания. Баратынский увидел воплощение той Италии, которую он узнал «с памятью живых речей» дядки-итальянца: «Везувий, Колизей, грот Капри, храм Петра // Имел ты на устах от утра до утра». Как мы видим, прекрасная Италия была почерпнута из того же канонического «культурного набора». Примечательно, что и у Баратынского в Италию также вторгается северный пейзаж: «...безгрозо спи в пределах наших льдыстых! (...) Наш бурнодышащий, полночный аквилон, // Не хуже веющей забвеньем и покоем, // Чем вздох южные с душистым их упоём».

«Своей», сокровенный взгляд на Италию у Комаровского можно предполагать еще и в том, что за туристическим дневником, который, действительно, можно симитировать, обладая гимназическими сведениями об Италии, скрывается та русская мечта об Италии, тот символ, о котором говорят герои вагиновской «Гарпагониады» (при том, что и тут присутствует ирония, игра, с помощью которой автор укрывает ностальгию по Европе, известную нам еще от Версилова) — (Анфертьев): «— Иногда мне хочется уехать в Италию, не в политическую Италию и не в географическую, а в некую умопостигаемую Италию, под ясное не физическое небо и под чужое, одновременно физическое и не физическое солнце... [Локонову] мучительно было слышать слова Анфертьева. Ведь то, что называл Италией Анфертьев, была страна его сновидений... Анфертьев продолжал: — И вот, собственно говоря, что же остается, когда мы достигаем сорокалетнего возраста, или может быть тридцатилетнего возраста... от этой прекрасной страны Италии. Она превращается в сновидение, и мы начинаем предполагать, что мир вокруг зол и пошел, и прекрасное явие соловья превращается для нас в *темпераментную песенку*» (отголоски лермонтовской «золотой чаш» — «... в ней напиток был мечта...»; здесь «золотая чаша» предстает в виде «золотой Италии»).

Т.В.ЦИВЬЯН

Москва

К истории машинописных изданий  
1920-х годовПубликация Георгия Левинтона и Андрея Устинова<sup>1</sup>

Здесь публикуются три письма из архива М.А.Кузмина, имеющие отношение к истории машинописного журнала «Гермес» — литератора А.Альвинга (псевдоним А.А.Смирнова; 1885-1942) и впоследствии известного лингвиста Б.В.Горнунга (1899-1976)<sup>2</sup>. Журнал издавался в Москве в 1922-23 гг. тиражом 12 экземпляров группой филологов, критиков и поэтов, частично входивших в Московский лингвистический кружок (МЛК). Состав редакции указан в № 1 и № 2: «Редактор Б.В.Горнунг. Редакционная коллегия: С.Д.Богдановский, Н.В.Волькенуа,

Л.В.Горнунг, М.М.Кенигсберг». Авторы № 1 за вычетом многочисленных псевдонимов совпадают с составом редколлегии (кроме них в номер включена только одна новелла В.Я.Вилениной), в № 2 появляется ряд новых авторов, назовем здесь В.А.Паста, А.Альвинга, В.И.Нейштадта, Г.А.Шенгели, А.А.Буслаева. К № 3 не только расширяется круг авторов (Б.В.Томашевский, Г.Г.Шпет, К.Г.Локс, Д.С.Усов, М.О.Петровский, Н.Ф.Бернер и др.), но изменяется также состав и структура редколлегии: «Редакционная коллегия: А.А.Буслаев, Н.В.Волькенуа, Б.В.Горнунг, Л.В.Горнунг, М.М.Кенигсберг (председатель), В.И.Мозалевский».

О теоретической и литературной позиции «Гермеса» хорошее представление дает рецензия в журнале «Корабль» (близком к МЛК), подписанная инициалами Г.С. Ее лаконичность и выразительность позволяют привести ее целиком:

Продолжение см. стр. XI

Более полный вариант публикации печатается в сборнике тезисов и репринтов 5-х Тыняновских чтений. Здесь, в частности, опущены все примечания.  
<sup>2</sup> ЦГАЛИЛ, ф.437, оп.1, ед.хр. 162, л.35 (письмо № 1); ед.хр. 27 (письма № 2 и № 3).



Слева направо: Ю.И.Юрков, О.Н.Гильдебрандт-Арбенина, К.С.Козьмин, М.А.Кузмин в квартире Михаила Кузмина на фоне портрета балерины работы В.В.Лебедева (фото из собрания Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме).

Глеб Морев

Заметки о прозе Кузмина  
(«Высокое искусство»)

«Не лишенный тенденциозности» (по слову Б.Эйхенбаума) рассказ М.Кузмина «Высокое искусство» в контексте литературной жизни 1910-х годов выглядит (как мы пытались показать в другом месте<sup>3</sup>) полемическим выпадом против З.Гиппиус (облик которой отразился в чертах главной героини рассказа) — наиболее влиятельного и резкого критика Кузмина в те годы. Однако в тоне Кузмина отсутствует присущая выступлениям Гиппиус агрессивность, и рассказ воспринимается скорее как своеобразная реплика *pro domo sua*, нежели ответная инвектива. В соответствии с этой тональностью текста особая роль отводится автором формулировке своего творческого и нравственного кредо: в данном случае оно оказывается выраженным в словах великопостной молитвы св. Ефрема Сирина, заключающих повествование.

Приведем канонический текст: «Господи и Владыко живота моего, дух праздности, уныния, любования и празднословия не даждь ми. Дух же целомудрия, смиренного, терпения и любве даруй ми, рабу Твоему. Ей, Господи Царю, даруй ми зрети моя прегрешения и не осуждати брата моего, яко благословен еси во веки веков. Аминь».

Обратившись к тексту рассказа, мы обнаружим, что цитируемая Кузминым первая строка молитвы дана в трансформированном виде, а именно — слово «*празднословие*», замыкающее перечень грехов, от которых молитва призвана уберечь, — пропущен-

но. Одновременно приводится авторская интерпретация цитируемого текста («...ибо от этих духов происходит возвышенное и унылое *празднословие* и отвращение от жизни с ее трудами и радостями»). В данном случае отступление от всем известного (как правило, запоминаемого наизусть) канонического текста означает намеренное провоцирование читательского недоумения, а вместе с авторской интерпретацией молитвы взгляд своеобразным приемом, остававшимся в центре внимания именно на опущенном слове.

Смысл данной операции станет понятным, если учесть, что именно в «*празднословии*» уличает автор героиню (за которой стоит реальная фигура З.Гиппиус), произносящую немало высказанных монологов. Вспомнившись же в черты главной героини и ее «жертвы» — молодого литератора Кости Щетинкина, — легко обнаружить, что структура молитвы св. Ефрема Сирина диктует обрисовку этих персонажей.

Действительно, если героиня последовательно воплощает в себе все негативные начала — праздность, уныние, любование, празднословие и напряженную связанное с ним «осуждение брата своего» (чего демонстративно избегает Кузмин, оставляя за собой роль «беспристрастного» бытописателя), то Щетинкин, напротив, — «крайне трудолюбив, добросовестен», «ласков и бодр» и т.д. — то есть является собой яркий пример реализации благих качеств, о даровании которых идет речь в молитве.

Таким образом, Кузмин, отвечая на критику, адресует Гиппиус обвинения, непосредственно находящиеся в сфере ее (и — шире — Мережковских) интересов, недвусмысленно указывая на «нехристианский», по его мнению, характер ее активности. (Нельзя, впрочем, не отметить, что и сам Кузмин не избегал сходных упреков. В беллетризованных мемуарах некогда близкого ему Георгия Иванова читаем: «Кузмин поет. От его безголосого, сладкого пения, от его томного, странного взгляда, от этих наивных словечек и простеньких мотивов, идет незаметный, — но страшный яд. Тот самый, защиты от которого просят в молитве св. Ефрема Сирина «Дух праздности...»<sup>4</sup>. Здесь, однако, нет жизненной злободневности кузминских упреков Гиппиус, а лишь переоценка учителя с позиций безжалостного позднего переосмысления собственного пути в искусстве.)

Помимо прочего, особое положение текста молитвы св. Ефрема Сирина в рассказе дает основание видеть в «Высоком искусстве» истоки «пушкинианства» Кузмина, отмеченного почти всеми исследователями его творчества (см., например, работы Б.Эйхенбаума, К.Мочульского, В.Маркова, Г.Шмакова). «Лучший Кузмин — кларист, весь растущий, подобно Ходасевичу, из пушкинской поэтики», — писал Г.Шмаков<sup>5</sup>. Нетрудно заметить, что покойный исследователь связывает обращение Кузмина к пушкинской традиции с периодом «*кларизма*», начало которому положила статья-манифест «О прекрасной ясности» (1910). В рассказе «Высокое искусство», написанном в том же 1910 году и служащем своеобразным «дополнением» декларации кларизма на уровне художественной прозы, пафос Кузмина также соотношен с пушкинской поэтической практикой.

Как известно, великопостная молитва св. Ефрема Сирина легла в основу стихотворения Пушкина «Отцы пустынноики и жены непорочны...» (1836), в котором, по мнению

С.Л.Франка, отразилось «чувство близости к православному благочестию»<sup>6</sup>. Оба эти текста однозначно соотносились в культурной памяти аудитории, на которую ориентирован текст Кузмина<sup>7</sup> (то есть аудитории, способной «расшифровать» описанную выше прототипическую структуру рассказа). Очевидно, что если поэзия Кузмина этого периода демонстрирует преемственность поэтическую, то в прозе Кузмин, полемизируя с Гиппиус, опирается на авторитет Пушкина, прокламируя преемственность «духовных основ жизни». Можно заметить, что подобная преемственность закреплена Кузминым и в двух позднейших поэтических обращениях к имени Пушкина (1921, 1927).

Г.А.МОРЕВ

Ленинград

<sup>1</sup> Б.Эйхенбаум. О прозе М.Кузмина. — В кн.: Б.Эйхенбаум. О литературе. М., 1987, с.350.

<sup>2</sup> Г.А.Морев. Полемический контекст рассказа М.А.Кузмина «Высокое искусство». — «Блоковский сборник», том X. Тарту, 1990.

<sup>3</sup> М.Кузмин. Третья книга рассказов. М., 1913, с.110-111. Далее без ссылки.

<sup>4</sup> Георгий Иванов. Петербургские зимы. Нью-Йорк, 1952, с.194.

<sup>5</sup> Г.Шмаков. Михаил Кузмин, 50 лет спустя. — «Русская мысль», № 3676, 5 июня 1987, «Литературное приложение», № 3/4, с.1X.

<sup>6</sup> С.Франк. Этюды о Пушкине. Мюнхен, 1957, с.104. Ср. мнение современного исследователя, трактующего стихотворение как «поиск нравственного идеала» (В.П.Старк. Стихотворение «Отцы пустынноики и жены непорочны...» и цикл Пушкина 1836 г. В сб.: «Пушкин. Исследования и материалы». Л., 1982, том X, с.199).

<sup>7</sup> Ср. специальные издания молитвы св. Ефрема Сирина вместе с текстом стихотворения Пушкина (напр.: СПб., 1910).

## По страницам журнала «Вопросы литературы»

## Как издавать стихи Михаила Кузмина?

По договоренности с московским журналом «Вопросы литературы» осуществляем предварительную публикацию материалов из портфеля этого издания, номера которого выходят в этом году с опозданием. Ниже печатается текст обзора Л. Селезнева по верстке 6-й книжки «Вопросов литературы» за 1990 год.



Михаил Кузмин. Фото начала века (из собрания Михаила Балцивинга, Ленинград).

## О последних изданиях М. Кузмина

В минувшем году впервые после многолетнего перерыва в СССР вышли в свет книги с поэзией и прозой Михаила Кузмина; достаточно детально оба издания разобраны в статье Л. Селезнева, которая воспроизводится нами рядом на этой странице. Отметим лишь необходимость исправить одну неточность рецензента: в «Литературном приложении»

№ 3/4 стихотворение «Не губернаторша сидела с офицером...» на самом деле было датировано иначе, а именно — «1932-1933», то есть так, как у перепечатывшего затем эти стихи Сергея Куняева. В связи с этим процитируем ценное сообщение Г. Морев в недавно изданном сборнике «Михаил Кузмин и русская культура XX века» (стр. 171):

Опубликованное Г. Г. Шамаковым стихотворение «Не губернаторша сидела с офицером...» («Русская мысль», 1987, 5 июня, № 367; «Литературное приложение», № 3/4, с. IX) датировано 1932-1933 гг. ошибочно. Пользуясь случаем, восстанавливаем правильную датировку: ноябрь 1924 г. (см. авторский список работ 1920-1928 гг. // РО ИРЛИ, ф. 172, № 319, л. 113. Сообщено А. Г. Тимофеевым). Эта корректировка представляется тем более своевременной, что уже в первом после 60-летнего перерыва советском издании Кузмина (Ярославль, 1989) появились (наряду с фантастическими утверждениями о вступлении Кузмина в «Союз русского народа») досужие рассуждения составителя С. Куняева о политическом подтексте этого произведения, как о соотношении якобы с реальностью 1930-х гг. На уровень компетенции и представления составителя о профессиональной этике указывает, впрочем, и сообщение о том, что стихотворение, воспроизведенное им по тексту публикации Г. Г. Шамакова и в СССР напечатанное Р. Д. Тименчиком (см.: «Родник», 1989, № 1), «публикуется впервые».

Добавим, что одновременно с ярославским сборником, подготовленным Сергеем Куняевым, был издан очередной московский альманах «День поэзии 1989», составленный Татьяной Бек и Тамарой Жирмуной, в котором в очередной раз помещено стихотворение «Не губернаторша...», датированное в данном случае «1923-1933» («Публикация Ст. Куняева»).

Из статей о М. Кузмине, появившихся в отечественной периодике в последнее время, следует отметить возвышенно-благожелательное пространное эссе А. Кушнера в «Новом мире» (1989, № 10), преподнесенное редакцией как рецензия на (в то время еще не вышедший) сборник М. Кузмина, составленный Е. В. Ермиловой для издательства «Современник». А также — только что напечатанные в «Звезде» (1990, № 10) заметки Алексея Пурнина «Двойная тень», в которых автор страстно, чтобы не сказать запальчиво, вступает за поэта, оберегая его творчество как от «искажающих» и «обезобразивающих» нынешних советских издателей, так и от недостатков к нему почтительных старших современников, уже не имеющих возможности вернуться к обсуждению этой темы (надеемся, впрочем, что в ближайшее время А. Пурнин выступит с более конкретным разбором недавних изданий М. Кузмина).

Только что в новой серии «Забывтая книга» (Москва, «Художественная литература», 1990) появилась «Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро», написанная М. Кузминым в эпоху революции для издательства «Странствующий энтузиаст» (Петроград, 1919). На обороте титульного

листа новейшего переиздания значится: «Подготовка текста, вступительная статья, комментарии Ивана Карабуненко». Как обычно, увы, в этой серии даже при наличии примечаний практически не сообщается никаких сведений о предшественниках. Так, комментатор ни слова не говорит об образцовом фототипическом переиздании с предисловием Г. Шамакова, осуществленном в 1982 году в Нью-Йоркском издательстве «Руссика», или о появившемся в самом начале этого года 8-м томе собрания «Прозы» М. А. Кузмина, которое издают в Беркли Владимир Марков и Фридрих Шольц (уж не заводим речь о потере в московском переиздании прекрасных иллюстраций, марки, обложки работы М. В. Добужинского: они заменены оформлением художника А. Семенова).

В названный 8-й том, помимо репринтного воспроизведения «Калиостро», включены, наконец, и «Незданная и несобранная проза». Здесь полностью печатаются повесть «Картонный домик» и несколько рассказов, в том числе впервые — по автографу из архива М. Кузмина в Ленинградской Публичной библиотеке — рассказы «В пустыне» и «Медный зал» (1897). Комментарии в этом издании, как и прежде, сведены преимущественно к выяснению пунктуационных и прочих незначительных разночтений в прижизненных публикациях; так, шамаковское издание «Калиостро» в нем в свою очередь игнорируется (ср. отзыв Серджио Краверо на первые три книги берклийского многотомника в 1-м выпуске нашего «Литературного приложения») — «РМ» № 3550, 3 января 1985).

В дополнение к подробному отзыву Александра Сумеркина на сборник «Михаил Кузмин и русская культура XX века» (см. стр. III настоящего приложения) приводим ниже список основных опечаток и неточностей, отчасти указанных нам самим редактором-составителем этого издания.

Стр. 6, с. 7-8 сверху: Г. Г. Шамаков не «напечатал книгу о Макаровой», а отредактировал ее собственные записки; не издал он также, к сожалению, «книжечку своих лучших переводов» — лишь печатал их в альманахах и в нашем издании.  
Стр. 25 и 174 — неточности в греческих текстах.  
Стр. 50, с. 10 сверху: не 1966, а 1906; с. 10 снизу: не 90-х гг., а 900-х гг.  
Стр. 155, с. 3 сверху: не 1993, а 1893.  
Стр. 245, с. 17 снизу: не «другу», а «кругу».  
Стр. 250, с. 3 сверху: не «Линда», а «Линца».  
Стр. 253, с. 10 сверху: не 1939, а 1930.  
Стр. 254, с. 4 снизу: не «Линда», а «Линца (Лина)».  
Стр. 258, с. 6 сверху: не 101, а 110.

С. Д.

Наконец-то! Любители поэзии в нашей стране получили томик избранных стихотворений и поэм замечательного русского поэта Михаила Кузмина (Верхне-Волжское книжное изд-во, Ярославль, 1989; составитель, автор вступительной статьи и примечаний Сергей Куняев). Эта книга — первая, прорвавшая шестидесятилетнюю книгоиздательскую «блокаду» вокруг имени Кузмина и представившая читателю его поэзию более или менее целостно, после разрозненных публикаций в антологиях и журналах. Однако радость от самого этого факта несколько омрачается, когда берешь сборник в руки: Кузмин мог бы рассчитывать на большую бережность со стороны составителя, редактора и наборщика.

В частности, вызывает сильное сомнение право составителя озаглавливать стихотворения, публиковавшиеся самим Кузминым без названий, а также правомерность разрушения ряда стихотворных циклов — коль скоро составитель придерживался циклического принципа построения сборника. Циклические композиции у Кузмина, как и у большинства поэтов начала XX века, как правило, органичны и спаяны, разбивать их без ущерба для смысла стихотворения, цикла, книги почти невозможно.

Так, например, в последнем цикле книги «Вожатый» — «Виденья» — отсечены два последних стихотворения (в том числе и ключевое для понимания авторского замысла — посвященное В. Маяковскому «Враждебное море»). Далее, шестое по счету в цикле «Плод зреет» стихотворение «Находит странное молчание...» в данном издании почему-то помещено в последний отдел книги: «Стихотворения, не вошедшие в основное собрание» (хотя всякий может убедиться в обратном, раскрыв книгу «Вожатый», Пб., 1918, с. 18). Совершенно произвольно перекоены еще два цикла — «Вступление» и «Любовь» из книги «Александринские песни»: цикла «Любовь» в ярославском издании нет вообще, но стихотворения под номерами 6 и 7 из этого цикла («Не напрасно мы читали богословов...» и «Если б я был древним полководцем...») мы обнаруживаем в цикле «Вступление» под номерами 3 и 4, хотя в авторском варианте «Вступления» под номером 3 следует стихотворение «Вечерний сумрак над теплым морем...», которого в ярославском издании нет совсем.

Составитель тасует стихотворения, совершенно игнорируя авторскую волю, изменяет их последовательность в циклах, создавая собственную нумерацию. Так, стихотворение «Залетной голубкой к нам слетела...», посвященное А. Ахматовой, идет под номером 2 в разделе «Разные стихотворения», в ярославском же издании оно стоит под цифрой 1, правда, в том же разделе; в прижизненном издании под номером 11 стоит «Прогоулка (С. Судейкину)», в книге, составленной С. Куняевым, «Прогоулки» нет вообще, но под этим номером находим «Марию Египетскую» и т. д. и т. п.

Особую сложность для составителя представляла публикация стихотворений из книги «Параболы» (1923). Дело в том, что это единственная книга стихов Кузмина, которая печаталась за границей, в Берлине, и в ней оказалось много случаев типографского брака; в частности, несколько стихотворений напечатаны без названий, тогда как в оглавлении названия у них имеются. И хотя наше ярославское издание не ставило задач академически научной подачи текстов, но уж проблему заглавий решать приходилось. В текстологически самом авторитетном на сегодняшний день третьем томе Собрания стихотворений М. Кузмина, вышедшем в Мюнхене в 1977-1978 годах, с которым, судя по вступительной статье и примечаниям, Сергей Куняев хорошо знаком, эта проблема решалась так: сравнивались тексты издания 1923 года (по экземпляру с правкою самого Кузмина) с его автографами и первыми публикациями в периодике и только после этого принималось решение — озаглавливать ли данное стихотворение и как озаглавливать.

С. Куняев в преамбуле к примечаниям (с. 336) говорит, что тексты сверялись по рукописям (если они сохранились), имеющимся в архивах Москвы и Ленинграда. В таком случае напрашивается вопрос: почему в примечаниях к стихотворениям со спорными заглавиями (а таких в ярославском издании восемь) не аргументирован выбор составителя? И вот мы снова, как и в берлинском издании «Парабол», обнаруживаем путаницу: стихотворение из цикла «Пути Тамино» (с. 240) дано без названия, в примечании же к нему (с. 352) оно названо «Блаженные роши», а в оглавлении (с. 367) — снова стоит без названия, обозначенное по первой строке («Вот после ржавых львов и рева...»).

Такого же рода вопрос возникает и относительно трех циклов из книги «Фореель разбивает лед», включенных в ярославское издание: на каком основании составитель дает им подзаголовки «поэма»? В издании 1929 года подзаголовков нет. А если, скажем, они есть в рукописях, то это опять-таки надо объяснить читателю.

Вызывает удивление и категоричная датировка (1932-1933 гг.) стихотворения «Не губернаторша сидела с офицером...» (с. 334), никак не аргументированная составителем. Исходя из своей датировки, С. Куняев приписывает этому стихотворению прямые политические аллюзии на события 30-х годов, которые в нем едва ли содержатся (см. с. 27). Известно, однако, что одна строка из этого стихотворения («Но этих за людей я не считаю...») в форме парафраза увидела свет в мемуарах Б. Лившица «Полтораглазый стрелец» (гл. 8, раздел III), изданных в 1933 году, а писавшихся в 1929-1931 годах. Автограф стихотворения к тому же неизвестен. В списках, сделанных друзьями Кузмина, оно не «привязано» хронологически жестко к какому-то определенному году. Поэтому первые публикации датировали это произведение более осторожно: покойный Г. Шамаков («Литературное приложение» № 3/4 газеты «Русская мысль», Париж, 1987, 5 июня) — концом 20-х — началом 30-х годов; Р. Тименчик («Родник», Рига, 1989, № 1) — концом 20-х годов.

Примечания в книге, в целом достаточно насыщенные для такого небольшого по объему издания, имеют все же досадные пробелы. Например, обязательно нужно было

сказать в примечании к стихотворению «Переселенцы» (а примечания к нему вообще нет), что текст его дошел до нас только в списке (да и тот записан по памяти, как свидетельствует Вс. Петров в воспоминаниях о М. Кузмине, — см.: «Панорама искусств», вып. 3, М., 1980). Это очень существенно, когда речь идет о публикациях произведений, которые не были опубликованы при жизни автора и автографы которых не известны. (Кстати, в примечании к стихотворению «Намек на жизнь, намеки на любовь...» (с. 356) С. Куняев указал, что текст его известен из письма одного близкого Кузмину человека к своей корреспондентке. Что же помешало сделать то же в отношении «Переселенцы»?)

Вызывает недоумение и то, что примечание к стихотворению «Памяти Лидии Ивановой» идет впереди примечания к стихотворению «Олень Изольды» (с. 356-357), хотя в книге расположено этих произведений обратное. Далее, в примечаниях (с. 345) почему-то отсутствует заглавие книги «Эхо», а также ее выходные данные (как это сделано относительно всех других книг Кузмина), так что примечания к стихотворениям из этой книги идут без всякого разграничения в примечаниях к книге «Вожатый».

Нужно согласиться с Сергеем Куняевым, что статья М. Кузмина «Эдуард Багрицкий» в «Литературной газете» от 17 мая 1933 года была помещена с издевательским примечанием «От редакции» о якобы наступившей «перестройке» Кузмина (с. 26). Но никак нельзя согласиться, что эта статья написана в «трафаретных хвалебных выражениях», — Кузмин и в самые тяжелые для него годы был исполнен достоинства и самоуважения. Статья же о Багрицком — это идеологически нейтральный, чисто профессиональный разбор поэтики серьезного поэта. Приведу здесь хотя бы один фрагмент этой статьи: «Убедительность и неопровержимая искренность в стихах Багрицкого, кроме их чисто поэтических достоинств (умение находить простые и значительные слова, доходчивые определения, волнующие и прямые ритмы), обусловлены тем, что убеждение и мышление у него переходят в эмоции и только тогда формируются произведением искусства. Казалось бы, самый естественный и законный, самый «натурный» ход поэзии, и между тем он очень редко у кого встречается».

У Багрицкого нет стихотворений, написанных ради стихов или ради актуальной темы, — за каждый свой стих, за каждое слово он отвечает, и отвечает не дискуссией, а жизнью. Отсюда их убедительность, отсюда этот верный и живой запах времени. Где же тут «трафаретные восхваления»?

И наконец, ошибочно названа дата смерти М. Кузмина. Он умер не 23 марта 1936 года, как утверждает во вступительной статье (с. 27), а 1 марта 1936 года (см. извещение об этом в газете «Литературный Ленинград» от 3 марта 1936 года).

Вслед за ярославским изданием в Москве вышел сборник «Стихи и проза» Кузмина («Современник», 1989; составитель, автор вступительной статьи и примечаний Е. В. Ермилова).

Стихи здесь принципиально даны вне циклов, в преамбуле к примечаниям (с. 145) составитель заявляет об этом как о неизбежной издержке самого типа издания по принципу «избранного» (в примечаниях, правда, указывается, из какого цикла взято то или иное стихотворение).

Выражая наше принципиальное несогласие с таким подходом к изданию стихов М. Кузмина, отметим, однако, что культура комментария здесь достаточно высока. Примечания к стихам кратки, но существенны. Отсутствуют неаргументированные датировки стихотворений. Стихотворения со спорными заглавиями из книги «Параболы» печатаются здесь так же, как в мюнхенском Собрании стихотворений Кузмина, а в примечаниях к ним указывается и заглавие, стоявшее в оглавлении издания 1923 года. Очень уместно в примечаниях приведен отрывок из воспоминаний о Кузмине Вс. Н. Петрова, в котором описывается, как был восстановлен текст стихотворения «Переселенцы».

Но, к сожалению, и в этой книге нами замечены досадные искажения кузминского текста. Так, в стихотворении «Враждебное море» — в беловом автографе (ЦГАЛИ, ф. 232, оп. 1, ед. хр. 8), и в книге «Вожатый» (Пб., 1918) — читаем:

Чей мертвящий, помертвевший лик  
в косматых горбах из плоской вздыбниИХСЯ  
седины

(Выделено мною. — Л. С.)

В московском же издании 1989 года напечатано «вздыбниШЕЙСЯ седины» (с. 69). Между тем в оригинале мы ясно видим, что в этой изощренно инверсированной фразе прилагательное «вздыбнившихся» относится к существительному «горбах». И не нужно «поправлять» грамматику у Кузмина; он сознательно сложно строит фразы в этом стихотворении, полемизируя с Маяковским и футуризмом (см. нашу статью на эту тему — «Вопросы литературы», 1989, № 11).

И далее, чуть ниже, опять ошибка. В беловом автографе и в книге «Вожатый», читаем:

Бесформенной призрак свободы,  
болотно лживый, как белоглазые люди... —

тогда как в новом, московском издании напечатано:

Бесформенный призрак свободы...

(Выделено мною. — Л. С.)

И это изменение одной-единственной буквы существенно влияет на смысл всей фразы. Кузмин ведь говорит о призраке «бесформенной свободы», то есть о разлуке стихии, анархии и насилия. Не забудем, что это стихотворение написано после Февраля и перед Октябрем 1917 года...

Остается надеяться, что запланированный на 1990 год Ленинградским отделением издательства «Художественная литература» том стихотворений и прозы Кузмина будет подготовлен и издан более научно — историко-литературно и текстологически.

ЛЕОНИД СЕЛЕЗНЕВ

Москва

\* Неточность; см. уточнение в обзоре «О последних изданиях М. Кузмина» на этой странице (прим. ред.).

Александр Носов

## Владимир Соловьев в наши дни

13 августа нынешнего года, на кладбище Новодевичьего монастыря, в день 90-летия со дня кончины Владимира Сергеевича Соловьева у его могилы была торжественно отслужена панихида. Служивший ее пастырь в своем слове сравнил влияние Соловьева на русскую религиозную философию XX века с тем, которое творчество Пушкина оказало на русскую культуру в веке минувшем. Стоит прислушаться к этим словам: действительно, каждый, кто знаком с творчеством Соловьева, видит, насколько философская и общественная мысль, художественная практика «начала века» была крепко связана темами и идеями, заявленными философом еще в 1870-90-е годы.

Судьба творческого наследия Соловьева в послереволюционной России — тема особая и сегодня крайне актуальная. Многие понимают, с каким нетерпением в начале 1980-х годов ждали выхода в свет трехтомного собрания его сочинений (готовившегося в издательстве «Мысль», в серии «Философское наследие»): как ходили по Москве слухи о написанной А.Ф. Лосевым книге о Соловьеве: как начинались уже разговоры, что вскоре — может быть! — удастся выпустить и книги — страшно вымолвить! — Хомякова, Леонтьева, а потом и... Однако после быстрого и энергичного вмешательства идеологического ведомства вместо трех томов Соловьева на читателя в очередной раз обрушились тома Белинского, Чернышевского, Добролюбова, Герцена.

В то же время книги Соловьева советской властью никогда не запрещались, хотя и были изъяты из массовых библиотек еще в двадцатые годы в соответствии с распоряжением Крупской: в центральных библиотеках сочинения Соловьева на специальное хранение не переводились и даже числились по каталогу, что делало их в принципе доступными любому читателю. Но можно предположить, что читаемость произведений Соловьева была не высока — несмотря на неиссякавший никогда интерес к русской философии: книги Бердяева, Булгакова, Франка и других философов, активно переиздававшиеся за границей, попадали чаще в сферу читательского обращения и оказывались, несмотря на «запрещенность», физически доступнее, а главное, актуальнее, поскольку в размышлениях их авторов о судьбах России присутствовал опыт революции. На фоне напряженных поисков метафизических истоков большевизма и практических путей избавления России от коммунистов — полемика вокруг мало кому ведомой книги Н.Я. Данилевского неизбежно выдвинулась сквозь облако академической пыли. Эстетика же Соловьева в сравнении с формальным методом и структурным анализом выглядела какой-то классической архаикой.

Все эти обстоятельства делают вопрос о читательском восприятии работ Соловьева

далеко не праздным. Об этом, в частности, рассуждает и составитель сборника В. Соловьева «Стихотворения. Эстетика. Литературная критика» (М., «Книга», 1990) Н.В. Котрелев: «У нас же (т.е. в СССР — А.Н.) не очень понятно, даже вполне не понятно: а для кого и, следовательно, как говорить о Соловьеве. Что знает уже о нем твой читатель? (...) У пишущего о Соловьеве у нас на сегодня не установилась ни система читательского запроса, ни обратная связь с читателем, читателя приходится угадывать и формировать аудиторию».

Похоже, что в издательстве «Мысль», ко- ему принадлежит первенство по переизданию сочинений Соловьева в советское время (В.С. Соловьев. Сочинения. В 2-х томах. М., «Мысль», 1988), где несколько лет тому назад готовился увидеть свет несостоявшийся трехтомник, приступая на этот раз к изданию сочинений Соловьева, полагают, что их задача — сделать это как можно быстрее. Составители и издатели не рефлектировали на тему «читательского запроса» и «обратной связи с аудиторией»; в конце концов они успели, но, как выяснилось, торопиться было некуда.

Поспешность многих отечественных эдиционных акций и публикаций, раньше отчасти оправдываемая желанием «проскочить» в идеологическую цель, наложила свой отпечаток на многие издания; одним из примеров такой «запечатленности» служит и рецензируемый двухтомник.

Долгое время издательская практика в основном состояла в бесконечном переиздании определенного круга произведений (так наз. «классики»), и десятилетия текстологической и комментаторской работы над ними и теми же текстами довели их эдиционные оформления до совершенства. Приступать же к изданию произведений Соловьева приходится на пустом месте. И не лучше ли в каждом конкретном случае постараться выполнить пусть локальную задачу — но выполнить ее хорошо? Так, составитель книги «Стихотворения. Эстетика. Литературная критика» Н.В. Котрелев вообще отказался от реального комментария — зато выполнил, и превосходно, огромную работу по текстологической подготовке материалов и подробнейшим образом, с привлечением множества неизвестных ранее материалов, проследил историю создания и публикации «Трех речей в память Достоевского».

К чему же предлагать читателю декоративные — а то и просто ложные — отсылки, которыми преобильно уснащены тексты в двухтомнике издательства «Мысль»?

За этим изданием остается одно достоинство: впервые в советское время сравнительно широкому читателю стали доступны

основные философские работы Соловьева, причем без произвольных сокращений и купюр. Последнее должно было бы стать само собой разумеющейся нормой, однако, как увидим из дальнейшего, это не совсем так.

Следом за двухтомником «Философского наследия» появился в приложении к журналу «Вопросы философии», и следующий двухтомник (М., «Правда», 1989), подготовленный Н.В. Котрелевым и Е.Б. Рашковским и являющийся значительным вкладом в научное освоение соловьевского наследия. В него наряду с «Чтениями о Богочеловечестве» вошли многочисленные публицистические выступления философа, составляющие объемную и важнейшую часть его творческого наследия. В примечаниях составители указывают, что публицистичность — это «объединяющее, сквозное свойство творчества Вл. Соловьева и его философской позиции», особенно подчеркивают «установку на активное, волевое вмешательство в сегодняшнее, данное устроение общества». Но мы очень мало знаем об устроении эпохи 1880-90-х годов, вшедшей в историю России как эпоха «безвременья». (Заметим попутно, что теперь, когда фигура Соловьева займет свое место в историческом времени России, нам придется отказаться от привычных определений и существовавшего скорефицированного представления об этом двадцатилетии русской культуры.) Мы почти не знакомы с главными оппонентами Соловьева — с И.С. Аксаковым, Н.Н. Страховым, Н.Я. Данилевским, А.А. Киреевым, П.Е. Астафьевым, почти ничего не знаем о церковных публицистах, о платформах противостоящих Соловьеву изданий — журналов «Вера и разум», «Благовест».

К тому же, В.С. Соловьев далеко не всегда открыто именовав своих оппонентов, и атрибуция обширной цитаты «уважаемого публициста» в статье «Идолы и идеалы» вынуждает комментатора к длительным и хитрым поискам (здесь я ссылаюсь на собственный опыт — см. «Новый мир», 1989, № 1). Комментаторы правдинского двухтомника отложили в основном подобные атрибуции на будущее, что, в общем, понятно.

Главное достоинство издания Н.В. Котрелева и Е.Б. Рашковского — в высшей степени нетривиальный состав: примерно треть составляют тексты, не входившие ни в одно из собраний сочинений (включая брюссельские тома), в числе которых и появившиеся во Франции работы «Русская идея» и «Владимир Святой и христианское государство» (в переводе Г.А. Рачинского, выполненного для их единственного русского издания в сборнике издательства «Путь»). Вряд ли оправдано исключение второй части соловьевской «Ответа на корреспонденту из Кракова», опубликованной в газете «L'Univers» и на русский язык никогда не переведенной. «Технический», с точки зрения составителей, характер «ответа» не отменяет того факта, что перед нами — оригинальный соловьевский текст, доступный лишь франкоязычному читателю благодаря превосходному сборнику: Vladimir Soloviev. La Sophia et les autres écrits français. Lausanne, «La Cite», 1978, подготовленному о. Франсуа Руло. Очень значимы выявленные в периодике забытые публикации, в особенности воспоминания о М.Н. Каткове, крайне важные для понимания идейной эволюции Соловьева. Многие из вошедших в издание публикаций не фиксируются основными соловьевскими библиографиями. (Попутно восстановим несправедливость, допущенную одним из составителей двухтомника — правда, в другом издании, утверждавшего, что наиболее полный библиографический путеводитель по Соловьеву дан в приложении к 12-му тому Собрания сочинений (Брюссель, 1969); между тем этот путеводитель существенно расширен немецким исследователем Людвигом Венцлером в книге: «Die Freiheit und das Böse nach Vladimir Solov'ev» (Freiburg — München, 1978). Разысканы и включены в издание записи наиболее известных публичных лекций Соловьева, есть и вовсе неизвестные, извлеченные из архивов материалы.

В двухтомнике воспроизведены оба выпуска «Национального вопроса в России» — цикла статей Соловьева, которые, как оказалось, получили в современной идеологической ситуации отнюдь не только академическое, историко-культурное значение. Когда в 1989 году журнал «Новый мир» поместил на своих страницах небольшую подборку из статей и писем Соловьева, критик «Нашего современника» обвинил публикаторов в недобросовестном использовании мерзавцев и глупцов, хотя бы погубить Россию и уготовить путь грядущему антихристу».

Упомянутый выше критик в журнале «Наш современник» высказал в своей статье желание, чтобы «Национальный вопрос в России» был вовсе исключен из соловьевского наследия, как бы продолжая традицию исключения из Гоголя «Размышлений о Божественной литургии», из Достоевского — «Дневника писателя» и «Бесов», из Толстого — религиозных трактатов. В издательстве «Современник», видимо, приняли компромиссное решение, хотя, на мой взгляд, лучше бы последовали совету и не печатали Соловьева вовсе. Потому что собранные под обложкой сборника «Литературная критика» тексты, за исключением, перу Владимира Сергеевича Соловьева не принадлежащие. Их авторство должно быть поделено между составителем, издательством и тем критиком «Нашего современника», который в конце концов пришел к заключению, что с «Национальным вопросом» возвращение Соловьева следовало бы отложить на десять лет.

Что-то будет через десять лет?

А.А.НОСОВ

Москва

В.С. Соловьев. Избранное. В серии: «Художественная и публицистическая библиотека атеиста». М., «Советская Россия», 1990, 496 с., 100 000 экз.

Составители сборника А.В. Гулыга и С.Л. Кравец выловили в югу атеистической (!) серии работы позднего периода творчества религиозного философа. В частности — «Три силы», «Три речи в память Достоевского», «Три разговора», «Об упадке средневекового миросозерцания» и связанные с этим рефератом статьи, тезисы и прения (см. «Литературное приложение» № 8 к «РМ» № 3781, 23 июня 1989).

Сборник представляет собой малый вариант двухтомника В.С. Соловьева, выпущенного в 1988 г. этими же исследователями (см. обзор А.Носова). Комментарий составителей сведен к реальному; поэтому ошибки тут особенно непримлемы. Например: «Д.С. Мережковский (позднее автор книг «Добро в учении гр.Л.Толстого и Фр.Ницше», «Достоевский и Ницше» и др.). То, что автором упомянутых работ (с поправкой на более правильное их написание) был религиозный публицист Лев Шестов, не стоит скрывать даже от атеистов.

Владимир Соловьев. «Неподвижно лишь солнце любви...» Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников. В серии: «Московский Парнас». М., «Московский рабочий», 1990, 448 с., 50 000 экз.

Не стремясь к полноте ни в одном из разделов и не касаясь философских работ, издание знакомит с наиболее существенными сторонами наследия Соловьева-литератора: поздней (подборка из 200 стихотворений уступает лишь собранию в давнем томике «Библиотеки поэта»), автобиографической прозой и письмами, фиксирующими этапы духовных поисков Соловьева. Составитель и комментатор А.Носов поставил своей целью «познакомить современного читателя в первую очередь с личностью» мыслителя. Поэтому в сборник включены ценные мемуары родных и близких В.Соловьева.

Ив.Т.

## КОРОТКО О КНИГАХ

М.А.Бакунин. Философия. Социология. Политика. В серии: «Из истории отечественной философской мысли». Вступительная статья, составление, подготовка текста и примечания В.Ф. Пустарнакова. М., «Правда», 1989, 624 стр., 35 000 экз.

Последний раз Михаил Бакунин издавался в Советском Союзе в начале 30-х годов — причем издание не было закончено. Правда, в 1987 году появился однотомник великого анархиста, но для читателя — он оказался недоступен из-за тиража в 2 тыс. экземпляров и грифа «Для научных библиотек». Ситуация вполне объяснима: резкую и точную критику Бакуনিным марксизма (а он был в самое уязвимое место — марксистскую теорию государственности), конечно же, нельзя было допускать до советского читателя.

Так что перед нами по сути дела первое издание Бакунина почти за 60 лет. В книгу вошли основные произведения апостола анархизма «Федерализм, социализм и антитеология», «Кнута-германская империя и социальная революция», «Государственность и анархия» и ряд других. (Из наиболее известных его произведений не хватает лишь трактата «Бог и государство».) Особенно нужно отметить включение в однотомник известного письма Бакунина С.Г.Нечаеву от 2 июня 1870 года, в котором он пытается порвать с одной из наиболее страшных фигур русского революционного движения.

Издание снабжено подробным комментарием, а предвзывает его очень краткое предисловие В.Ф. Пустарнакова, больше похожее на биографиче-

скую справку, с дежурными цитатами из Ленина и мало что дающее для понимания бакунинского учения, которое сегодня в России находит немалое число сторонников.

«Анархизм есть главным образом создание русских», — писал в свое время Николай Бердяев. Сказано слишком категорично, но все же в этом утверждении есть значительная доля истины — наша страна была одной из тех, где анархизм имел огромное влияние. Можно выделить несколько типов анархического миросозерцания.

Прежде всего следует говорить об анархизме народном — анархизме многочисленных сект и мистических учений, отрицающих всякую земную власть. Очень сильный элемент анархизма был и у первых славянофилов, в особенности у Константина Аксакова. Это был своеобразный анархизм, исходящий из христианского отрицания насилия, а следовательно, и государства как его основной формы. «Государство как принцип — зло», — так формулировал эту идею К.Аксаков еще до Бакунина. Признание же славянофилами абсолютной монархии было признанием ее не как абсолютной ценности, а лишь как зла наименьшего из возможных. Религиозный анархизм Толстого был намного радикальнее и разрушительнее: отрицая полностью всякое насилие, он полностью отрицал и государство. В XX столетии, помимо получившего значительное влияние политического анархизма и анархо-синдикализма, в России мы находим еще один тип — анархизм духовный; речь идет не только, скажем, о мистическом анархизме Вяч.Иванова и Г.Чулкова, а о духовном анархизме в более широком смысле — как миросозерцании, дань которому отдали многие поэты и мыслители от Блока до Володина. И все они поминали Бакунина с необыкновенной симпатией... «В анархии все творчество России», — даже как-то

вырвалось у Володина в поэтическом порыве:

Читая Бакунина сегодня, поражаешься больше всего той бесшабашной, размахистой, наивно-мечтательной разрушительности — сквозящей у основе анархизма в каждой строке — разрушительности, которая надела столько зла в русской истории. В Бакуине странным образом сочетается что-то симпатичное, привлекательное и страшное одновременно. Его невероятная биография, его судьба бросает ответ и на все его произведения, которые сегодня уже невозможно воспринимать всерьез: его философские и социально-политические идеи, его проекты и программы свидетельствуют, прежде всего, о той тяжелой и неизлечимой болезни, которой страдала русская интеллигенция в прошлом столетии, болезни под названием утопизм и нигилизм...

Тем не менее анархизм уже не как политическое движение, а скорее как миросозерцание жив и сегодня и, видимо, будет существовать всегда. Об этом свидетельствуют хотя бы разнообразные группы анархистов, появляющиеся на политических митингах в последние год-два с лозунгами типа: «Каждый русский в душе анархист» и т.д. Да и сама ситуация социальной и духовной полунанархии, в которой оказалась сегодня Россия, ситуация все усиливающегося хаоса, говорит о том, что идеи Бакунина по-прежнему будут звучать с печальной злободневностью. Так что в заключение хочется подчеркнуть именно это: достаточно солидное комментированное издание Бакунина является сегодня не столько интеллектуальным или научным событием, сколько фактом общественной жизни.

ПАВЕЛ КУЗНЕЦОВ

Ленинград

Александр Брагин

## «Летают валькирии, поют смычки...»

Творчество Рихарда Вагнера оказало влияние на многих художников, среди которых — Б.Шоу, Р.Штраус, Т.Манн, К.Дебюсси. Обширно и глубоко воздействие его музыки на русскую культуру. Принципы вагнеровской драматургии заметны в поздних операх Римского-Корсакова, а приемы оркестровки — в симфониях Скрябина. Вошла в историю постановка «Тристана и Изольды», осуществленная Мейерхольдом. Музыка Вагнера вдохновляла Блока, Мандельштама, Кузмина и других русских поэтов.

Одним из последних событий культурной жизни, вызвавших в Европе повсеместный интерес, стало обращение к Вагнеру Мориса Бежара.

Морис Бежар, выдающийся современный хореограф и руководитель носящей его имя труппы «Бежар балле Лозанн», приучил публику к разного рода неожиданностям. Споры вокруг его спектаклей разгорались все сильнее в последние годы. Одна из причин тому — решительное пренебрежение художника так называемыми

принятыми рамками. Как удар по незыблемым устоям балетного театра был воспринят тот факт, что танцовщики заговорили, начали декламировать стихи, а вдобавок к этому на сцене появились певцы и инструменталисты. Да и музыка зазвучала отнюдь не балетная: Девятая симфония Бетховена, мадригалы Монтеверди,

Бежар тем временем ставил все новые и новые спектакли, иногда по пять-шесть в год. Это был ответ на критику, единственный ответ, достойный художника. Ориентирами для него часто служили крупнейшие творческие личности в истории мирового искусства: Гете, Бодлер, Петрарка, Веберн, Нижинский, Дункан, Мальро; им эти спектакли и посвящались. Весной 1990 года к вышеуказанным именам добавилось еще одно — Рихард Вагнер. В Берлинской «Дойче Опер» состоялась мировая премьера: «Кольцо вокруг „Кольца“» (имеется в виду тетралогия «Кольцо нибелунга»). В течение короткого промежутка времени спектакль был затем показан в Париже, Венеции, Мюнхене и Лозанне.

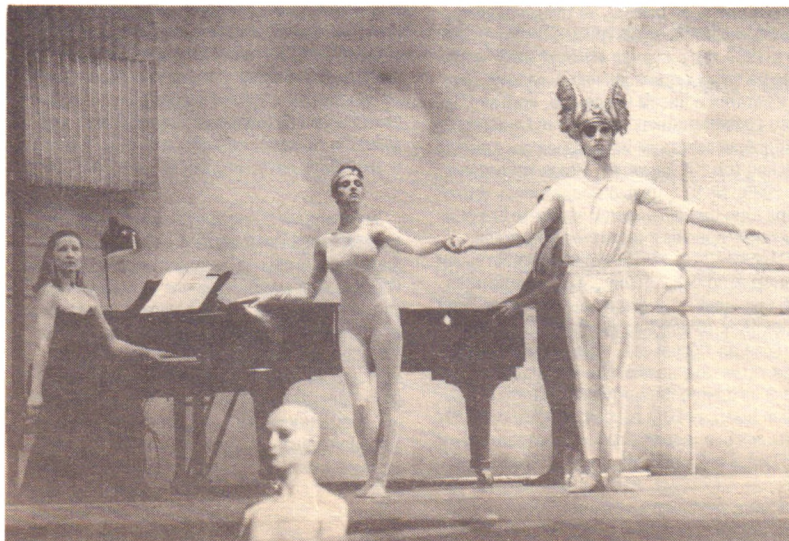
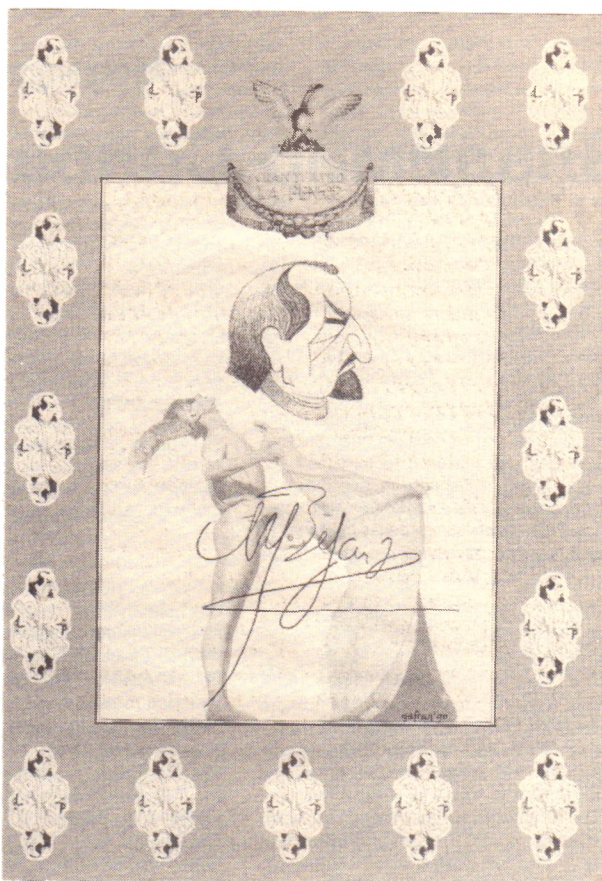
Строго говоря, это не первое обращение хореографа к музыке великого немецкого композитора. В 1965 году он поставил небольшую композицию «Вагнер: или Безумная любовь». Уже по названию можно понять, что тон спектакля был романтически-приподнятым. Трудно отрицать, что Вагнер был одним из крупнейших представителей музыкального романтизма. И все же столь неординарна его личность, что с трудом вписывается в искусствоведческие определения. В этом смысле Бежар и Вагнер — два глубоко родственных типа художника. Вспомним, что излюбленным рефреном в устах критиков прошлого века был следующий: «Вагнер погубил оперу». Негодовали по поводу отсутствия арий, дуэтов, каватин. Недоумевали по поводу выбора сюжетов. Отказывали автору в мелодическом даре. Не понимали его замыслов, сформировавшихся под влиянием философских построений Фейербаха, Ницше и, в особенности, Шопенгауэра. Тем временем Вагнер делал решительные попытки для реализации главной своей мечты — создания «синтетического произведения искусства» (Gesamtkunstwerk), в котором музыка, поэзия, пластика, живопись соединялись для выражения великой идеи, способной нравственно очистить и спасти человечество. Не здесь судить, насколько это удалось осуществить. Все же отметим, что синтез музыки, режиссуры и оформления при постановках вагнеровских опер — явление весьма редкое. Что касается певцов, то их попытки «синтезировать» пластику, пение и слово зачастую просто смешотворны (речь, конечно же, не о великих Б.Нильссон, К.Людвиг, Д.Фишер-Дискау).

Может быть, именно беспомощность многих оперных постановок, их неспособность раскрыть авторский замысел, с его богатством образов и глубиной идей, побудили Бежара создать свой «комментарий» к самому грандиозному творению Вагнера — тетралогии «Кольцо нибелунга».

Хореограф отказывается от точной передачи сюжета четырех опер (это, кстати, практически невыполнимая задача даже для знатока творчества композитора: настолько сложны и запутаны отношения между пятьюдесятью участниками драмы). Некоторые персонажи у Бежара отсутствуют или не индивидуализированы (Вальтраута), некоторые получили нетрадиционное решение (Вотан). Что же касается главного героя — Зигфрида, то он, напротив, предстает в двух ипостасях: ребенка и юноши (исполняют эти две роли разные танцовщики). Так что все обвинения в иллюстративности отпадают сами собой. Даже если это всего лишь «комментарий», то он на редкость глубок, тонок и самостоятелен. Бежар искренне увлечен музыкальной драматургией Вагнера и предлагает свою концепцию синтетического музыкального действия. А синтез для него — это акт творения. Так определяется сквозная линия спектакля: хаос — созидание — хаос. Замкнутость двух крайних звеньев вносит ноту просветленного пессимизма, о котором так поэтично писал Шопенгауэр.

Впрочем, хаос хаосу рознь. В начале спектакля он имеет «девствен-

Обложка программы венецианских спектаклей (10-14 апреля 1990 года): шарж на Бежара работы Гэфрана и фото Коллет Массон — Вотан (Патрик Хаппи де Бана) и Эрда (Кира Харкевич).



Слева направо: Пианистка (Элизабет Купер), Фрикка (Флоранс Фор), Вотан (Патрик Хаппи де Бана), внизу — Эрда (Кира Харкевич).

мой «чистотой жанра». И действительно, если его первые постановки 50-х годов («Симфония для одного человека», «Жар-птица», знаменитая «Весна священная») можно, хотя и с оговорками, назвать балетами в привычном смысле этого слова, то последовавшие за ними «Осуждение Фауста», «Месса для настоящего времени», «Бодлер», и некоторые другие уже с трудом вписывались в

скрипичные сонаты Баха, канканы и галопы Оффенбаха. Дальше — больше: народные мексиканские песни, индийская рага, традиционная японская музыка, африканские ритмы... А то, что происходило на подмостках, уже решительно не поддавалось никакому определению. Тут и скрестились критические копы; панегирикам и ниспровержениям не было числа.

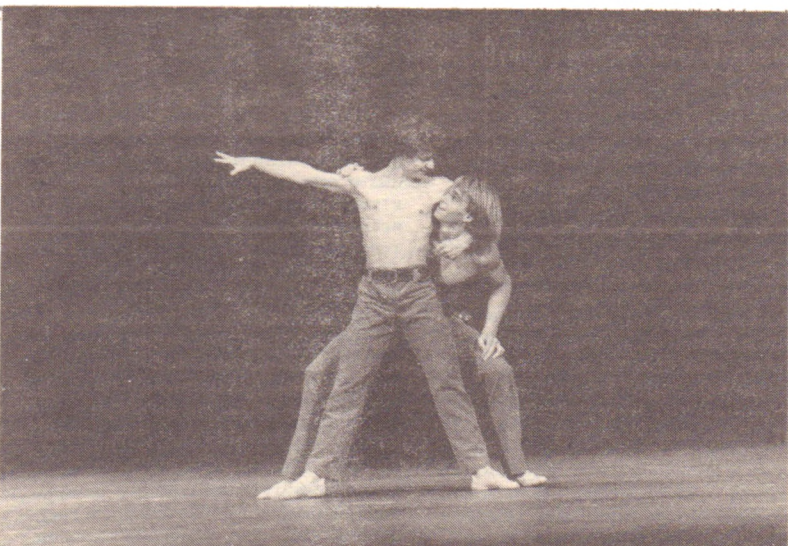
ный», если так можно выразиться, характер. Катастрофа еще не случилась; сцена погружена в мягкий полумрак. Декораций почти нет. Кирпичный задник сцены практически обнажен. Лишь в левом углу сконструирована выгородка угла балетного класса, по утверждению знатоков, в точности воспроизводящая один из классов ленинградского (петербургского) Хореографического училища (смысл этой аллюзии проясняется далеко не сразу). В глубине таинственно поблескивают дымчатые зеркала, являющиеся, по утверждению самого Бежара, непременным атрибутом любого магического действия.

Итак, балетный класс, станок, роль. Но вместо ожидаемого танца раздается голос Чтеца (бывший танцовщик-«этуаль» Парижской Оперы Михаэль Денар). Это одна из главных ролей в спектакле. Из его рассказов — запутанных, неясных, обрывочных — зритель не без труда узнаёт (текст неизменно произносится по-немецки) об основных событиях драмы. Несомненно, что прообразом Чтеца послужил сам Вагнер. В течение многих лет вынашивая замысел тетралогии, композитор читал фрагменты поэтического текста в кругу близких друзей, сопровождая свой рассказ музыкальными иллюстрациями на

клавире, то экзотически ласкают клавиатуру в любовных сценах. В момент смерти Зигфрида отчаяние достигает такой степени, что она готова броситься в оркестровую яму (отметим, что трактовка образа не лишена иронии). Совершенная противоположность эмоциональных реакций Чтеца и Пианистки, с одной стороны, и их неразрывная связь — с другой, придают спектаклю особенную внутреннюю напряженность, образуют его драматургический «нерв».

Столь интересно задуманный и блистательно воплощенный дуэт вызвал, однако, упреки многих критиков в том, что собственно танцу отведено у Бежара слишком скромное место. С этим утверждением трудно согласиться. Пианистка и Чтец, при всей важности этих образов для общей концепции, являются всего лишь комментаторами основного действия, его «рамкой». А оно выражено почти исключительно средствами хореографии.

Одна из самых блистательных танцевальных партий — Вотан, верховный бог (Патрик Хаппи де Бана). Не устаешь поражаться неистощимой фантазии хореографа, тому каскаду прыжков и вращений, который обрушивается на зрителя. Вотан наделен сознанием собственного совершенства и доминирует над всеми осталь-



Зигфрид-ребенок (Ксавье Ферла) и Зигфрид-юноша (Гьоран Свалберг).

ролея. Некоторые друзья считали замысел «Кольца» полным безумием, но большинство из них, особенно женская половина, доходило в своих восторгах до неистовства.

Здесь, кажется, следует искать ключ к решению другого важнейшего образа бежаровского спектакля — Пианистки (Элизабет Купер; она же автор блистательных транскрипций вагнеровской музыки, звучащих по ходу действия). Такая женщина могла бы быть одной из героинь Гофмана или одной из кузин Листа, или Матильдой Везендонк: нервная, с горящими глазами, остро реагирующая на все происходящее на сцене. Слова Чтеца и поступки героев вызывают в ней настоящие эмоциональные бури: ее руки то вздымаются в негодовании при виде обманов и преда-

ными живыми существами: людьми, великанами, карликами, валькириями и нибелунгами. Главенствует он и в пантеоне богов, а причина тому — обладание возможностью прикоснуться к источнику знания, полученная в обмен на правый глаз. Вотан самостоятельно утвердил законы управления миром и подчинил им все сущее, за исключением двух вещей: золота и любви. Если власть металл оказывается всемогущей (Бежар нашел прекрасный образ — легкие и прочные золотые сетки), то управление чувствами получается взять в свои руки супруга Вотана — Фрикка (Флоранс Фор). Ее танец строг, точен и академичен; прекрасная, классически сложенная фигура органично вписывается в антураж балетного класса. Фрикка требует от

OPERA DE PARIS GARNIER  
PIERRE BERGÉ, PRÉSIDENT DE L'OPÉRA DE PARIS  
DOMINIQUE MEYER, DIRECTEUR GÉNÉRAL DE L'OPÉRA DE PARIS  
JEAN-ALBERT CARTIER, ADMINISTRATEUR GÉNÉRAL DE L'OPÉRA DE PARIS-GARNIER

COMPAGNIE INVITÉE  
BÉJART  
BALLET  
LAUSANNE

RING UM DEN  
RING

UN SPECTACLE AUTOUR DU « RING » DE  
Richard Wagner  
RÉCIT D'UNE MÉTAMORPHOSE  
d'après « L'Anneau du Nibelung »

Scénario de Philippe Godefroid et Maurice Béjart

Mise en Scène et Chorégraphie  
Maurice Béjart

Dramaturgie Musicale  
Elizabeth Cooper et Philippe Godefroid  
Transcriptions et piano solo : Elizabeth Cooper

Décor et Costumes  
Peter Sykora

une co-production de Deutsche Oper Berlin  
et du Béjart Ballet Lausanne  
Création en France

MARDI 13, MERCREDI 14, JEUDI 15, VENDREDI 16, SAMEDI 17,  
DIMANCHE 18 (m.), MARDI 20, MERCREDI 21, JEUDI 22 MARS 1990

Обложка программы парижской премьеры (13-22 марта 1990 г.).

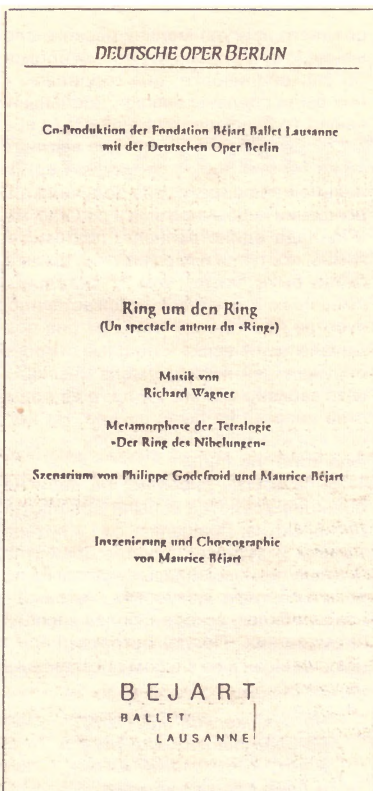


Вотана убить собственных детей — Зигмунда (Мартин Флеминг) и Зиглинду (Грация Галанте), полюбивших друг друга и совершивших тем самым акт кровосмешения. Когда законы бессильны, правит воля женщины. Вотан ей подчиняется (все это выражено в большом, психологически точно разработанном дуэте; обилие выразительных дуэтов — отличительная черта спектакля).

Но есть и другой тип женской воли — воля к самопожертвованию. Именно такой предстает перед нами валькирия Брунгильда (Катаржина Гданец), спасающая Зиглинду — вместе с Зигфридом во чреве — от гнева Вотана. Катаржину Гданец можно без всяких оговорок назвать *супер-звездой*; она сейчас в расцвете сил и мастерства. Обладая выдающимися физическими данными (бесподобные шаг и прыжок), балерина нигде не увлекается самоцельной их демонстрацией. Все силы отданы созданию образа. Добавим, что во время танца Брунгильды звучит фонограмма с записью голоса Биргит Нильссон, одной из лучших исполнительниц этой партии на оперной сцене. Так что в данном случае достигается подлинный синтез пластики и вокала. Фрика и Брунгильда — два противоположных женских типа, олицетворяющих любовь карающую и любовь жертвенную. Не забудем и о Зиглинде, любовь которой похожа на слепую всепоглощающую страсть. Богиня молодости Фрейя (Катрин Бранди) — просто красивая и глупая женщина, вокруг которой разгораются страсти. Коварная Гутруна (Сесилия Моне-Руис) совсем не способна любить, у нее холодное и пустое сердце куртизанки.

Об одном из женских персонажей следует сказать особо — это Эрда, богиня подземных недр. Причудливый грим, обнаженный череп головы, замедленные движения придают ей отстраненный, таинственный характер. Эрда — прорицательница, ей открыта правда о судьбах всего мира. Но вмешиваться в ход событий она не может. Отсюда та печаль, усталость и болезненная надломленность, которыми наделяет свой персонаж выдающаяся актриса и танцовщица русско-южноафриканского происхождения Кира Харкевич. Великолепно проводит она дуэт-предостережение с Вотаном. Конечно, назвать ее партию танцевальной можно лишь условно, но с точки зрения пластической выразительности и внутреннего наполнения это подлинный шедевр.

Какое воплощение получает у Бержара любимый вагнеровский герой — Зигфрид? На этот вопрос не сразу ответишь, потому что в спектакле, как мы указали выше, два Зигфрида: ребенок (Ксавье Ферла) и юноша (Гьоран Свалберг). Если первый — дитя природы, шаловливый и непоседливый мальчишка, то в образе юноши подчеркнуты устремленность в будущее и желание самоутверждения. Дуэт двух Зигфридов принадлежит к вершинам спектакля, как по оригинальности замысла, так и по



Обложка программы берлинской премьеры (7 марта 1990).

точности психологического рисунка. Детство и юность прощаются друг с другом, и в этом прощании смешиваются горечь и радость, беззаботность и тревожные предчувствия. Следует отметить, что на подвиге Зигфрида — убийстве Дракона — Бержар внимания не заостряет; да и сам поединок носит несколько фарсовый, балаганский характер. Зато с большим мастерством раскрываются надежды юноши, входящего в большой мир, наполненный таинственными шорохами леса, пением птиц, всплесками волн Рейны.

Зигфриду ничего не известно о собственном происхождении, о своих родителях, и это, по мысли Вагнера, должно было сделать его

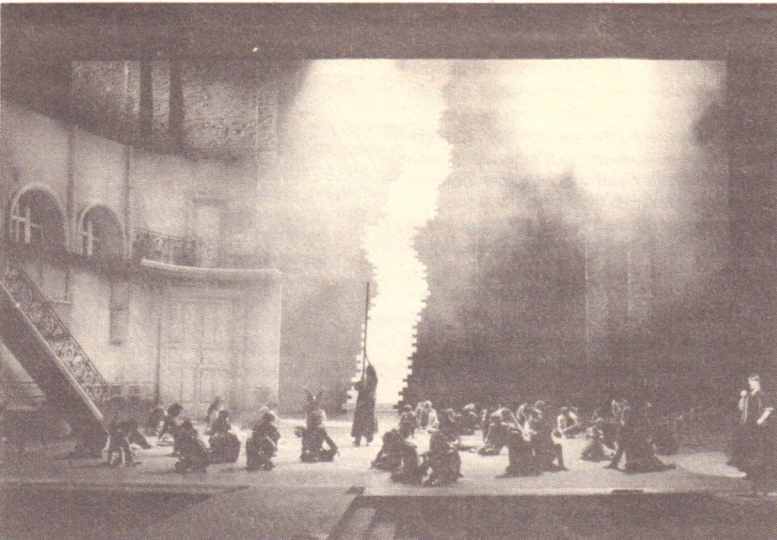
«сверхчеловеком», свободным от всех нормальных человеческих связей и привязанностей, от судьбы и от Бога. На деле происходит нечто обратное; об этом точно сказано в статье З.Фрейда «Будущее одной иллюзии»: «...беспомощность человека остается, и вместе с ней остается тоска об отцовском начале и остаются боги». Поэтому такое волнение охватывает героя при встрече с Вотаном; но соединиться им невозможно. Это и является причиной беззащитности Зигфрида и, в конечном итоге, его нелепой гибели. Такова неординарная трактовка образа героя, предложенная постановщиком. Молодому шведскому танцовщику Гьорану Свалбергу пока не хватает средств, особенно актерских, для ее реализации. Но у него есть обаяние молодости, а публика, как известно, готова простить из-за этого любые погрешности.

Самых горячих похвал заслуживают исполнители партий Логе (Жиль Роман), Миме (Мишель Гаскар), Альбериха (Кевин Хайген), Хагена (Марк Хванг). Поражает отточенность даже самых маленьких ролей, полная самоотдача всех танцовщиков.

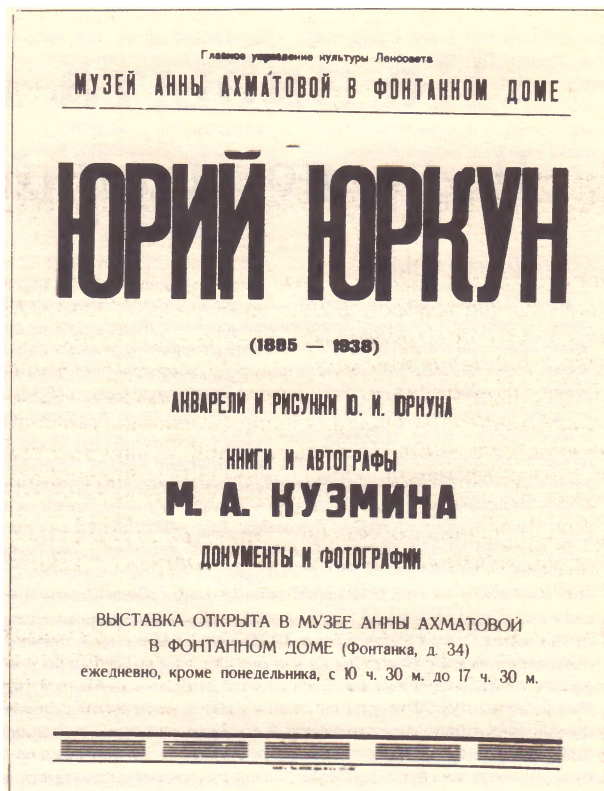
Для русского зрителя большой загадкой остается декорация петербургского балетного класса; особенно в финальной сцене, когда эффектно рушится балконная галерея, на которой с оцепенением застыли все боги. Выходит, что их небесное жилище — Валгалла — находится в этом классе? А гибель богов — указание на кризис выразительных средств классического балета? Таких вопросов по ходу спектакля возникает немало. И чтобы попытаться на них ответить, нужно посмотреть его неоднократно. Такая возможность может представиться: балет включен в рождественскую афишу Берлинской «Дойче Опер». Жизнь одного из выдающихся творений современного балетного театра продолжается.

А.А.БРАГИН

Венеция—Москва



Финальная сцена спектакля. Слева — выгородка петербургского балетного класса; в центре — разрушенные стены Валгаллы.



Афиша ленинградской экспозиции.

## Выставка Юрия Юркуна

В мае-июне 1990 года, приуроченная к конференции «Михаил Кузмин и русская культура XX века», в Фонтанном Доме экспонировалась небольшая выставка, посвященная творчеству Юрия Юркуна (1895-1938) — писателя, художника, коллекционера и ближайшего друга поэта.

Кроме рисунков и акварелей Юркуна, уже выставившихся как при его жизни (на первой выставке художников группы «Тринадцать» в 1929 году), так и на недавней ретроспективе искусства 20-х — 30-х годов в Русском музее, впервые демонстрировались материалы его личных коллекций, сохраненные его женой О.Н.Гильдебрандт-Арбениной и хранящиеся ныне в собрании Р.Б.Попова. О характере собирательства Юркуна было известно из воспоминаний его друзей, людей «круга Кузмина» 20-х — 30-х годов — Вс.Н.Петрова, В.А.Милашевского. Кажется, однако, что наиболее яркое воплощение тип петербургского коллекционера 20-х годов получил в прозе К.Вагинова, принадлежавшего, как и Юркун, к числу собирателей «памятников» ушедшего, а также гримас нового быта.

Посетители могли видеть фрагменты знаменитых «коллекционных альбомов» Юркуна — листы с наклеенными репродукциями современных ему художников, колоритные вырезки из газет и рекламных журналов. Были представлены неизвестные прежде фотографии Юркуна, Кузмина и Ольги Арбениной. С фотографиями в витринах соседствовали редчайшие издания из книжного собрания М.С.Лесмана, переданного его вдовой Н.Г.Князевой Музею Анны Ахматовой, и коллекции А.М.Луценко. Рядом с чрезвычайно редким ныне изданием романа Юрия Юркуна «Шведские перчатки» (СПб., 1914) — автограф Кузмина на «Глиняных голубках» (СПб., 1914): «Единственному Юрочке, любимому, первый экземпляр книги, радуясь, что она выйдет вместе с его «Шведскими перчатками». Любящий его М.Кузмин».

ГЕОРГИЙ ГОРЮНОВ

Ленинград

## Шедевр о шедеврах

Известный искусствовед Евгений Федорович Ковтун, ставший в последнее время одним из главных организаторов выставок русского авангарда в Ленинграде, Москве, Амстердаме, Париже, Дюссельдорфе («Филонов», «Малевич», «Советское искусство 20-х—30-х гг.», «Филонов и его школа...»), выпустил маленький шедевр книжного искусства в виде очерка о литографированных изданиях, созданных русскими футуристами в 1912-17 годах. Само удлиненное построение книги, качество бумаги (Агат 100 г), создающее само по себе «полотняную» фактуру, прекрасные репродукции в черном, выделяющиеся на бежевом фоне — играющем здесь роль «стены», тогда как репродукция в красках помещены на темном фоне, — все это придает книге особую художественность.

К воспроизведениям графических работ прибавлены многие фотографии протагонистов русского

футуризма, заполняющие целиком всю страницу. Таким образом, получается ритм книги, ритм зрительный. С одной стороны, идет чтение научного очерка Е.Ф.Ковтуна, с другой же — чтение ритмического развития образов произведений и документов, с сопутствующими им цитатами-лозунгами и биографическими данными. Можно было бы сожалеть о несоответствии ритма основного текста с ритмом макета. Но такое затруднение как раз в стиле футуристических изданий, где все стремится к тому, чтобы сам читатель не оставался пассивным созерцателем.

Надо еще сказать, что Е.Ф.Ковтун приводит много нового и малоизвестного материала. Очень интересны фотопортреты М.Ф.Ларионова, футуристически «раскрашенных» Н.С.Гончаровой и Д.Д.Бурлюка (ведь первые «хеппинги», «акции», «перформансы» начались у итальянских и русских футуристов между 1910-м и 1914-м годами). Радуют необыкновенные фотографии Н.И.Кульбина («дедушки русского футуризма»), В.И.Чекрыгина, Л.Ф.Жегина (Шехтеля), А.В.Шевченко, В.В.Хлебникова,

В.В.Маяковского, Е.Г.Гуро, Н.Е.Роговина, И.А.Скуйе, В.В.Каменского, К.М.Зданевича, большого теоретика русского авангарда, латышского художника Вл.Маркова (он же В.И.Матвей — Voldemars Matvejs).

Исследование Е.Ф.Ковтуна — важная веха в изучении этого нового изобразительного жанра, созданного в 1912 году художником, поэтом и теоретиком зауми А.Е.Крученых, — а именно книги-вещи, книги, обыкновенно поэтической, сконструированной, компанованной как произведение искусства, где иллюстрации больше не иллюстрации, сопровождающие печатный типографский текст, но где нарисованное и написанное образуют одно целое, где каждая страница — текст и где рисунок построен как картина. Да и сами стихи написаны здесь рукой М.Ф.Ларионова исполнил текст и «украшения» «Странной любви» (1912), «Полуживого» и «Помады» (1913) А.Е.Крученых; в книгах же «Бух лесинный» (1913), «Игра в аду» (2-е изд., 1914) А.Е.Крученых и В.В.Хлебникова — каллиграфия О.В.Розановой. Известна и пиктография П.Н.Филонова к «Изборнику стихов» В.В.Хлебникова (1914).

Е.Ф.Ковтун описывает, с его обычной строгостью в использова-

нии материала и даром обобщения, историю русской футуристической книги на примере выбранных 19 литографированных и гравированных изданий, каталоги которых он составил. Будем надеяться, что ведущий сотрудник Русского музея продолжит свою работу и даст нам полный catalogue raisonné всех художественно оформленных футуристических книг (их насчитывается больше тридцати) и в новом издании, перечисляя всех своих предшественников в исследовании этого жанра искусства (А.Метченко, Н.И.Харджиев, Сюзанн Комптон, Дж.Янчек), не забудет упомянуть о работах В.Ф.Маркова, который был пионером в области исследования русского футуризма вообще и обратил внимание, в частности, на визуальную сторону поэтической\* книги.

ЖАН-КЛОД МАРКАДЭ

Париж



Футуристический портрет Н.С.Гончаровой. Фото 1910-х годов.

\* См., например, классическую работу: Vladimir Markov. Russian Futurism: A History. Berkeley—Los Angeles, 1968; а также изданный В.Ф.Марковым репринт: А.Е.Крученых. Избранное. München, 1973.

# «Не забыта и Паллада...»

## Из воспоминаний графа Б.О.Берга

От публикатора

Имя Паллады известно всякому, кто интересовался биографией Ахматовой или Кузмина. «Роковая женщина» предреволюционного Петербурга не раз возникала под разными именами в мемуарах и автобиографических романах, рассказывающих об этой эпохе. Ныне мы можем привести еще одно свидетельство о легендарной «подруге поэтов». Оно принадлежит графу Борису Осиповичу Бергу (1884-1953) и извлечено из его рукописной книги «Воспоминания», написанной, в основном, в конце 20-х годов в Нью-Йорке, где гр. Б.О.Берг жил с 1923 года до конца своей жизни. Сын флигель-адъютанта, лицеист, камер-юнкер, служивший в 1910-е годы в Сенате, войну он провел на фронте. Его отличал широкий интерес к истории культуры, к религиозно-философским исканиям, и публикация всего текста его мемуарной книги существенно обогатит наше представление о духовном мире Петербурга начала века.

В рассказе гр. Б.О.Берга назван еще один источник, нам пока оказавшийся недоступным, — роман русского скульптора Глеба Дерюжинского (1888-1975), написанный в начале 30-х годов. О своей первой жене Г. Дерюжинский вспоминал и в набросках автобиографической прозы в 1968 году (последнее известие от Паллады он получил через Сергея Судейкина в 1926 году): «Что с ней стало позднее, я не знаю. Наверное, умерла. Она была на год старше, чем я. Ей был бы сейчас 81 год. Я сомневаюсь, чтобы она могла жить так долго в том состоянии, в котором она находилась. Она была поэтической, модернисткой, и у нее был известный талант, но она была наркоманка. Она извела столько эфиру и кокаину, что она... целов состояние в кокаине я выбросил из родительского дома, чтобы уберечь ее. Сам я его не пробовал. Более слабую личность она бы, возможно, заставила заниматься тем же» (с мемуарной прозой скульптора, написанной по-английски, меня ознакомил его вдова Наталья Семеновна Резникова). Остается добавить, что Паллада Олимповна Богданова-Бельская (под этим именем она печатала стихи) умерла в том же самом 1968 году в Ленинграде (родилась же в 1885 году).

Отрывки из воспоминаний гр. Б.О.Берга печатаются с любезного разрешения Бахметевского архива при Колумбийском университете.

РОМАН ТИМЕНЧИК

Нью-Йорк—Рига

### БОГДАНОВИЧ

б., 1889; 9-е изд., М., 1960, д.сл. Н. П. Вагнера), получившую высокую оценку критики. Лит-ре ... редко достается тебе иметь для себя такое таинственное и вместе авторитетное в науке перо» (ВЕ, 1889, с. 889). В рец. на сб. Б. Бергские захребетники» (СПб., 94; 20-е изд., М., 1960, предисл. Богдановой) говорилось: «... подобного нет в детской... Даже сухая, черстватая увлечется этими живыми, яркими очерками и рассказами...» (РМ, 1889, № 12, 543). Столь же благожелательная оценка в ж. «Сев. вест.» № 11), несмотря на отрывной в неких рассказах элемент сентиментальности. Обе книги Б. имелись в б-ке В. И. Ленина в Кремле. Б. принадлежит же популярная биография «К. Кесслер» (СПб., 1882).

Лит.: Война сорок с лисицами. Рассказки, М., 1977.  
Лит.: Банина Н. Н., Ковань Г. Н., М. Н. Богданов. 1841—1888, Л. (обширная библиография). Некролог, МВед, 9 марта; ЖМП, № 4 (оба — Воейков). Брокгауз; Венгерова (Сл.); Биограф. сл. профессора ... С.-П.-б. ун-та; БСДЭИТ; Южак; Гранат; БСЭ; Муратова (1); «Воспитание чистое», 1888, № 4—5 (список работ детей); Рус. дет. лит.-ра, М., 1972; Рус. дет. журналистика (1785—1917). Ук. мат.-лов, сост. М. И. Холмов, М., 1978, с. 41; ИДРДВ. Г. А. Алексеева.

БОГДАНОВА-БЕЛЬСКАЯ Паллада (Палладия) Олимповна [в замужестве также Пэдида-Кабельская, Дерюжинская, Гросс; (1) (3). 1.1885, Петербург — 19.7.1968, Ленинград], поэтесса. Дочь воен. инженера, ген. О. И. Старынкевича. В 1911 окончила драм. студию Н. Н. Евреинова.

Хозяйка лит. салона, одна из завсегдатаев лит.-артистич. кабаре «Бродячая собака», Б.-Б. была популярна в среде петерб. литераторов. Она послужила прототипом Полины в романе М. А. Кузмина



Страница из Биографического словаря «Русские писатели, 1800-1917», Москва, 1989, с.299.

«Плавающе-путешествующие» (П., 1915); как Паллада Скуратова выведена в мемуарах В. Милашевского («Вчера, позавчера», Л., 1972, с. 85), как Диана Олимпиевна — в автобиогр. повести О. Морозовой «Одна судьба» (Л., 1976), как Зебра — в ром. М. Моравской «The Bird of Fire» (Л., 1928). Ее имя стало одним из знаков «петерб. культуры 1913 года»: «Где Оленька Судейкина, увы, / Ахматова, Паллада, Саломея» (Г. В. Иванов — в сб.: Цех поэтов, кн. 4, Б., 1923, с. 22; Саломея — С. Н. Андроникова). И. Северянин воспел ее в сонете «Паллада», ей посв. стихи Б. А. Садовской, В. В. Курдюмов, М. Гартельд и др.

В 1915 Б.-Б. выпустила сборник стихов «Амулеты» (П.; два изд.; рец.: С. Заречная «С. Кочановская» — «Жен. дело», 1915, № 15). По замечанию одного из современников, эти стихи были написаны «под Кузмина сплошь» (письмо В. А. Юнгера Б. А. Садовскому — ЦГАЛИ, ф. 464, оп. 1, д. 151). Стих. Б.-Б. — попытка усвоить разг. интонацию и композиц. технику Кузмина, А. А. Ахматовой, М. Л. Моравской. Образ утонченной петерб. куртизанки («На ногах сплетены амулеты, / В аметистовых кольцах рука») в окружении аксессуаров столичного быта («будуар», «таксомотор», «Астория», «телефон») представляет собой как бы параллель и дополнение к лирич. герою И. Северянина. В ж. «Аргус» Б.-Б. давала «горячие советы о красоте дамам и джентльменам».

Лит.: Лисица Б., Полутораглазый стрелец, Л., 1933, с. 270; Памятники культуры, 1983, М., 1985, с. 203, 222, 253.

Архивы: ЦГИА, ф. 409, 127—529 (п. с. О. И. Старынкевич) [справка Е. В. Юдеевой]. Р. Д. Тименчик.

БОГДАНОВИЧ Ангел Иванов [псевд. А. Б.; 2 (14).10.1860, г. родок Витеб. губ. — 24 1907, Петербург], критик, цист, деятель рев. движения литовско-польск. дворян; уездного судьи. Учился жегород. г-зии, с 5-го кл. совств. заработки. В 1880 пил на мед. ф-т Киев. ун-та. 1882 был арестован, судил дело о киев. группе «Нар. воли». В 1883 выслан под полицию в Казан. губ., с 1884 переехал в Н. Новгород, весны 1885 сближается с Короленко, Н. Ф. Анненским будущими участниками и нич. редакции «Рус. бога дружеские отношения со с из них сохраняют до конц (в 1898 Б. женился на воннице Анненского — см. в ноячк Т. А.). При содействии роленко Б. начал сотрудничать в газ. «Волж. вест.» (в 1887 жила в Казани, принимал в ее редакцию), бирж. листок» и др. В 1895 чл. партии «Нар. права» в Совет партии, был одним

С Палладой я познакомился у Зубова, где какой-то факир из латышей демонстрировал свои фокусы. В прошлом году Валя собирался на ней жениться, но потом они раздумали. Паллада — было не прозвище, как думали, а ее настоящее имя. У Старынкевичей была традиция давать детям древнегреческие имена; например — инженерный генерал Олимп Иванович, отец Паллады, имел брата Сократа Ивановича (бывшего в 1870-х годах херсонским губернатором). У Паллады был брат Кронид Олимпович, прозванный голодающим индусом (был еще брат Леон и сестра Лидия, за артистом Алек. Вырубовым). Рассказываю с ее слов: молодой барышней она жила со своими родителями в Петербурге. На курсах она познакомилась с кружком социал-революционеров, которые ее привлекли в свои ряды. Здесь она встретила с Егором Сергеевичем Сазоновым (мнение; что этот Сазонов — сын министра иностранных дел, неверно). Активная группа, к которой принадлежал Сазонов, была тогда занята подготовкой покушения на статс-секретаря Плеве, твердая политика которого считалась препятствием для развития революционного движения. Этот террорист-революционер, находясь под надзором полиции и опасаясь ареста, должен был скрываться. Его сообщники искали безопасное место, чтобы поместить взрывчатые снаряды, заготовленные для покушения. Палладу уговорили, или она сама предложила, — спрятать эти снаряды, что она и сделала, спрятав их в одном из пустых ящиков письменного стола своего отца, от которого у нее был ключ. Здесь они пролежали, без ведома Олимпа Ивановича, до нужного срока. Вряд ли Паллада серьезно увлеклась революционным движением, скорее ролью — авантюрой, конспиративностью обстановки и товарищеской среды, но, главное — увлечение Сазоновым, человеком железной воли и фанатика своих убеждений, и накануне покушения она ему отдалась. Утром 15 июля 1904 года статс-секретарь Плеве ехал на Высочайший доклад в Петербург. На Измайловском проспекте (не доезжая Крокова канала), из мебелированных комнат выбежал Сазонов и бросил под ехавшую карету бомбу, которую министр был ранен на смерть. Сазонов был тоже сильно ранен этим взрывом (осужденный за это преступление на каторгу, он в 1910 году покончил собою в знак протеста за наказание одного из его соотавищей по каторге). Вскоре Паллада бежала из дома с студентом и с ним обвенчалась; но родившиеся близнецы были дети от ее связи с Сазоновым. Она вернулась к родителям, и вскоре произошли две драмы, давшие ей известность не совсем завидную. В нее влюбился без ума молодой человек, ей совсем не нравившийся, и он застрелился под ее портретом, оставив записку со стихами Лермонтова:

Но ты обманом наградила  
Мои стремления и мечты.  
И я всегда скажу, что ты —  
Неблагодарно поступила.

Подобный же случай повторился с другим студентом. Решив покончить с собой, он вызвал Палладу на свидание с ним на улице и тут же, на ее глазах, застрелился. После этого случая вся столичная печать зашумела, — вспомнили предыдущее самоубийство и в петербургской газете поместили ее портрет и описание «этой роковой женщины» (1908-09 гг.). После смерти отца, которого она очень любила, но которому причиняла немало огорчений, она поселилась отдельно и жила скромно, посещала драматические курсы Ник. Ник. Евреинова, но курса не кончила, артистки из нее не вышло и нигде на сцене она не выступала. От левых кругов отошла и вспоминала этот период с иронией и отвращением.

Aussi des Grecs, en amour les premiers  
Ont à Pallas, Deesse des guerriers,  
Donné l'oeil vert, et le brun à Cythère  
Comme d'amour et des Graces la mère.

Ronsard

Внешность Паллады была привлекательна и оригинальна; лицо — узкое, черты тонкие, глаза зеленовато-карие, но она говорила, что они зеленые; нос тонкий, с еле заметным вздернутым кончиком. Верхняя губа пропорционально короткая; острый, но правильно закругленный подбородок. На голове совершенно золотые волосы, подрезанные шапкой, пушисто взбитые на шее и гладко зачесанные на лоб. Роста

среднего, фигура мальчишеского сложения, очень хорошая. Своими ногами, по справедливости, она гордилась. С них были сделаны слепки, посланы на какую-то балетную выставку. В то время ей было около 28 лет, но выглядела на 18-ть». Кроме природной оригинальной внешности, она получила при рождении необычное имя и решила, что «Паллада единственная», поэтому ее жизнь, поступки и переживания должны были быть иные, чем у остальных смертных. У нее было художественное чувство, и с тонким юмором она подмечала комические и пошлые стороны окружающей жизни; умела рассказывать забавно всякий вздор; в ее обществе никогда не было скучно. На нге она носила браслет, а на шею — тяжелую золотую цепь.

Жила всегда скромно, на свои небольшие средства и была абсолютно бескорытна. Врачалась она в литературном и художественном обществе. Осенью познакомилась с молодым поэтом Георгием Ивановым, который в нее влюбился; вскоре заболел воспалением легких. После, встретившись с нею, написал в ее альбом посвященные ей стихи:

Четыре месяца или пять,  
не брал послушного пера я,  
и вот, я, изгнанный из рая,  
и слезы только утирая,  
тянусь к чернильнице опять.  
О, память... Для чего дана ты...  
Как сладко бы себе я лгал,  
когда бы не твои канаты.  
Зачем, зачем пробуждал  
моей любви девятый вал...  
И улетел божок крылатый...

Часто стали мы с Палладой посещать артистическое кабаре под названием «Бродячая собака», находившееся в подвальном помещении на углу Михайловской площади и Итальянской улицы. Сюда съезжались после театральных представлений и сидели до поздних часов. Здесь пели романсы, читали стихи, но обыкновенно программы не было; исполнители были проезжие или случайно находившиеся артисты, уживавшиеся с небольшими столиками. Вся было мило и скромно, без претензии, создано самими артистами и художниками для себя, без цели наживы. Вскоре молва об этом уютном кабачке разнеслась по городу, его стали посещать посторонние лица, но все же по приглашению артистов-посетителей. Назову несколько известных в художественном мире имен: Пронин — основатель, устроитель и вечный посетитель этого своего детища. Судейкин, доктор Кульбин, расписавшие светлыми декорациями стены «Бродячей собаки». Здесь можно было встретить много известных фигур из театрального и балетного мира. Из литераторов часто бывали: М. Кузмин, Клюев, Гумилев, его жена Ахматова, иногда Есенин. Все они описаны в интересной книге Георгия Иванова «Петербургские зимы», вышедшей в Париже. Был еще и наш маленький кружок: Врангель, Валя Зубов, Паллада и я. Всегда мы сидели за отдельным столом. Однажды Кузмин сочинил куплеты про всех постоянных посетителей и распевал их под свой собственный аккомпанемент на рояле. Один стих кончался так:

Не забыта и Паллада  
В титулованном кругу  
Ей любовь — одна отрада,  
Точно древняя дриада,  
Что резвится на лугу  
И где надо и не надо,  
Не ответит: «не могу». [...]

Князь Серг. Мих. Волконский, бывший директор Императорских театров, был очень дружен с Врангелем. Он был редко одаренный человек, актер, пианист и писатель. Он ознакомил русскую публику с ритмической гимнастикой Далькроза. В последние годы посвятил себя изданию архива своего деда-декабриста, но революция помешала осуществлению этого начинания.

Мы были с Палладой в Панаевском театре у Дворцового моста на какой-то премьеры. В антракте пошел за кулисы и разговорился с Кузминым. В этот момент подошел молодой человек и дал Кузмину пощечину. По окончании спектакля мы отправились в «Бродячую собаку», куда вскоре появился Кузмин как ни в чем не бывало и начал ужинать. Объяснение этого «инцидента» стало скоро всем известно. Кузмин давно жил на квартире у Вячеслава Иванова, известного писателя и поэта, человека весьма образованного и культурного, имевшего на Кузмина громадное и благотворное влияние. Влиянию этому надо отнести качество и вдохновение литературных произведений Кузмина и которое является несомненно периодом его высшего расцвета. В семье Иванова произошла драма. Иванов влюбился в свою падчерицу, и она оказалась в положении. Зная, что Кузмин не интересуется женщинами, но дружески расположен к падчерице, Иванов предложил оказать ему при-

ятельскую услугу и обвенчаться с ней и этим помочь ей выйти из ее трудного положения. Кузмин на это не согласился и, будучи очень болтлив, рассказывал об этом инциденте, чем совершенно скомпрометировал молодую особу. За ее честь вступился двоюродный брат по фамилии Шварселон и при свидетелях ударил Кузмина [...].

Мои планы на лето оставались долго не выясненными. Наступил июль, и мы, наконец, решили с Палладой поехать в Крым; но отъезд наш задержался, и мы сели в поезд на Николаевском вокзале лишь вечером 26 июля старого стиля. Утренние газеты писали о возможности войны, но я совершенно не верил этому. На вокзале замечалось возбужденное настроение; было много провожающих, публика стояла группами на платформе, оживленно разговаривая. У нас было маленькое отдельное купе. В Москву мы прибыли с опозданием и долго простояли на каких-то запасных путях. Газет нельзя было достать; пассажиры становились все меньше, а на следующий день мне показались, что и станции опустели, и в буфетах было мало провизии, но это не причиняло неудобства, т.к. мы с собой вели съестные запасы, а чай мы получали от вагоновожатого. Мы одни сидели в нашем отделении и никуда не выходили. Должен сказать, что, начиная с прошлой осени, по возвращении из Парижа, я замечал перемену в Палладе; она стала раздражительной, капризнее и еще более непоследовательной, чем раньше; в результате — у нас происходили ссоры, участвовавшие особенно за последние месяцы. Теперь, во время путешествия, это ненормальное и тяжелое состояние не прекращалось и даже ухудшилось, занимало много времени и поглощало наше внимание, и мы не замечали происходивших вокруг нас явлений.

На третий день, переезд в Симферополь, мы приехали в Бахчисарай и остановились в тех же помещениях, где я был в 1903 году, при первом моем посещении Крыма. В соседних номерах никого не было, все осталось так же бедно и неуютно, как прежде. Бассейн во дворе стоял теперь пустой. На главной улице — те же открытые лавки татар; ничего не изменилось, кроме цен. Я заметил только уродливый памятник, поставленный в прошлом году в ознаменование 300-летия царствования Романовых и нарушающий гармонию восточного стиля ханского дворца.

Побывали мы в Чуфут-Кале и вернулись оттуда пешком по долине, мимо Успенского монастыря, и вечером, поездом, вернулись в Симферополь и остановились в гостинице с неизбежными клопами. У Паллады не прекращались припадки подозрительности и ревности. Эти беспрерывные ссоры совершенно портят удовольствие путешествия. На следующий вечер автобус нас довез до Алущты, где нас встретил А. А. Смирнов и поместил в отдельном домике своего имени, где был их пансион. Провожая нас, он спросил: «Какие новости в Петербурге и что слышно о войне?» — «О какой войне?» Он изобразил недоумение и не мог понять. Действительно, поверить было трудно, — но это была сущая правда. Мы с Палладой, выехав из Петербурга накануне объявления войны, проехали всю Россию и только на пятый день узнали о войне, прибыв в Алущту. Единственный в своем роде случай. Александр Александрович Смирнов, давнишний знакомый Паллады, состоял приват-доцентом при Петербургском университете. У него было небольшое имение близ Алущты, в так называемом «профессорском уголке», где он с женой содержал пансион. Вокруг главного дома, в лесу, были расположены маленькие дачи или, вернее, павильоны в 2-3 комнаты для приезжающих жильцов. Один такой домик в 2 комнаты был предоставлен в наше распоряжение.

Наше пребывание в Крыму продолжалось около пяти недель; но вместо отдыха и развлечения оказалось сплошным ужасом. Палладичность и подозрительность Паллады увеличивались с каждым днем; к этому прибавлялась ревность всюду, без всякого повода, и доходившая до полного абсурда. Упреки и скандалы на этой почве происходили на улице, за столом и в гостях; а дома кончалось бросанием предметов, в результате чего нам пришлось оставить одну дачу, после того как оконные стекла все были выбиты. Раз, в припадке истерического бешенства, она бросила в меня острую палку, разрезавшую мне до крови бровь. Счастливо, что бровь, а не глаз... Эти кошмарные сцены повторялись ежедневно. Я давно созрел, что так дальше продолжаться не может, но решил терпеть до возвращения в Петербург.

Приблизился сентябрь, и я, надеясь, что перемена обстановки успокоит возбужденные нервы Паллады, поехал с нею в Судак. Поехали морем и прибыли вечером. Лучшая или, кажется, единственная гостиница Гюль-Тэпэ распо-



## Три письма М.А.Кузмину

(К истории машинописных изданий 1920-х годов)

Начало см. стр. V, XI

ли помните, я Вам об этом говорил осенью. Мы обвиняем сборники в примате поэтики над поэзией (а наряду с этим приматом — «эмоционализм»). В частности защищается у нас Георгий Иванов от Вашей несправедливой оценки в «Письме в Пекин».

В четвертый номер мы приняли полный перевод *Carmine Priarea* (пер. Парского под ред и с комментариями Д.Н.Дементьева — ученика Зелинского), затем «*Peruigillum Veneris*» в переводе Шервинского (Кстати: дошли ли до Петербурга его «Стихи об Италии» — хорошо бы, если [бы] нам написал на них рецензию кто нибудь из обитателей Ленинграда), много переводов Гёте, переводы орфических гимнов и др. Передовая статья (моя) — «Проблемы эстетики и художественной культуры в последние годы русской жизни».

Я стараюсь пропагандировать поэзию французских романтиков, главным образом Нодье и Бореля. М.б. печатаем в Москве (уже не кустарным, а типографским способом) сборник западных романтических новел. Из немцев в него войдут тогда «Гайматохара» [.] Тик и сказки Брентано (м.б. также Арним). Ведь все эти авторы (кроме Гофмана) в России совсем неизвестны и статьи о них с приложением одной вещи в переводе, могут быть русской публике не лишними.

Очень жду от Вас какого нибудь ответа и непременно Вашего приговора над *Hermes'om* (О.Э.Мандельштам на-

звал его НЭП'овским антиквариатом — верно ли это?).

А.А.Альвинг и В.И.Мозалевский шлют Вам свои приветствия — последний тоже собирается Вам написать.

Уважающий Вас *Бор.Горнунг*  
Адрес мой: У Чугунного моста, Садовническая набережная, д.1, кв.7  
Борису Владимировичу Горнунгу.

## III

Москва 3/5 сентября 1924.

Дорогой Михаил Алексеевич!

Так как кроме этого письма я еще подписываю общее письмо руководителей «Мнемозины» (никакой официальной редакции у нас нет), я не буду повторять Вам всего того, что естественно может вызвать получение от Вас стихов до нашего обращения к Вам. Обратиться к Вам, так же как и к А.А.Ахматовой, мы намерены были непосредственно после получения ответа от Б.К.Лившица. У нас была твердая надежда, что его ответ будет *таким*, каким он и был на самом деле, но разумеется были опасения, если не наоборот, то все таки иного отклика. Тогда м.б. несколько иными были бы и те формы, в которые должна отлиться «Мнемозина». Теперь же, когда мы получили право считать Б.К. принадлежащим к ядру группы, это ядро состоит из четырех человек: его, А.И.Ромма, Н.Ф.Бернера и меня, которые все десять лет тому назад, кто в печати, кто в публичных выступлениях, а кто еще только в частных спорах, занимали по-

эстетической размягченности — обвинениям этим, видимо, суждено не раз еще повторяться, — свидетельством участника эпохи, по праву своего рождения причастного к самому тонкому и интеллектуальному слою российской культуры «Серебряного века», имеет особое значение. Призма личности мемуариста всегда имела решающую роль для вынесения суждения о его эпохе, тем более важна для нас личность автора («Воспоминаний»), человека искусства, чуткого к религиозным вопросам и духовным исканиям и владеющего к тому же даром простого и аристократичного русского слога. Повествование идет неспеша — по-домашнему непринужденно, нередко со старинным тонким юмором: от ранних воспоминаний о жизни семьи Вяч.Иванова и Зиновьевой-Аннибал в Женеве в первые годы нашего века и о петербургской Башне на Большой Таврической до последних (наименее известных) лет четвертьвекового итальянского периода жизни поэта (ведь главный герой книги — Вячеслав Иванов, на что указывает ее подзаголовок «Книга об отце»). Попутно оказываются разоблаченными многие таинственные (и нередко мифические) истории, ассоциирующиеся в читательском восприятии с бытом «Серебряного века».

Мы находим в этой книге интересные портретные зарисовки: сначала из еще совсем детских «коротких бликов воспоминаний» на петербургской Башне: «...У нас за столом (...) сидит студентик, кажется, в потертой форме, неказистый шатен с длинным носом. Он молчит, сидит весь собранный в себя, спустив нос в тарелку; и так и не поднимает его в течение всего ужина. Его зовут Павел Флоренский. Вот за столом редкий гость. Всем известно, что красавец-Аполлон. Да, красавец, но какое же тяжелое лицо. Это Александр Блок» (с.33).

В московской квартире на Зубовском бульваре: «Заходил Брюсов. Они разговаривают с Вячеславом за стаканом чая. Какие у Брюсова глаза! Огромные, красивые, лучезарные, но какие неуютные! Совсем другие, чем у его сестры, музыкантши Надежды Яковлевны, с которой я дружу. (...) У Валерия же в глазах точно, как если бы после первого, внешнего света находилась оборонительная преграда, отчуждающая собеседника: преграда светлая, но из зеркального отражающего и отстраняющего материала» (с.62-63).

Посещение дома Флоренского в Сергиевом Посаде: «...Зашли к Флоренскому. Было туманно, тепло и сыро. Домик вроде избы, вокруг садик с густыми кустарниками. Сам Флоренский в расе, очень худой, с бородкой, с длинными, как полагаются, волосами, имеет вид благообразный, тихий, напряженный, ласковый. Дом внутри бедный и очень чистый, о чем заботилась скромная, смиренная молодая жена. Вокруг много маленьких детей.

(...) Мы долго сидели, говорила Вера [В.К.Шварсалон, жена поэта. — Б.С.], я дичилась, но жадно слушала каждое слово. Флоренский нам рассказывал, как он хотел быть монахом; как старец, его духовник, ему этого не позволил, а велел сделаться «белым священником» и жениться; как он встретил на мосту, по предсказанию духовника, свою суженую» (с.61).

И, наконец, деталь, которая многое может сказать о духе веселой атмосферы внутри семьи поэта, казавшегося своим современникам недоступным олимпийцем, Вячеславом Великолепным. В 20-е годы в Риме Лидия Иванова и ее брат Дмитрий стали издавать шуточную рукописную газету в одном экземпляре, «она была отблеском семейной и вокруг семьи разрывавшейся злободневности», сам Иванов «не терпел» ждал (...) в ней свои апокрифические произведения» (с.69). Одной такой «семейной пастишкой» — (псевдо)переводом Иванова из Гомера — мы и завершим наш краткий отклик на новую книгу:

В море отбросив сырую ладью,  
вылезали на берег.  
Тут жирногубым своим приказал  
Одиссей дальновостный  
Парням в пищу огню седомохие  
бросить дубины.  
Сам же бесстрашной рукой  
нанизал на копье десять сотен  
Грозно-клькыхастых самцов  
с пятаку уподобленных носом  
Рода, а также подруг их быстро  
и двойно копытных.  
Так сидели они позирая без  
отдыха пищу,  
Кости глотая вослед  
жиротечному вкусно мясу.

БОРИС СОЛОВЕЦКИЙ

Париж

*А.Павловский*. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой. Л., «Советский писатель», 1989, 352 стр., 50 000 экз.

«Если бы судьба Цветаевой сложилась хотя бы на йоту иначе, какого замечательного поэта-бойца имела бы в своих рядах советская литература в годы Великой Отечественной войны!...» (стр. 346).

Возможно, начинать рецензию с этой цитаты — жестоко, но она сразу дает представление о той приподнятой апологетической тональности, в которой написана книга, замысел которой «состоял не в информации, а в раскрытии жизни и судьбы через стихи» (стр. 4). Автор «стремился написать книгу о поэзии почти средствами поэзии — отсюда ее стилистика, образность, внутренние ходы, ее смысловая и музыкальная ассоциативность...» (стр. 5).

А.И.Ромма, Н.Ф.Бернера и С.Я.Парнок, которые в течение последней зимы работали в кружке поэтов, куда кроме них входил Пастернак, Ю.Л.Анисимов, Вера Станевич, Г.Шенгели и мног. др., включая даже Андрея Белого, родилась «Мнемозина». Я думал, что наши отношения с «Гермесом», который, как мне казалось, должен был попеременно существовать и без меня, будут носить характер дружки-полюемической. Но 30 июня жестокопостыжно скончался председатель редакции «Гермеса» М.М.Кенигсберг. Издание заканчивает свое существование, собираюсь после 4-го номера выпустить только сборник статей памяти М.М. Сейчас мне в неофициальном порядке приходится принимать снова самое близкое участие в их редакционной и ликвидационной работе. Это положение, вызванное печальным обстоятельством смерти Максима Максимовича, позволило пригласить к «Мнемозине» и части гермесовцев. Так близкими нашими сотрудниками становятся Н.В.Волькену, которую Вы наверно помните, и даже мой брат, начинающий отходить от своего исключительного пиззета покойником Н.С.Гумилеву.

Если Вы видели у Б.К. предисловие к «Мнемозине» Вы наверно обратили внимание на фразу, которой это предисловие кончается: «Мы счастливы, что нам сопутствуют благосклонные к нам учителя — наши старшие современники». Она включена в надежде на благосклонность этих учителей. Кроме Б.К., находящегося по отношению к нам в особом положении, мы собирались обратиться к Вам, Ахматовой, Верховскому и Вяч.Иванову. Ю.Н.Верховский, бывший первую половину августа в Москве, отнесся к нам очень сочувственно и дал нам стихи из цикла «Од и этюдов», написанных на римские темы. Вместе с ним мы обратились к Вячеславу Иванову, который со време-

ни своего приезда в Москву из Баку был очень благосклонен к «Гермесу» и дал туда свои вещи. В результате моего шестичасового с ним разговора мы резко разошлись. Ощущая ту же разницу — многими не очень улавливаемую — которая отличает «Мнемозину» от «Гермеса», он решительно стал на сторону последнего, а кроме того упрекнул нас в несвоевременности, в отрыве от сегодняшней русской действительности и фронде (?). Мы с большим сожалением вынуждены были признать себя идеологическими врагами автора («По звездам» — книги, руководившей нами при наших детских литературных шагах. Но вместе с тем, это расхождение с Вяч.Ивановым, за которым последовала неожиданная радость, вызванная Вашим сочувствием, еще более укрепила нас в сознании единственной правильности нашей теперешней позиции.

Мы откладывали обращение к Вам еще и по той причине, что с издателем у нас еще не окончательно выяснен точный размер альманаха[а], а с этим связан вопрос, будет ли в нем проза. Мы напишем Вам, если вопрос этот будет разрешен в положительном смысле, и будем очень счастливы получить от Вас главу из «Римских чудес» или из «Виргилия».

Я послала Вам отрывки [из] начатой мною драматической поэмы «Эндимион» и очень хотел бы знать Ваше мнение о них. Тут же переслала Вам письмо и стихи Нины Владимировны Волькену.

Искренне Вас уважающий и любящий *Борис Горнунг*  
Адрес: Москва У Чугунного моста.  
Садовническая наб. 1 кв.7

Публикация  
*Г.А.ЛЕВИНТОНА*  
и *А.Б.УСТИНОВА*  
(Ленинград)

## КОРОТКО О КНИГАХ

*Лидия Иванова*. Воспоминания. Книга об отце. Подготовка текста и комментарий Дж.Мальмстада. [Париж], «Atheneum», [1990], 432 стр.

19 апреля 1910 года в Петербурге на Таврической, 25 — в прославленном среди современников Башне Вячеслава Иванова — состоялась премьера драмы Кальдерона «Поклонение Кресту». Перевод мистической драмы испанского писателя принадлежал Бальмонту, декорации и костюмы выполнил Судейкин, режиссурой спектакля занимался Мейерхольд. Среди актеров были Кузмин, Книжнин, Пяст, Вера Шварсалон (будущая жена поэта) и дочь Вяч.Иванова 14-летняя Лидия. Журнал «Аполлон» посвятил «башенному театру» специальную рецензию, а Вяч.Иванов в одной из своих книг напечатал стихотворение:

(...)

Кто шатром волшебным свил  
Алый холст червонный, черный?  
В черной шапочке ходил.  
Мэтр Судейкин по уборной.

Мейерхольд, кланя, моля,  
Прыдал, лют, как Петр Великий  
При оснастке корабля,  
Вездесущий, многоликий...

(...)

Так вакхический приход,  
Для искусства без урона,  
В девятьсот десятый год  
Правил действо Кальдерона.

(*Вяч.Иванов*. Собр. соч., том III. Брюссель, 1979, с.54-55)

«Хоромое действо» — так называется это стихотворение — посвящено дочери поэта, которая сыграла в драме комическую роль Менги. Когда на склоне своих лет, в 70-е годы, Лидия Иванова, композитор и профессор Римской консерватории, написала оперу на «Поклонение Кресту» Кальдерона — о мистическом искусстве действия Креста, который как лейтмотив проходит через бурные взлеты человеческой страсти, — это имело, конечно, символический смысл.

Перед нами книга «Воспоминаний» Лидии Ивановой (1896-1985), впервые появившаяся отдельным изданием (главы из нее печатались в «Новом журнале» и альманахе «Минувшее»; сейчас она издана с детальным комментарием Дж.Мальмстада и десятью приложениями, заслуживающими отдельного рассмотрения). При множестве разнообразных, порой взаимоисключающих по оценкам, мемуарных сочинений о эпохе, которую так о современник, как Бердяев, упрекнул в элементах упадочности и

Разделенная на две части («В России» и «К России») монография стремится доказать, что Цветаева — выдающийся поэт, защищая ее от критиков и недоброжелателей. Нужно ли это в наши дни доказывать?

Безусловно, автор любит цветаяевские стихи, и это, пожалуй, единственное достоинство книги: объяснение в любви — тоже, конечно, род поэзии. И все же, вероятно, продуктивнее было бы отделить эмоции от сведений: как нам кажется, увлеченность «поэтическим способом изложения» не освобождает от ответственности за точность сообщений и суждений; иначе столь презираемый автором, вслед за Цветаевой, «быт» мстит за невниманье.

Смешивая лирические высказывания Цветаевой и факты, автор постоянно пользуется некоей «родственно-воспоминательной» интонацией: «Дом в Трехпрудном, как никакой больше, она любила словно родное существо» (стр. 18). Вероятно, верное по сути, по форме это сообщение претендует на некое личное знание (подобных примеров можно привести десятки), которого у автора чисто биографически быть не может. Цитируя кусками воспоминания Ариадны Эфрон и Анастасий Цветаевой (иногда с кавычками, часто — без), автор лишает их контекста и невольно способствует подделке «цветаевского мифа», начало которому было положено самой Цветаевой еще в 10-е годы, и который затем, в 50-е годы был несколько модифицирован Ариадной Сергеевной (тогда задача состояла в том, чтобы пробить весьма реальную стену враждебности советского литературного истеблишмента). Пользоваться подобными сообщениями как документами — опасно: можно легко ошибиться и ввести в заблуждение читателя.

Автор часто допускает неточности и прямые ошибки, вызванные, скорее всего, небрежностью и увлечением «поэзией» в ущерб «правде». Вот несколько выбранных наугад примеров. Пьесы «Феникс» и «Метель» ориентированы «на французский Ренессанс и романтизм» (стр. 44). Прочтите эти пьесы: при чем здесь Ренессанс? Цветаева... «поняла эстетическую неполноценность» своих стихов из книг «Вечерний альбом» и «Волшебный фонарь» и потому «не включила их в последующие сборники» (стр. 76). Но у Цветаевой не было «последующих сборников», куда бы она включала стихи предшествующих периодов! Однако эти полудетские стихи Цветаева перепечатавала в парижских «Последних новостях» от 25 декабря 1925 года, как бы еще раз утвердив их право на читателя.

«В «Верстах» есть... циклы, посвященные Ахматовой и Мандельштаму...» (стр. 123). Ахматовой — да, Мандельштаму — нет, это просто несколько отдельных стихов, ему написанных; одно из них вошло в цикл «Стихи о Москве».

(1) «Левдин стан» на ее пути стал чудовишным провалом в фальшь» (стр. 159).

(2) «Какую замечательную формулу... высекла она в одном из стихотворений 1918 года, "Если душа родилась крылатой..."» (стр. 152).

Позвольте, но это стихотворение — одно из программных в книге «Левдин стан»!

О монологе Лозена из пьесы «Фортуна»: «Монолог, в котором так патетически провозглашалось равенство» (стр. 156). У Цветаевой Лозен говорит: «Так вам и надо за тройную ложь // Свободы, Равенства и Братства!» Хорошо провозглашение! «Русскую... народную речь слушала с неистощимым наслаждением... По этой причине... очень любила Есенина» (стр. 194). Неправда: «Не верю в него, не болею им, всегда чувствую: как легко быть Есениным!» (из письма Цветаевой Пастернаку от 19 июля 1925 г.)

О корреспондентке Цветаевой: «А.А.Тескова — русская по происхождению...» (стр. 246). Нет, она была чешкой, просто в детстве прожила несколько лет в Москве.

«Цветаева, автор знаменитой впоследствии "Оды письменному столу"»... (стр. 301). Такой у Цветаевой нет. Есть «Ода пешему ходу» и цикл «Стол».

А что же поэзия? А автор столь же свободен в трактовке цветаевских стихов, сколь и в обращении с фактами.

Прочтите стихотворение «Закну голову и опустив глаза...» (1919) и попытайтесь хоть как-то сопрычь его с таким заключением: «Это стихотворение было одним из первых... где предугадывалась великая вина и беда близкого эмигрантского исхода» (стр. 145).

Попробуйте проанализировать на шести страницах (стр. 290-296) поэму «Крысолов», ни разу не вспомнив про крыс-революционеров. Ведь без крыс не было бы ни легенды, ни цветаевской поэзии. Трудно? Но, оказывается, возможно.

И вот, из сочетания неосведомленности, небрежности, увлеченности и какого-то безысходно советского мироощущения автора рождается неузнаваемый образ Цветаевой-«кроткой», Цветаевой-«мученицы», пригодный, может быть, для лубочного жития в картинках, но никак не для серьезной книги об уникальном поэте, менее всего сейчас нуждающемся в канонизации.

Судя по дате в конце книги (1984), между ее написанием и публикацией прошло пять лет. Жаль, что за это время автор не нашел времени внимательно ее перечитать, выверить факты и вычеркнуть, хотя бы в половине случаев слово «буквально». Этим бы он оказал б у к в а л ь н о неоценимую услугу и себе и Цветаевой.

АЛЕКСАНДР СУМЕРКИН

Нью-Йорк

Владимир Топоров

# Памяти Марцио Марцадури (28.1.1930 — 3.6.1990)

«Вы, наверное, уже знаете о смерти Марцио. Его смерть для всех нас была большим ударом. Я до сих пор не могу поверить, что его нет. В последний месяц он жаловался на боли в груди, но все мы относились не очень серьезно к его жалобам. Оперировали его, когда было уже слишком поздно... За несколько дней до операции я был у него. Мы говорили о планах по изданию книг. Под конец Марцио сказал мне, что чувствует себя виноватым, что оставляет «поле боя». Чувствовал ли он приближение смерти? Ушел я от него подавленный. Не смерть, быть может, подавляет, но как человек уходит из жизни. А Марцио ушел обеспокоенный (он всегда о чем-то и о ком-то беспокоился, особенно в последнее время), страдающий. Он уходил в ничто. Ничего другого он перед собой не видел. Мне невольно передалось это его ощущение. И подавило» (из письма из Италии).

То, как человек уходит из жизни, *каково* его последнее душевное движение, завершающий жест, оставляемый на память о себе ближним, образует своего рода иероглиф, который несет тайну человеческой жизни и ее предназначенности. Эта тайна не требует непременно разгадки и окончательной дешифровки — достаточно почувствовать некую в основе ее лежащую рит-

мическую фигуру и понять ее метафорическую природу, а значит, и то, что за ней (пусть даже она выглядит как «заумь» человеческого существования) стоит *смысл*, оповещающий и свидетельствующий о благом движении мысли, чувства, души, сердца, направленном против хаоса и распада, жизнеустроющим и творящим ту terra ferma бытия, которая так или иначе прообразует жизнь вечную.

Конец неизбежно отсылает к началу и к тому, что между этим началом и им. Близкие призывают на помощь память и любовь. И если, по известному речению, об ушедшем можно говорить или хорошо или ничего, то память-воспоминание может быть только благой, и в этом отношении она сродни смыслу: у них общий корень-исток, обнаруживаемый и содержательно (противостояние хаосу, энтропии), и на уровне формы (и-евр. *\*ten-*, об особом «ментальном» движении — трепетании, возбуждении). Предмет памяти — то, что не сет в себе отражение смысла, который после смерти человека сам сохраняется благодаря памяти друзей, близких, свидетелей.

Для тех, кому не пришлось видеть Марцио Марцадури в Италии, вероятно, важно сейчас попытаться предста-

Марцио  
Марцадури  
на площади  
Сан Марко  
в Венеции.  
Конец  
1989 года.



вить себе это, ввести живой образ в контекст его родного города — Болоньи, пусть тоже никогда не виденной, но не раз посещенной в мыслях, в воображении. В этом «восстановлении» картины тем больший смысл, что он любил свой город, хотя, как бы опасаясь обнаружить эту любовь, он целомудренно скрывал ее, и о ней можно было судить лишь по удовлетворенному — на мгновение — блеску глаз, когда обнаруживалось в собеседнике знание каких-либо болонских реалий.

Кристаллические параллелепипеды башен (Bologna turrata), сплошные аркады, палатцы, пьядца Маджоре, фонтан Нептуна, базилика Сан Петроньо, пинакотека, и все это в окаймлении голубоватых горных контуров (с возвышающейся на них церковью Мадонна ди Сан Лука), — образуют контекст «малой родины» Марцио, его locus — «родимый» и родной, и тень его для нас отныне всегда на стенах Болоньи.

Как один из центров европейской цивилизации нашего тысячелетия, первый в мире университетский город, город юристов и художников, Болонья образовала вокруг себя мощный, тонко структурированный и чутко реагирующий ноосферический навой, не исключающий возможности и целесообразности такого телеологического, преодолевающего эмпирию случайного взгляда, при котором частное и личное увлекается в общее и сверхличное, и делающего — во всяком случае — оправданным вопрошание о вещах и явлениях транс-эмпирического уровня и значения. Случайно ли, что болонец Аристотель Фиораванти, пристроивший к Дворцу короля Энцо палатцо дель Подеста, уже в XV веке оказался в Москве и воздвиг Успенский собор, главный храм Московской Руси, где венчали на царство русских царей? Что из родных и знакомых итальянских (болонских) куц увело Марцио в чуждые и неизвестные русские (московские) дебри? Почему в колыбели итальянского и европейского академизма (братья Карраччи, Гверчино, Доменикино, Гвидо Рени, Альбани и другие представители «Болонской школы»), истоке того «большого» художественного стиля, который позже назовут классицизмом (да и сама Болонья во многом как бы «предклассицистична» — «правильная», четкая и логически упорядоченная планировка города, архитектурная строгость и стройность зданий), возникло стремление к диаметрально противоположному — к крайним авангардистским, «заумным», левее левого, а не классически-взвешенным и гармонизирующим формам искусства, к далекому русскому, а не близкому итальянскому? Какими виделись ему из его «итальянско-болонского» далека Россия и здание русской культуры, и что — кроме чисто профессиональных интересов — все-таки тянуло его в Россию?

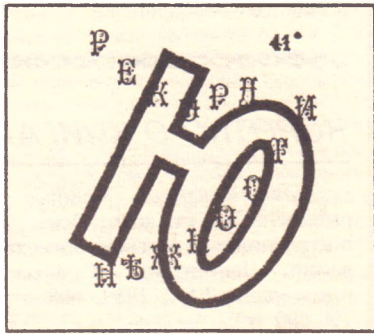
Во всяком случае, учитель Марцадури Э.Гаспарини, независимый, свободомыслящий, оригинальный и еще недостаточно оцененный большой ученый, при всем многообразии его интересов, был далек от того, чем стал в будущем заниматься его ученик. Выбор пути был сделан в конечном счете, видимо, самостоятельно. Конечно, круг факторов и импульсов не ограничивался исключительно академической сферой. Сыграли свою роль и впечатления детства, острое чувство социальной справедливости, замкнувшееся, в частности, и на образе отца, которому Марцио многим был обязан, «левые» настроения, да и сам дух Болоньи, столицы «Красной Эмилии», толкавшие его к своего рода вызову традициям, к опасным крайностям и соблазнам. Но богатейшее наследие итальянской культуры, светской и религиозной, с одной стороны, и бо-

исследователей, чьи интересы сосредоточивались на русской литературе и — шире — культуре (Р.Факкани, Л.Магаротто, Д.Рицци и др.). В значительной степени благодаря его инициативе стали налаживаться регулярные или обещающие стать таковыми связи между итальянскими и московскими славистами. Русские ученые, оказавшись в Италии, всегда находили у Марцадури радужный прием и могли рассчитывать на его помощь и поддержку. И все это — от собрания и объединения научных сил, организации сборников и монографических публикаций до помощи в затруднительных ситуациях — делалось так, чтобы не привлечь к этому внимания, как если бы все совершалось само собой, без его участия.

Основной научный интерес Марцадури лежал в сфере русского авангарда, прежде всего наиболее крайних, а иногда и наиболее трудно понимаемых разновидностей футуризма (и около- и пост-футуризма) и соответствующих текстов. Достоинство работ Марцадури в этой области состояло, между прочим, в том, что он, преодолевая свойственную в известной мере нашему литературоведению тенденцию выделять литературных «генералов», нередко пренебрегая фигурами второго, третьего и даже, так сказать, «последнего» ряда, сосредоточил свое внимание именно на этих фигурах, сумев воссоздать многие черты структуры и атмосферы того слоя «футуристического» творчества, которые так легко ускользают из поля зрения исследователей и вообще оказываются труднодоступными даже для большинства исследователей, работающих в России. Не менее важно, что в своих исследованиях Марцадури, при всей личной вовлеченности в рассматриваемую ситуацию, сумел быть не только точным, но и объективным — в отличие от многих исследователей и тем более читателей, тяготеющих к субъективному и крайнему, прямо противоположным оценкам именно в отношении футуризма. Благодаря «спокойному» взгляду и солидной источниковедческой базе, ему удалось не столько выявить новые (и тем более значительные) фигуры, сколько обнаружить, иногда реконструировать интересные теоретические концепции или отдельные идеи и проследить некоторые тенденции развития, которое из-за «темных, внешних и внутренних» неблагоприятных обстоятельств было прервано на довольно ранней стадии. Другим важным достоинством исследованной Марцадури было введение литературного футуризма в более широкий контекст, в котором поэзия и проза перекликались и активно сотрудничали с театром, живописью, декоративным искусством, с общей теорией, более того, с особым «футуристическим» образом жизни и стилем поведения. Вместе с тем русский футуризм и — шире — авангардизм в исследованиях итальянского ученого почти всегда предполагал и еще один контекст — европейский, который Марцадури хорошо знал прежде всего в его французском и итальянском вариантах. Поэтому русский футуризм, изучаемый в самом себе, по шкале оригинальности оценивался ученым с оглядкой на другие «национальные» варианты этого единого «большого» стиля. Благодаря большой эрудиции в области русского и западного авангардизма и художественного наследия старой европейской традиции (Марцадури прекрасно знал старую итальянскую живопись и обнаруживал тонкий вкус, ценил нидерландцев, живо интересовался русской живописью XX века, выделяя Ларионова), исследования ученого не только основательны и «широко-панорамны», но и предполагают (хотя бы «за кадром») определенную историко-культурную перспективу.

Три круга задач особенно занимали Марцадури в его исследованиях русского авангарда — теория (в этой области выделяется работа о футуристической школе «зауми», по своему значению далеко выходящая за пределы проблематики футуризма, см.: *Il futurismo russo e le teorie del linguaggio trasmentale*). — *Il Verri. Rivista di Letteratura*, 1983, № 31-32, p.5-55); конкретные исследования, в частности, посвященные и локальным очагам русского футуризма, его «географии» (ср.: «Futurismo menscevico». — В сб.: *L'avanguardia a Tiflis*. Venezia, 1982, p.99-180; «Quasi un racconto». — В кн.: «Dada russo. L'avanguardia fuori della Rivoluzione», 1984) и отдельные фигуры (А.Крученины, И.Зданевич и др., но особенно И.Терентьев — ср. в кн.: *И.Терентьев. Собрание сочинений*. Bologna, 1988, статьи «И.Терентьев — театральный режиссер», с.37-80, где с большим мастерством и глубокой интуицией восстанавливаются творческие замыслы постановок «Ревизора», «Натальи Тарповой», «Джона Рида» и «Игорь Герасимович Терентьев. Биографическая справка», с.15-21 [совместно с Т.Никольской] и др.); публикации неизвестных или малоизвестных текстов

## UN RECORD DE TENDRESSE



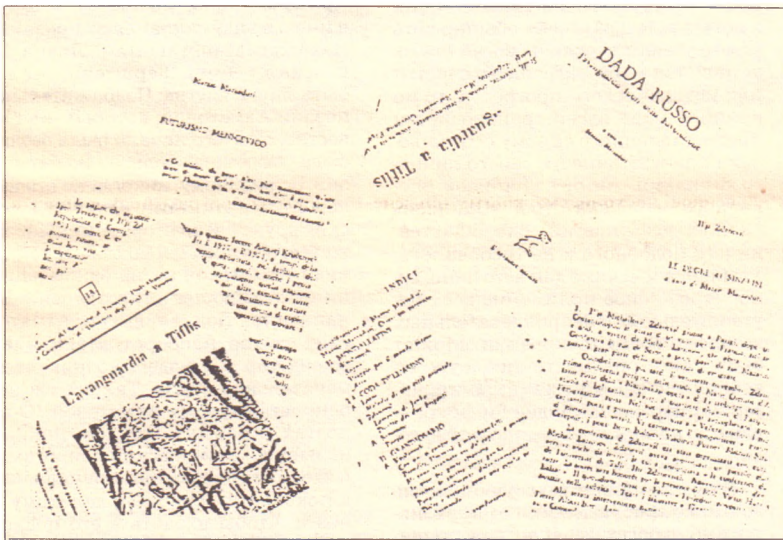
### «РЕКОРД НЕЖНОСТИ»

Новое издание  
агиографии  
Ильи Зданевича,  
написанной его другом  
Терентьевым  
и иллюстрированной  
его братом Кириллом  
в переводе на французский язык  
и под редакцией  
Региса Гейре

(отчасти двуязычное издание)

Этот перевод посвящен  
памяти  
Марцио Марцадури

Paris  
Clémence Hiver Editeur  
1990



## Николай Котрелев

### После смерти Марцио Марцадури

*Перекладываю с места на место по столу конверт — с обратным адресом Марцио и моею надписью красным цветом: «Ответ». Так он какое-то время пролежал у меня на столе и в Бостоне, пока звонок из Москвы не сказал, что уже не ответить. Перекладываю и понимаю, что вместо ответа нужно сказать: «Прости!»*

*Встреча с Марцио стала редкой для меня радостью. В поздние годы, когда к человеку трудно привязаться, он победил меня. Сначала мне понравились его работы, опусы, которые он принес в одну из первых встреч, — заметки о структуралистских книгах, о русском футуризме, публикации писем Александра Веселовского. В них поразили простота и ясность, едва ли принципиально чуждые структуралистскому и параструктуралистскому миру. А потом в годах все приятнее, все милее становились встречи, вечера под моими книжками или за ужином у меня в Москве, в его любимом ресторанчике в Болонье или Венеции (он приглашал именно в свой любимый — не в хороший, не в дорогой или дешевый, он приглашал в любимый — в свою жизнь, так редко для иностранца). Он был добр, он без наводки и просьбы вдруг предлагал — не мне одному, а многим и лучшим меня — добро. Он не обуславливал приятие его предложений и, сколько я понимаю, не просил воздаяния. Он хотел, чтобы тем, кому он мог помочь или послужить, стало лучше. Время текло, и я это все лучше чувствовал, понимал, пока не понял до конца, когда уже можно было только хранить это знание в благодарной памяти.*

*Мы с ним и работали вместе. Но дороже память о человеке, который стремился и делал, чтобы было «это хорошо»...*

*В глазах моих его образ: вошел в зал конференции в Тренто по зауми, и, не переступая черты последнего из заполненных рядов, радуется славному виду своей конференции, на которую собрал любовью только тех, кого стоило собирать. В охряном пиджаке, яркий жилет, пальто на руку — итальянист, изящен. Человек, довольный, а не тщеславный своим добром...*

*Прощай, Марцио...*

Н.В.КОТРЕЛЕВ

Кейс Верхейл

# Человек в северном свете

(По поводу смерти Л.Я. Гинзбург)

Igneus est ollis vigor et caelestis origo  
seminibus, quantum non corpora noxia tardant  
terrenique hegetant artus moribundaque membra.

Vergilius, Aeneis VI

русских футуристов и их переводы (фундаментальное значение имеет «Собрание сочинений» И. Терентьева; ср. также иконографический материал, почти целиком публикуемый здесь впервые и почти целиком собранный и атрибутированный здесь Марцадури, ср. еще итальянские переводы теоретических работ русских футуристов, связанных прежде всего с проблемой зауми [«Il Verrini»], и переводы соответствующих текстов [«Dada Russo»]; публикацию интересного письма И. Зданевича [«Georgica II Materiali sulla Georgia Occidentale» «Eurasatica», 3 Bologna, 1988, p. 77-96] и др.). Эти исследования и публикации, обращенные как к русскому, так и к итальянскому читателю, займут свое место в науке о русском авангарде, и сами они имеют и научное и общекультурное значение: деятельность Марцадури — факт и одновременно фактор русско-итальянских культурных связей. Так, на почве русского футуризма дважды в XX веке — в его начале (приезд Маринетти в Россию) и в его конце (Марцадури и его коллеги) — состоялись две русско-итальянские встречи.

Марцадури внимательно следил за развитием семиотики у нас, начиная с рубежа 60-х годов, писал и о современном состоянии, и об исторических предпосылках, и о «предистории» семиотики, высоко оценивая результаты, достигнутые в этой области (ср.: «La semiotica in URSS. la teoria del sistemi modellizanti». — В сб.: La semiotica nei paesi slavi. Programmi, problemi, analisi. Milano, 1979, p. 343-381, совместно с Р. Факкани, и «La semiotica della letteratura» — Ibid p. 382-385). Он же вместе с П. Бонфильоли принимал участие в составлении двух впечатляющих по своему размаху «культурно-исторических» антологий, в которые включены и значимые русские тексты (см.: «La cultura nell'età della tecnica Dal diciottesimo al ventesimo secolo» Bologna, 1983 и «Dall'antico al moderno» Bologna, 1985). Ряд работ Марцадури находится в печати. Он много сделал для русской культуры, и она благодарно будет хранить память о нем.

Марцадури был мягким, терпимым и добрым человеком, верным другом своих друзей, заложником долга. Вместе с этим он был скромным, деликатным, застенчивым и чрезвычайно внимательным человеком, старавшимся не допустить, чтобы его личность оказалась в центре разговора. При вопросе о том, чем он сейчас занимается, или при попытке завести разговор на итальянские темы с ним как с «очевидцем», он, как бы не слыша собеседника, говорил что-нибудь в духе: «Ну вот, поговорим о Веселовском» (его особенно занимала тема «Виллы Альберти») или «А это действительно хорошая книга — Муратов?» Все, что относилось к нему самому, его делам, занятиям, интересам, часто казалось ему недостойным обсуждения. Но он внимательно и заинтересованно слушал, когда речь шла о горестных судьбах России, об «итальянском» комплексе русской культуры, об «итальянском» Петербурге, о переводе Лозинским «Божественной комедии», о сходствах и различиях Франциска Ассизского и Сергея Радонежского. Марцио обладал тонкой душевной организацией, душа его была щедрой и отзывчивой к чужим нуждам и чужому горю. Но и ранима — его глубоко расстраивала попытка эксплуатировать эти его качества и тем более обманывать, с чем, к сожалению, он не раз сталкивался даже в кругу привязанных к нему и ценивших его людей. Но это никогда не вызывало с его стороны ни вспыльчивости, ни обвинения, ни упрека, ибо он твердо знал, что все эти обиды не отменяют продолжения его добрых дел, и умел прощать легко и вполне. И еще одна характерная и, может быть, наиболее бросающаяся в глаза черта — природная артистичность, та особая четкость и подлинность жеста, соразмерного и внешней ситуации, и внутреннему состоянию души, исключающего всякое подозрение в искусственности. В этом он был из лучших сыновей своего народа, представителем того идеального «итальянского» духовного начала, которое высоко ценимо и вызывает встречное движение в наших душах.

А о соприсутствии смерти, ее ежедневном вхождении в человека Марцио сказал давно, еще при первой встрече, и за сказанным сразу почувствовался такой личный опыт этих встреч, что слова опровержения или хотя бы утешения произнесены не были. И его улыбка, исполненная мягкой, но уходящей в глубину души печали, воспринималась с тех пор как напоминание об этом его знании; как нечаянный знак его личного опыта.

В.Н. ТОПОРОВ

Москва,  
5 августа 1990

Если трудно писать о Лидии Яковлевне Гинзбург в связи с ее смертью, то это большей частью оттого, что проза, которую она написала, такого редкого калибра. Подражать этой прозе бессмысленно; она обязывает читателя писать по-своему, но и в соответствии с нормами, установленными ею.

Вспоминаю Лидию Гинзбург здесь в первую очередь как прозаика не только потому, что мне приходится дать своим мыслям о ней непривычную для меня форму маленького эссе на русском языке. Я убежден, что Лидия Гинзбург — большой прозаик, что по разным причинам те страницы ее публикаций, которые больше других заслуживают почетного названия прозы, сравнительно мало кому известны, и что главной темой ее некролога, поэтому, должно быть именно ее своеобразное положение как художника слова.

Конечно, Лидия Гинзбург получила два года тому назад — то есть в период, когда официальное признание в ее стране из морального клейма уже превратилось в настоящую почесть, — высокую премию. И до этого в узком кругу литераторов, литературоведов и просто участников «литературной жизни» в обеих столицах Лидия Яковлевна пользовалась всеобщим уважением. Именно уважением, как мне кажется, а не популярностью, не читательской любовью. Хвалить ее эрудацию, ее ум, ее критическое чутье все были всегда готовы. Но редко случалось, чтобы кто-то с азартом говорил о ее произведениях. Когда в каком-нибудь московском или ленинградском салоне речь заходила об этих произведениях, то, несмотря на все похвалы, было ясно, что их никто особенно не читал. Я подозреваю, что после премии и после недавнего распространения прозы Лидии Гинзбург в сравнительно больших тиражах положение ее в сознании русской публики все-таки мало изменилось. Единственный мне известный случай успеха, в смысле значительного количества восторженных откликов (в том числе непрофессионалов) на определенную ее публикацию, имел место вне России — в Нидерландах, где перевод «Записок блокадного человека» стал в 1988 году бестселлером.

## КОРОТКО О КНИГАХ

**Лидия Гинзбург. Человек за письменным столом. Эссе. Из воспоминаний. Четыре повествования. Ленинград, «Советский писатель», Л.О., 1989, 608 стр., 100 000 экз.**

«Человек за письменным столом» — первая целиком состоящая из прозы книга Лидии Яковлевны Гинзбург, литературоведа с мировым именем. Книга эта писалась всю жизнь: открывающие ее тексты датированы началом 20-х годов, последние — концом 80-х.

«Земля не красива — корявая, болотистая и сухая. Рыжая, желтая, серая, мутно-зеленая путаница — опавшие рыжие иглы, соломенные пасмы и пучки прошлогодней травы, спрессованные, пропущие листья, пористый снег с налипшими листочками, обломки коры, наросты мха, сучья, шишки. Ничто из этого, ничто на этой земле не умрет, потому что все мертво давно. Земле нечего терять; все, что должно теперь на ней совершиться, будет чистой прибылью, чистой радостью. Есть уже предвестия радости — в дрожащих, танущих ветках, высоком небе облаков».

Записи тонкого наблюдателя, сделанные с картелянской пристальностью, перемешаются в книге с небольшими философскими этюдами, характеристиками современников (Ахматов-

Склонность к неуспеху, или всего к полунуспеху, прозы Лидии Гинзбург на ее родине и полное отсутствие пока что интереса к ней на Западе (кроме как в Голландии) — ее самые поразительные черты. Найти причины капризам писательской фортуны всегда трудно. Здесь можно указать на то обстоятельство, что шедевры автора (например, только что названные «Записки блокадного человека»; размышления Лидии Гинзбург об исторической проблематике своего поколения: «О старости и об инфантильности», «Поколение на повороте», «И заодно с правоупорядком»; некоторые портреты ее современников; эскиз портрета Мандельштама периода 30-х годов, сделанный с натуры, превосходящий живостью своих двух страниц все последующие томы мемуаров о поэте) затеряны в сборниках, где они беззащитно соседствуют со строго академическими статьями. Для писательского метода Лидии Гинзбург характерно стирание грани между теорией и практикой, сосредоточенность на ею долго изучавшихся и ею же освоенных «промежуточных жанрах» — текст, не то повесть, не то эссе; целая книга, не то художественное, не то научного типа. Для Лидии Гинзбург также характерна свобода от всякого страха казаться трудной или скучной. Особенно последнее свойство — в авторах с прирожденным артистизмом верный признак духовного превосходства — заключается в себе естественный риск столкнуться с невниманием или даже, в привыкшей к громким фразам среде, до читателя совсем не дойти.

Пренебрежение Лидии Яковлевны эффектами, чуждость им — в разговоре не менее, чем в книгах — мне всегда казались примерами того нравственного аскетизма, который, если верить описаниям в русской классике, был отличительной чертой старой «передовой интеллигенции». Никто из моих знакомых из числа русских писателей с такой силой не напомнил мне тип зрелого, нефанатичного русского интеллигента лучших времен с его качествами: критическим интересом ко всему происходящему на свете, открытостью мышления, рационализмом, чувством социальной ответственности, сочетани-

ем развитого вкуса с вышеупомянутым аскетизмом. Такое сочетание определило, по моему представлению, и бытовое поведение Лидии Яковлевны, и ее внешний облик (всегда поражающий меня своей естественной, как будто под видом некоей ученой неряшливости маскируемой красотой), а также эстетику ее прозы.

В литературе, как правило, встречаются, хотя бы раз на всякой странице, удобные места — места, своей легкостью предназначенные для отдыха автора и читателя. Своеобразная красота прозы Лидии Гинзбург, наоборот, заключается в том, что комфорта у нее нигде не найдешь. Все слова в ее аккуратных фразах точны, необходимы и притом неожиданны (из-за оригинальности мысли, не из-за ненужной оригинальности стиля). Автор достаточно уважает читателя, чтобы желать занимать его идеями, ни на миг не отвлекая его внимания прелестями их материальной оболочки. Прелести эти не отсутствуют: просто они полностью совпадают со смыслом.

Незаинтересованность в удобствах проявляет себя в случае Лидии Гинзбург не только в эстетике, но и в ее этике. Она, как видно во всех ее лучших произведениях, в какой-то предельной степени обладала способностью жить без иллюзий. Писатели, как и остальные люди, себя обычно хоть чем-то утешают: если не чудей благоустройства мира, загробного счастья или исторического прогресса, то по крайней мере идей грандиозности предоставленного самому себе человеку отчаяния. Автору «Записок блокадного человека» или «Записей» разных десятилетий, оказывается, ничего подобного и не требовалось. Утешение мыслимо для него лишь одно: через ясное понимание всех неутиешительных и непривлекательных деталей своего положения. Может быть, самое оптимистичное и уж, во всяком случае, одно из самых характерных изречений Лидии Гинзбург — одна из коротких ее записей 1930 года:

«Я охотно принимаю случайные радости; но требую логики от поразивших меня бедствий. И логика утешает, как доброе слово» (примечательно, что определение «случайных» отсутствует при слове «бедствий»).

В повести-эссе «Записки блокадного человека» Лидия Гинзбург сгущает впечатления быта в окруженном

рический, стоящий как бы обшим множителем перед суммой жизненных обстоятельств (да простится эта повторяющаяся метафора) обыкновенно человека, лишеного даже характера как логики поведения, но наделенного латентными реакциями на элементарные страшные коллизии существования. Мир создан таким, каков он есть, и мы должны в нем быть, дело за нами, по меньшей мере за нашим осмысливающим сознанием, за мышлением, за изменением изменения. И можно лишь удивиться ревнивой силе писателя, доводящего до конца свою мысль о мысли, находящего плотное этическое пространство в своих словах, поставленных в цепочку взволнованную фразу.

Проблемы, обычно стоящие перед философией, протупают в прозе Л.Я. Гинзбург со всей лирической очевидностью, эжистенциальным полем проникают в пространство повествований, приносят в них волнение, свойственное, может быть, только поэзии. И удивительное дело: «проза ученого», сохраняющая все приметы анализа, исследования, при пристальном взгляде вызывающе лирична, обнажено личностна. Стоило бы обозначить этот метод как «лирический рационализм». Неразрешимые обстоятельства, образующие жизненную модель, горькие и смертные, разрешаются извне — любовью, творчеством, осмыслением в конце концов.

Хочется повторить формулу Декарта «cogito ergo sum». Событие, элементарное бытие «я есть», для Л.Я. Гинзбург факт, несомненно, ли-

рический, стоящий как бы обшим множителем перед суммой жизненных обстоятельств (да простится эта повторяющаяся метафора) обыкновенно человека, лишеного даже характера как логики поведения, но наделенного латентными реакциями на элементарные страшные коллизии существования. Мир создан таким, каков он есть, и мы должны в нем быть, дело за нами, по меньшей мере за нашим осмысливающим сознанием, за мышлением, за изменением изменения. И можно лишь удивиться ревнивой силе писателя, доводящего до конца свою мысль о мысли, находящего плотное этическое пространство в своих словах, поставленных в цепочку взволнованную фразу.

Проблемы, обычно стоящие перед философией, протупают в прозе Л.Я. Гинзбург со всей лирической очевидностью, эжистенциальным полем проникают в пространство повествований, приносят в них волнение, свойственное, может быть, только поэзии. И удивительное дело: «проза ученого», сохраняющая все приметы анализа, исследования, при пристальном взгляде вызывающе лирична, обнажено личностна. Стоило бы обозначить этот метод как «лирический рационализм». Неразрешимые обстоятельства, образующие жизненную модель, горькие и смертные, разрешаются извне — любовью, творчеством, осмыслением в конце концов.

Хочется повторить формулу Декарта «cogito ergo sum». Событие, элементарное бытие «я есть», для Л.Я. Гинзбург факт, несомненно, ли-

НИКОЛАЙ КОНОНОВ

Ленинград-Париж

немцами Ленинграде до жуткого символа человеческой экзистенции. Непредвиденный успех этой книжки в Голландии объясняется главным образом трезвостью ее описаний, их убедительностью благодаря отсутствию риторики. Вместо драматических изображений бомбежек или голодных смертей автор, например, путем распространенного анализа своих тогдашних восприятий кропотливо передает зрелище разрушенной стены соседского дома, кусочка хлеба, за которым пришлось стоять в очереди два часа, или человека, тштенно ищущего теплого места под кучей одеял и пальто в нетопленной комнате при тридцати пяти градусах мороза.

Образ жизни в этом произведении — образ мизерной эгоистичной жизни, пока где-то там по-настоящему воюют. Символика блокады у Лидии Гинзбург, — включающая в себя, как мне кажется, гораздо больше, чем Ленинград, и гораздо больше, чем три года советской истории, — это символика потрясающего негероизма человеческого поведения в трудных условиях. Духовное величие Лидии Гинзбург видно в том, что она ни одной фразой при изображении тривиальности быта в осажденном городе не впадает в патетику «незримого героизма» и, с другой стороны, ни одной фразой не впадает в патетику абсурда или всемогущего зла. Дешевые решения, а может быть и вообще решения, были не для нее.

С точки зрения историко-литературной фигуры Лидии Гинзбург можно рассматривать как звезду из той группы, которую я бы назвал «ахматовской плеядой». Подобно пушкинской, и эта плеяда состоит из близких знакомых большого поэта, у которых был независимый, но в близости гения по-особому просиявший талант. Примечательно, что плеяду, которую я имею в виду, составляют прозаики: Надежда Мандельштам, Лидия Чуковская, Эмма Герштейн, может быть, еще и другие. Подражательница поэзии Ахматовой, которых, как известно, с самого начала была бездна, сюда включать нельзя. Во-первых, они, по-видимому, никогда не принадлежали к интимному кругу ахматовских друзей, и во-вторых, как мне кажется, под прямым воздействием лирики Ахматовой ни на одном языке ни одно хорошее стихотворение не написано. Под влиянием ахматовских стихов, наоборот, возникала и до сих пор там и здесь возникает замечательная проза. Такова уж особенность лиризма Ахматовой. (О тех поэтах, которых с 1968 года принято называть «ахматовскими сиротами», я здесь не говорю; они принадлежат к поколению, слишком далекому от поэта, чтобы входить в его подлинную плеяду, и самое характерное в их стихах, может быть, приглушенная, только для знатока где-то далеко за их бесспорно послевоенным голосом уловимая «ахматовская нота».)

Что касается Лидии Гинзбург, я считаю, несмотря на не раз подчеркнутую ею ученичество у формалистов (в частности, у Тынянова), что лучшие грани ее прозы рефлектируют ахматовскую лирику. Некоторые ее произведения — те, которые вероятно больше других будут определять ее место в будущем, — можно читать как комментарий в прозе к ключевым стихотворениям Ахматовой: «De profundis...» и «Меня, как реку, суровая эпоха повернула...». Вернее, статьи Лидии Гинзбург о психологической судьбе своего поколения можно понять как альтернативное развитие той же тематики. Но близость ее к Анне Ахматовой идет и дальше общих тем. Когда в одну из моих последних визитов Лидия Яковлевна читала гостям кое-что из своих новых эссе — этот термин она особенно охотно применяла к тем коротким записям, которые стали любимым жанром в ее старости, — я был поражен живостью и ритмичностью этой, казалось бы, предельно сухой прозы. Потом я понял, что услышанное нами, несмотря на большую разницу, как ничто иное мне напоминало ранние ахматовские стихотворения. Та же лаконичность, то же быстрое чередование фрагментов диалога, описательных фраз, цитат и сентенций, то же сочетание трезвости с пафосом. Разумеется, когда «Записки» Лидии Гинзбург займут законное место в прозе нашего века и когда они станут подробно обсуждаться специалистами, будут говорить о Монте, о Сен-Симоне, о Вяземском, о Розанове. А я все-таки предпочитаю воспринимать ее книгу записей прежде всего как одно из тех изумительных произведений в русской прозе, где чувствуется — не навязывая себя, а наоборот, скрываясь

и вызывая в другом человеке лучшие его свойства — поэт, с которым Лидия Гинзбург сорок лет дружила.

В отличие от Ахматовой, Лидия Гинзбург, как типичный передовой интеллигент старого стиля, имела свои духовные корни в Просвещении XVIII века. В ее случае, я думаю, слово «Просвещение» и заключенная в нем метафора полностью оправдывают себя. Ясность, интеллектуальный свет, проливающийся на темные или с трудом разбираемые предметы, — самое поразительное свойство ее литературоведческих книг: «О лирике», «О психологической прозе», «О литературном герое». То же самое можно сказать и о психологической прозе, написанной самой Лидией Гинзбург, где по преимуществу наглядно освещаются такие аспекты нашего поведения, какие другие авторы предпочитают оставлять в тени.

Когда я, в первые недели после ее смерти, вспоминал Лидию Яковлевну, ко мне все чаще возвращалась мысль, что не только в ее произведениях, но и в ней самой было что-то светящееся. Я здесь не имею в виду ничего метафорического или мистического — просто вполне реальное, только никогда прежде не осознанное ощущение излучения того типа, которого ни у кого другого не припомню. Ни для прозы Лидии Гинзбург, ни для ее облика в моей памяти не характерно то сияние «солнца ума», о котором пишет Пушкин в своей «Вакхической песне». Типичный ее свет, по моему впечатлению, никак не солнечный, не жаркий и даже не теплый. Его скорее можно сравнить с ровным, матовым светом в идеальной мастерской художника. Он не согревал, а как-то очищал, освобождал от фальши те явления, которых касался, — в том числе и персону ее собеседника.

Однажды, в конце ноября или начале декабря 1967 года, я был в Комарове вместе с лучшим другом в России, ленинградским поэтом моих лет, и мы решили посетить Лидию Яковлевну, которая в то время проводила несколько недель в писательском доме отдыха. Скоро мы с ней вышли на прогулку по направлению к морю. Во время прогулки шел длинный литературный спор о Вяземском, причем мой друг горячо защищал преимущества поэзии Вяземского, а Лидия Яковлевна сухо, но твердо защищала его прозу — предмет ее перво-



Одна из последних фотографий Лидии Гинзбург.

го большого исследования. Так как для меня Вяземский был только имя литератора из окружения Пушкина и я не знал ни его «Записной книжки», ни его стихов, я не мог участвовать в разговоре и вероятно поэтому был более восприимчив ко всяким посторонним впечатлениям, чем обыкновенно в компании Лидии Яковлевны. День был облачный, почти без ветра; по временам на дорогу, не то дачную, не то лесную, по которой мы шли, вяло спускались редкие хлопья снега. Глядя на Лидию Яковлевну, я почувствовал, как естественно весь ее облик, выражение ее глаз, ее манера говорить, ее жесты гармонируют с тихой, бесцветной красотой этой уже полускандинавской природы.

Атмосферу того дня я потом невольно вспоминал каждый раз, когда я делал визит Лидии Яковлевне — сначала в самом центре Ленинграда, на канале Грибоедова, а начиная с 70-х годов на окраине города. В последние годы, когда ей было уже далеко за восемьдесят, я поражаюсь неизменной ясности ее ума и памяти, но в то

же время и какому-то сдвигу, который не могу описать иначе как через световое впечатление. Мне казалось, что тот северный свет, который раньше как будто был сконцентрирован в ее взгляде и оттуда спокойно падал на людей и предметы, находящиеся в ее поле зрения, не то чтобы терял свою силу, а медленно начинал сливаться с внешним светом северо-европейского дня.

Подчеркиваю, что то, о чем я говорю, не было «угасание». Что это было, с физиологической или психологической точки зрения, я не знаю. Теперь, когда Лидия Гинзбург умерла, во всяком случае от той необыкновенной концентрации интеллектуального света, которая мне мерещилась в паре ленинградских глаз, ничего не осталось. Единственное, что остается, это — похожая, такая же индивидуальная и такая же редкостная концентрация света в ее книгах.

КЕЙС ВЕРХЕЙЛ

Амстердам

Параллельно решено было сочинить дело о еврейском вредительстве в литературоведении и т.п. Организовывал дело Э.\*\*, который был не рядовым стукачом, но крупным оперативным агентом.

Твардовскому приписывают замечательное изречение. Оно касалось неудачной попытки исключить Э. из СП (после хрущевских разоблачений 1956 года). «Как легко, — сказал Твардовский, — было исключить из Союза писателей Пастернака и как трудно Э.»

Э. же на своей проработке сказал, что никогда не клеветал, а только доносил, поступая так, как того тогда требовала партия. И закончил свою речь словами: — Боюсь, что мне трудно будет восстановить свое доброе имя...

Э. был культурен и имел способности (его ранние работы о Герцене интересны). Внешность у него была infernalная. Бухштаб говорил:

— Никогда не видел человека, у которого до такой степени все было бы написано на лице.

Я общалась тогда с Э., участвуя в герценовских изданиях, тридцатитомном и семитомном (единственный источник заработка после того, как меня выжили из университета в Петрозаводске). Э. почему-то считал меня овцой и учил как надо отставать свои интересы в издательствах и редакциях. Получив задание сделать дело о вредительстве в литературоведении, он навел органы на меня (что явствовало из направления допроса). То есть с моих показаний должен был начаться процесс Эйхенбаума и его приспешников.

Тогда как раз в Гизе безнадежно вялалась моя книга о Герцене. Программируя мою дальнейшую судьбу, Э. написал отрицательную рецензию (вторая, нужная издательству разгромная рецензия была заказана Марку Полюкову) и одновременно мне личное письмо, в котором объяснял, что отрицательная рецензия необходима для моего благополучия. Рецензии Э. и Полюкова захлопнули книгу о «Былом и думах» еще на пять лет. На личное письмо Э. я не ответила.

Вскоре приятный женский голос сообщил мне по телефону, что из Москвы мне привезли рукописи и что за ними нужно зайти в такой-то номер Октябрьской гос-

\*\* Эльсберг Яков Ефимович (псевд.: Шапирштейн - Лерс Я. С., Лерс Я., Эльсберг Ж. и др.: 1901 — 1978) — советский литературовед и критик. — Прим. ред.

Михаил Эльзон

## Прощай, честный человек (Памяти А.Д.Алексеева)

12 сентября на своей даче под Выборгом скоропостижно скончался Анатолий Дмитриевич Алексеев. Ему было 67 лет (родился 7 ноября 1922 года). На фоне невосполнимых утрат русской культуры последних лет эта смерть могла бы пройти незамеченной (и пройдет — в Советском Союзе...), но этого нельзя допустить в международном сообществе русских людей, потому что А.Д.Алексеев как никто другой из граждан СССР был его полноправным членом.

Выходец из простой семьи, А.Д.Алексеев вернулся с войны в 1946 году (с Дальнего Востока), прошел курс обучения в Педагогическом институте им. Герцена, по окончании недолго работал в Музее Некрасова и с середины 50-х до конца жизни — в Пушкинском Доме. Он участвовал в подготовке академического Полного собрания сочинений и писем Тургенева, был одним из составителей двух из трех томов огромного указателя по русской литературе XVIII — начала XX века. Лично ему принадлежат все справочники по Гончарову (библиография, летопись, альбом «Гончаров в портретах, иллюстрациях, документах»), им же подготовлена прекрасная книга «И.А.Гончаров в воспоминаниях современников». Будущее Полное собрание сочинений писателя, еще не родившись, осиротело...

Участие в библиографическом указателе по русской литературе начала XX века предопределило переориентацию интересов А.Д.Алексеева на XX век. И тут он сделал то, что останется памятником ему, — знаменитую Картотеку Алексеева. Почти тридцать лет, изо дня в день, без отпусков и выходных он делал непосильную для одного человека работу — расписывал русские журналы Москвы и Петербурга за 1900-1917 гг., выявляя оттуда литературный и окололитературный материал. Последние 10-12 лет он формировал особую картотеку — журнальные репродукции, полагая важным вести в оборот исчезнувшие картины русских художников.

Когда картотека за 1900-1917 гг. была завершена, А.Д.Алексеев продолжал работу. Теперь в центре его внимания была литература белого движения и русская зарубежная литература. Это было позицией: А.Д.Алексеев неоднократно мне говорил, что, по его мнению, великая русская литература ушла в изгнание, а литература, «освященная» идейностью и партийностью, таковой, собственно, не является, так сказать, находится вне пределов литературы (он делал ис-

ключение для Ахматовой, Мандельштама, Заболоцкого, Шефнера и некоторых других).

А.Д.Алексеев работал на будущее, и еще при жизни был вознагражден — после Апрель 1985 года его картотека по русскому зарубежью была признана достойной издания. Сердце остановилось на полпути...

Не увидит Анатолий Дмитриевич и двухтомника «Русская зарубежная поэзия» в Большой серии «Библиотеки поэта»: он успел подготовить тексты (есть огромная машинопись) и начал не спеша комментировать... Эту работу завершить другим.

Анатолий Дмитриевич был скромнейшим человеком, и должность его была скромной — заведующий читальным залом рукописного отдела Пушкинского Дома (за год до смерти он стал сотрудником сектора библиографии и источниковедения — для подготовки к изданию им же составленной картотеки). Но этого скромнейшего, отзывчивого, сердечнейшего, безотказного человека знали и любили очень многие. Знали его и зарубежные слависты, специально приезжавшие собирать материал в Пушкинском Доме. Многие из них привозили от себя или оказией книги, и у А.Д.Алексеева составила великолепная коллекция. Что с ней будет?..

Среди многочисленных корреспондентов А.Д.Алексеева был и выдающийся ученый Глеб Петрович Струве. Принципиально не составлявший архив, Анатолий Дмитриевич среди двух десятков писем (в том числе одно — от А.Т.Твардовского с оценкой собственного творчества) особо ценил письма Г.П.Струве. Письма Анатолия Дмитриевича, возможно, отложились в архиве Г.П.Струве, но несомненно, что одно известно многим — оно опубликовано (без подписи) во втором томе западного издания «Сочинений» Ахматовой среди откликов на ее смерть (приложение к явочке). Это письмо, помеченное «Ленинград, 15 марта» (с.351-353), где подробно описаны церковная и гражданская панихиды, похороны в Комарове. Ответ на это письмо я читал в квартире Анатолия Дмитриевича, Г.П.Струве из гуманных соображений скрыл имя своего корреспондента (время было такое — для нас...). Теперь для А.Д.Алексеева это уже не опасно...

Толя! Прощай и прости за всё! Пусть будет земля тебе пухом.

М.Д.ЭЛЬЗОН

Ленинград

## ПОСЛЕДНЯЯ ПРИЖИЗНЕННАЯ ПУБЛИКАЦИЯ ЛИДИИ ГИНЗБУРГ

### Две встречи

У меня были две непосредственные встречи с органами. Первая — в 1933 году. Тогда в первый раз прокручивали дело Жирмунского в качестве немецкого шпиона (в Германии как раз произошел гитлеровский переворот). Это было предвосхищение будущего, столь еще психологически неподготовленное, что, когда следователь абсурдно обвинений, предъявлявшихся в 37-м году.

В 1933 обвиняния мне, в сущности, не предъявили; преимущественно предлагали (попутно угрожая лагерем) «помочь нам в нашей трудной работе». В тех или иных обстоятельствах «помочь» предлагали подавляющему большинству моих соплатников (формула Герцена). Не получилось.

Убедились в этом и выпустили через две недели. Но две недели продержали в доме предварительного заключения (на Воинова, рядом с Большим домом) в отделении строгого режима — без книг, передач и прогулок, и в одиночке. То есть в секторе, состоящем из одиночек, но, ввиду перенаселенности ДПЗ, превращенных в камеры на двоих. Меня сунули туда глу-

бокой ночью, и я растерянно стояла у двери, пока они ходили за второй койкой. Я думала о том, что вот придется жить впритык с незнакомым существом, может быть истеричкой, да мало ли, что может быть. Моя сокамерница внимательно рассматривала меня со своей койки, а рассматривая, сказала:

— Ну, разрешите мне faire les honneurs de la maison...\*

Помню это чувство огромного облегчения: значит, договоримся. Ее звали Анна Дмитриевна Стена (есть такие украинские фамилии). Эрмитажница. Кажется, религиозное дело. О деле она не говорила; мне сказали об этом позднее, и о том, что ее выслали на несколько лет. Мы прожили две недели дружно, разговаривали, читали стихи (книги ведь не давали). Анна Дмитриевна знала наизусть неправдоподобное количество стихов. В том числе две главы «Онегина», «Медного всадника» и почему-то том сонетов Эзреида. Их она читала, естественно, по-французски, что приводило в беспокойство стража, который стучал в глаза.

Вторая встреча с ними была гораздо страшнее, хотя я была не в тюрьме, а на свободе. Это конец 1952 года, тогда уже арестованы были враги, но мы еще не знали об этом.

\* С честью принять в этом доме (франц.).

### От редакции

Этим летом вышел в свет 1-й выпуск альманаха «Петрополь» (Ленинград, изд. «Васильевский остров», 1990, 228 стр., 5030 экз.); редактор-составитель — Николай Якимчук. Новое издание, среди авторов которого — Иосиф Бродский, Евг. Рейн, Дм. Бобышев, Семен Липкин, Валерий Попов, Владимир Уфлянд и др., — заслуживает специального разбора, который, как мы надеемся, и появится в одном из ближайших выпусков нашего приложения. Здесь же мы воспроизводим мемуарную этуод Лидии Яковлевны Гинзбург, напечатанный впервые в «Петрополе» и ставший последней прижизненной публикацией писательницы.

тинницы (близ Московского вокзала). Макашин тогда часто пересылал мне герценовские материалы (тридцатитомное издание или «Литературное наследство») и любил почему-то пользоваться оказией. Так что выглядело это правдоподобно. Но какое-то подозрение во мне бродило — время подозрений.

В потрепанном номере Октябрьской гостиницы меня ждала, разумеется, не телефонная собеседница, но трое предьявивших удостоверение мужчин разного типажа. Главный (он эффектно появился из-за ширмы) был с университетским значком в петлице, который должен был, очевидно, произвести на меня впечатление. Был еще молодой, маленький, дегенеративного вида. Он все время молчал, и я подумала, что такие, должно быть, пытаются с удовольствием. Третий был в стиле военного коммунизма — в каком-то французском, какие давно уже никто не носил. Из всех он был самый человекообразный.

Мы встречались три дня подряд. В первый день разговор продолжался десять часов, во второй — пять; в третий (они уже отвалились — не работало) — сорок минут и в основном свелся к подписке о неразглашении.

Пятнадцатичасовой разговор свинцово топтался на месте. Мне предлагали удостоверить, что Эйхенбаум враг народа; я отвечала, что этого быть не может. Они были вежливы (разговор ведь в гостинице, без ордера на обыск и арест). Подавали пальто. В перерыве принесли из буфета бутерброды. Человек эпохи военного коммунизма мохнатым пальцем тыкал в бутерброд с красной икрой: «Возьмите вот этот» — остальные были с колбасой.

По ходу допроса главный (со значком) предложил мне изложить в письменной форме все, что я знаю о творческой деятельности ведущих сотрудников Государственного института истории искусства. Я писала долго идуло-то белгородские альманахи. Кроме того, что действительно являла место методологический подход, я-

пример, теория всецело имманентного развития литературного процесса. Главным просматривал мои листочки и молча порвал их на мелкие куски. Так что ахинея до архива так и не дошла.

В первый день я вернулась домой поздно. В моей коммунальной квартире жила тогда С.Д. Она говорила очень много и очень забавно, но, как ни странно, умела молчать — юлда надо. Я зашла к ней и объяснила положение вещей. Если завтра я не вернусь, пусть будет понятно почему...

Потом я стояла у остывающей печки и думала сосредоточенно о том, что главная сила, единственная защита человека — это способность к самоубийству, что это последняя мера достоинства. Об этом Достоевский сказал Кирилловым. Но беспричинный акт Кириллова — это самоубийство как свобода. Тогда как наше самоубийство — это необходимость, и для раба единственная возможность волеизъявления.

Я стояла у печки. Около часа ночи раздался звонок. Сомнений уже не могло быть никаких. В коридор вышли одновременно я и С.Д. Не знаю, какого я была цвета, но она была белого — я даже не предполагала, что так бывает на самом деле. Почтальон вручил мне телеграмму. Из далекой командировки телеграмма известляла меня о благополучном туда прибытии адресанта. Никогда их так поздно ночью не приносили.

Вообще же я была обречена. Дело о вредительстве в изучении русской литературы (в истоках — Институт истории искусств, в центре — Эйхенбаум) начали бы с какого-нибудь другого конца и дошли бы до меня в свое время. Да еще свели бы счеты за задержку. Смерть Сталина (через две с небольшим месяца) спасла и мою в несметном числе других жизней.

Л.Я.ГИНЗБУРГ

Васильевский остров

## В редакцию «Русской мысли»

С некоторым опозданием до нас дошла помещенная в «Литературном приложении» № 10 («РМ» № 3835, 6 июля 1990) рецензия Ив. Толстого на выпущенный нами в издательстве «Книга» сборник произведений В. Набокова. Рецензент строго корит нас за многочисленные опечатки, пропуски и искажения в книге, и корит совершенно справедливо: к сожалению, качество издания оставляет желать много лучшего, и мы не снимаем с себя ответственности за это, хотя могли бы сослаться на нерадивость корректоров и, главное, на жуткий произвол отечественных печатников, которые в последнее время, кажется, перестали обращать какое-либо внимание на исправления в рукописи и гранках. В конце концов, на титульном листе стоят наши имена, и потому нам нечего пенять на чужие грехи. Для нас выход книги со столь многочисленными изъянами — это «приглашение на казнь», ибо никого, наверное, ее уродства так не удручают, как составителей.

Вполне обоснованны и соображения рецензента по поводу ряда лагун в составе. Заметим лишь, что сборник готовился в 1987 году, когда цензурные ограничения были еще вполне реальными (свидетельство этому — купюра в тексте стихотворения Набокова «О правителях», сделанная без нашего ведома) и мы полагаем, что честнее вообще не включать в состав тексты с политически резкими высказываниями писателя, нежели стыдливо подтирать за них «зеленую жижу ленинских мозгов», в лучшем случае оставляя от нее лицемерные отточия.

Другое дело — замечания по существу нашей работы как комментаторов публикуемых текстов. Ив. Толстой приводит достаточно длинный перечень допущенных нами неточностей и ошибок, главным образом в именах и датах. С благодарностью принимая некоторые из его мелких поправок, мы в то же время вынуждены с сожалением отметить, что за немногими исключениями рецензент высказывает больше критического задора и пристрастия, чем любви к истине.

Вот, например, он выговаривает нам: «Правильная дата написания «Весны в Фиальте» — 1936 (как в комментариях), а не 1938 (как в текстовой части)», считая это расхождение нашей ошибкой. Но не нужно принадлежать к числу «лучших филологов», чтобы знать: любая, в том числе ложная авторская датировка (а 1938 годом датировал рассказ сам Набоков) есть неотъемлемая часть текста, исправлять которую никто не имеет права. Поэтому мы во всех случаях сохранили под текстом дату, поставленную Набоковым (который, кстати, сдвинул год написания не только «Весны в Фиальте», но и «Круга»), а в комментариях указали истинные датировки, подтвержденные ссылками на источник. По поводу нашей безобидной фразы «Американский кинорежиссер Стенли Кубрик поставил фильм по «Лолите» в 1961 году» Ив. Толстой тоже гневается: нет, «Кубрик выпустил на экран «Лолиту» не в 1961, а в 1962-м году», почему-то не желая замечать очевидную разницу между «поставить» и «выпустить на экран». Между тем фильм «Лолита» был полностью закончен осенью 1961 года и к декабрю уже успел получить цензурное разрешение, о чем свидетельствует, в частности, опубликованное письмо Набокова режиссеру. Дальнейшая его судьба зависела уже не от Кубрика (о котором и шла речь в комментируемом пассаже), а от прокатных фирм, так что наша формулировка не только абсолютно точна, но и в данном контексте более уместна. И, наконец, совсем уже курьез: рецензент обвиняет нас в том, что мы не отметили в комментариях кончину В.С. Яновского, последовавшую, по его уверениям, в 1985 году, тогда как на самом деле писатель умер четырьмя годами позже, когда наша книга уже вышла в свет.

Вопреки категорическому утверждению рецензента, отнюдь не бесспорно, что французское имя Agiane следует переводить как Ариадна, а не как Ариана. Русская традиция знает оба варианта (первый, естественно, с мифологическими коннотациями), о чем свидетельствует хотя бы давно утвердившееся название известной пьесы М. Метерлинка «Ариана и Синяя Борода». Ив. Толстой без каких-либо оговорок и ссылок на документы оспаривает приводимые нами сведения о годе рождения Б.Б. Сосинского (кстати, в вопросе о его имени и мы, и рецензент оказались неправы — он был крещен по лютеранскому обряду как Владимир-Бронислав, и потому ни одно из этих имен, строго говоря, не является псевдонимом) или о первых публикациях романов В. Яновского. Как известно, биографические и библиографические данные о многих писателях русской эмиграции неполны и противоречивы, иногда сомнительны, и комментатору приходится на свой страх и риск выбирать наиболее достоверный из нескольких противоречащих друг другу источников.

Так, нам не удалось проверить точность выхода «Любви второй» Яновского, и мы, вслед за библиографией Л. Фостера и биографией Глеба Струве «Русский писатель в изгнании», указали 1935. Рецензент же

по-видимому, больше доверяет рекламному объявлению издательства «Серебряный век», где выход романа отнесен к 1934 году. Что ж, это его право, но даже если Л. Фостер и Г. Струве ошиблись, это отнюдь не означает, что комментаторы просто взяли свои даты с потолка, как должен подумать читатель рецензии. Точно так же обстоит дело с Сосинским. Разные источники называют разные годы его рождения: Г. Струве и Л. Фостер — 1903, Н. Берберова в книге «Люди и ложи» — 1893, а сам он в последние годы жизни именовал себя ровесником века (отсюда, видимо, 1900 у Ив. Толстого). В данном случае мы решили (возможно, опрометчиво) предпочесть личным свидетельствам данные из масонских картотек, с которыми работала Берберова, но добросовестный рецензент обязан был бы, по крайней мере, отметить существование нескольких версий, прежде чем уличать нас в незнании фактов. Без подобных оговорок деловая критика подменяется игрой без правил, где позволительно, например, сначала потребовать, чтобы комментаторы указывали год первого отдельного издания, а не написания и журнальной публикации (роман Яновского «Портативное бессмертие», был написан в 1938-39 годах и тогда же печатался в «Русских записках»), а несколькими строками ниже разобранить их за то, что они выполнили именно это, в общем-то неразумное требование («Отчаяние»).

Некоторое удивление вызвали у нас и предлагаемые рецензентом «уточнения» к комментарию. Похоже, автор не слишком внимательно читал нашу работу и, главное, те фрагменты текста, которые мы комментируем, — читал, не задумываясь о том, что же именно требует пояснений. Мы отнюдь

не собирались наносить «праздные удары по призракам», панорамируя, как выражается рецензент, «галерею пауков из мировой литературы», — мы комментировали достаточно конкретную аллюзию во фразе «паук — официальный друг заключенных», отсылающей нас к канону классических творческих текстов, и потому обнаруженного Ив. Толстым дополнительного паука из ранней, малоизвестной драмы Набокова «Смерть» (опубликованной, кстати, не в 1933-м, а в 1923 году, если уж говорить о точности в датах) никак нельзя отнести к счастливым находкам. Не ставили мы себе и невыполнимую задачу перечислить все повторяющиеся «там» в мировой поэзии и потому не вспомнили пушкинское «Там, там под сению кулис...» (вопреки утверждению Ив. Толстого анафорой не являющееся) — ведь нас интересовали лишь те случаи, в которых анафорическое «там» прямо связано с темой «потусторонности», «инобытия» и с метафорой «мир-тюрьма», как у Набокова, а балет, даже из «Евгения Онегина» ни к тому, ни к другому прямого отношения не имеет. И наконец, самое, пожалуй, прискорбное в рецензии, автор которой претендует на роль знатока и истолкователя Набокова и даже пытается шутить (правда, не слишком удачно) как бы в стиле мэтра: он ухитрился принять за чистую монету шуточный комментарий Г. Левинтона (не А. Долинна и Р. Тименчика) к набоковской мистификации, где годы жизни придуманного писателем Делаланда, конечно же, не случайно почти в точности повторяют годы жизни Шатобриана.

«Создается впечатление, что вокруг набоковского наследия существует некий заговор невезения», — справедливо констатирует в рецензии Ив. Толстой. Увы, своей работой он показал, что круг заговорщиков несколько шире, чем это представлялось ранее.

**АЛЕКСАНДР ДОЛИНИН,  
РОМАН ТИМЕНЧИК**

Ленинград—Рига

### От редакции

Мы несколько удивлены тем, что в письме А. Долинна и Р. Тименчика говорится о «запоздалом» получении 10-го номера «Литературного приложения» с рецензией Ив. Толстого. Как бы то ни было, их письмо появляется в ближайшем же по счету выпуске нашего издания.

Вынуждены отметить, впрочем, что тон многоуважаемых исследователей, преобладающий во второй половине их письма, кажется нам не оправданным, ибо рецензия Ив. Толстого (до сих пор, как будто, единственная на их книгу), сколь спорные вопросы ни обсуждались бы в ней, была исключительно доброжелательной именно по тону, да и по содержанию. Рецензент выделл книгу А. Долинна и Р. Тименчика как безусловную, хотя и не безупречную, удачу отечественного набоковедения.

С.Д.

## К письму А. Долинна и Р. Тименчика

Не претендуя на продолжение полемики вокруг первого комментированного издания В. Набокова на родине писателя, хочу все же быть понятым правильно.

Первое комментированное издание должно было, мне кажется, разрешать, а не усугублять для читателя путаницу фактов вокруг набоковского наследия. Например, разночтение в датах (авторская — 1938, комментаторская, правильная — 1936) требует однозначного пояснения, иначе воспринимается читателем как ошибка.

Вряд ли оправдана надежда комментаторов, что читатель различает понятия «постановка» и «выпуск» фильма на экран. Именно выпуск картины (в случае естественной, а не «полочной» судьбы — а именно о таком случае идет здесь речь) повсеместно принимается за дату ее рождения.

Разумеется, в споре о переводах на русский язык иностранных имен будет столько правых, сколько будет существовать теорий транслитераций. Поэтому, в принципе, возможна и Ариадна (так в берлинском русском издании), и Ариана (так в римском русском). Однако в примечаниях к тому Набокова лучшим аргументом становится набоковское написание — а у него Ариадна.

Путаница с именем и годом рождения Б.Б. Сосинского имеет все же разное решение: при крещении он получил имя, еще красивее того, что предлагалось в своем ответе составителям, а именно Бронислав-Рейнгольд-Вольдемар, поэтому подпись «Владимир Сосинский» была, повторяем, псевдонимом. Сын же Сосинского Алексей носит от-

чество Брониславович, а в паспорте покойного писателя указывалось, что Бронислав Брониславович Сосинский-Семихат родился в 1900 году (эти сведения любезно сообщены нам А.Б. Горьяниным).

Пушкинская анафора из балетной строчки выстраивает воспоминание о прекрасном мире свободы, потусторонней и инобытийной для бессарабского изгнанника (метафора «мир-тюрьма»).

Каюсь, что никакой «шутливости» в комментарии Г. Левинтона к набоковской мистификации я не почувствовал и, насколько известно, не я один.

Эмигрантская библиография остается за рубежом по-прежнему не до конца распisanной, несведенной, часто невыверенной, но даже и эти далекие от совершенства справочники остаются недоступными в Советском Союзе. Именно поэтому хотелось бы, чтобы серьезные комментаторы полнее расшифровывали сообщаемые сведения. Например, роман В.С. Яновского и впрямь печатался в «Русских записках» в 1938-39 годах, но в этом журнале он был опубликован не полностью; кроме того, в отдельном издании (1953) автор произвел сильные изменения в тексте. Так что же считать годом выхода в свет? По-видимому, стоит в отечественных условиях сообщить обе даты, учитывая актуальный интерес к эмигрантской литературе со стороны, например, студентов и преподавателей.

**ИВ. ТОЛСТОЙ**

Ленинград—Париж

### ERRATA

В предыдущем, 10-м выпуске «Литературного приложения» правильно указана его дата — 6 июля 1990 года, но неверно — соответствующий номер газеты: вместо «Русская мысль» № 3834 следует читать № 3835.

Так же, на стр. VI, в рецензии Ив. Толстого по вине редакции допущена опечатка: 4 кол. 11 строка сверху — вместо «1933» следует читать «1923».

## СОДЕРЖАНИЕ

ПОСВЯЩАЕТСЯ МИХАИЛУ КУЗМИНУ

<b>Михаил Мейлах, Александр Тимофеев — «Михаил Кузмин и русская культура XX века».</b> Научная конференция в Ленинграде .....	I-II
<b>Неопубликованное стихотворение Михаила Кузмина.</b> Публикация Г.М. ....	II
<b>Александр Сумеркин — Кузминский научный сборник .....</b>	III
<b>Александр Тимофеев — Некоторые уточнения и добавления к венскому Кузминскому сборнику</b> Приложение: М.Кузмин — Лидия Иванова .....	IV
<b>Татьяна Цивьян — Италия в России (начало XX века) .....</b>	V
<b>Глеб Морев — Заметки о прозе Кузмина («Высокое искусство») .....</b>	V
<b>К истории машинописных изданий 1920-х годов.</b> Публикация Георгия Левинтона и Андрея Устинова (начало) .....	V

ОБЗОРЫ

<i>По страницам журнала «Вопросы литературы»:</i> <b>Леонид Селезнев — Как издавать стихи Михаила Кузмина? .....</b>	VI
<b>С.Д. — О последних изданиях М.Кузмина .....</b>	VI
<b>Александр Носов — Владимир Соловьев в наши дни .....</b>	VII
<b>Коротко о книгах (Павел Кузнецов; Ив.Т.) .....</b>	VII

ИСКУССТВО

<b>Александр Брагин — «Летают валькирии, поют смычки...» .....</b>	VIII-IX
<b>Георгий Горюнов — Выставка Юрия Юркуна .....</b>	IX
<b>Жан-Клод Маркадэ — Шедевр о шедеврах .....</b>	IX

АРХИВ

<b>«Не забыта и Паллада...» Из воспоминаний графа Б.О.Берга</b> Публикация Романа Тименчика .....	X-XI
<b>Три письма М.А.Кузмину (К истории машинописных изданий 1920-х годов)</b> Публикация Георгия Левинтона и Андрея Устинова (окончание) .....	XI-XII
<b>Коротко о книгах (Борис Соловецкий; Александр Сумеркин) .....</b>	XII

IN MEMORIAM

<b>Владимир Топоров — Памяти Марцио Марцадури (28.1.1930 — 3.6.1990) .....</b>	XIII-XIV
<b>Николай Котрелев — После смерти Марцио Марцадури .....</b>	XIII
<b>Кейс Верхейл — Человек в северном свете (По поводу смерти Л.Я.Гинзбург) .....</b>	XIV-XV
<b>Коротко о книгах (Николай Кононов) .....</b>	XIV
<b>Последняя публикация Лидии Гинзбург .....</b>	XV
<b>Михаил Эльзон — Прощай, честный человек (Памяти А.Д.Алексеева) .....</b>	XV

ПО СЛЕДАМ НАШИХ ПУБЛИКАЦИЙ

<b>Александр Долинн, Роман Тименчик — В редакцию «Русской мысли» .....</b>	XVI
<b>С.Д. — От редакции .....</b>	XVI
<b>Ив.Толстой — К письму А.Долинна и Р.Тименчика .....</b>	XVI

КОРОТКО О КНИГАХ

<b>М.А.Бакунин. Философия. Социология. Политика (Павел Кузнецов) .....</b>	VII
<b>Лидия Гинзбург. Человек за письменным столом (Николай Кононов) .....</b>	XIV
<b>Лидия Иванова. Воспоминания. Книга об отце (Борис Соловецкий) .....</b>	XII
<b>А.Павловский. Куст рябины. О поэзии Марины Цветаевой (Александр Сумеркин) .....</b>	XII
<b>В.С.Соловьев. Избранное; Владимир Соловьев. «Неподвижно лишь солнце любви...». Стихотворения. Проза. Письма. Воспоминания современников (Ив.Т.) .....</b>	VII