

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА

РУССКИЙ



И ЕГО
НАСЛЕДИЕ

МОДЕРНИЗМ

Коллективная монография в честь 70-летия Николая Богомолова

Научная библиотека

**Русский модернизм и его наследие:
Коллективная монография в
честь 70-летия Н. А. Богомолова**

«НЛО»

2021

Русский модернизм и его наследие: Коллективная монография в честь 70-летия Н. А. Богомолова / «НЛО», 2021 — (Научная библиотека)

ISBN 978-5-44-481618-9

Исследования русского модернизма неразрывно связаны с именем Н. А. Богомолова (1950–2020) – крупнейшего специалиста по литературе Серебряного века, стиховедению, текстологии и русской модернистской журналистике, который одним из первых в России начал серьезно заниматься этим периодом. Как отмечает в открывающей главе этой книги А. В. Лавров, «работы Н. А. Богомолова, какие бы тонкие и прихотливые материи они ни затрагивали, отличаются языком и стилем, доступным не только филологу-профессионалу, но и любому культурно ориентированному и заинтересованному читателю. Умение писать просто и убедительно о сложном и малопонятном – явленная здесь характерная черта большого мастера, унаследованная от классиков отечественного литературоведения». В коллективную монографию, готовившуюся к юбилею Н. А. Богомолова, но выходящую уже после его смерти, включены работы, которые охватывают почти весь спектр интересов исследователя – от первых русских декадентов и символистов до поэзии 1960–1970-х годов. Среди авторов – Дмитрий Быков, Стефано Гардзонио, Олег Лекманов, Геннадий Обатнин, Роман Тименчик, Андрей Устинов и другие.

ISBN 978-5-44-481618-9

, 2021

© НЛО, 2021

Содержание

Александр Лавров (Санкт-Петербург)	5
Часть I	11
Майкл Вахтель (Принстон)	11
Елена Глуховская (Санкт-Петербург)	16
Ольга Довгий (Москва)	23
Всеволод Зельченко (Санкт-Петербург)	31
Ксения Кумпан (Санкт-Петербург)	34
Ольга Купцова (Москва)	50
Елена Куранда (Санкт-Петербург)	60
Дина Магомедова (Москва)	70
Конец ознакомительного фрагмента.	78

Русский модернизм и его наследие

Коллективная монография в честь 70-летия Н. А. Богомолова

Александр Лавров (Санкт-Петербург)
«...ПРЕИМУЩЕСТВЕННО О ПОЭЗИИ»
К ЮБИЛЕЮ Н. А. БОГОМОЛОВА

Ниже предлагаемый текст писался в надежде на то, что 16 декабря 2020 года Николай Алексеевич Богомолов прочтет его в день своего 70-летия. Эти приуроченные к дате скромные величальные строки были призваны указать лишь в самом общем, поверхностном приближении на то очень многое, что он уже успел совершить в нашей историко-литературной науке, а также осветить открывающиеся перед ним в будущем перспективы. В последних не было оснований сомневаться: ученый подошел к своему юбилею на подъеме творческих сил; казалось, впереди его ждут не только годы, но десятилетия плодотворной, ярко результативной творческой деятельности. Казалось, что и меня поджидают новые возможности давней, многодесятилетней крепкой дружбы с этим замечательным человеком, дружбы, не омраченной ни конфликтами, ни взаимонепониманием: всегда мы понимали друг друга с полуслова, без каких-либо средостений внешних обстоятельств, всегда осознавали, что делаем общее дело. И вот – случившееся перевело все в иной регистр.

Я ничего не меняю в тексте, приуроченном к юбилею Н. А. Богомолова, до которого он не дожил несколько недель. Трагизм неизбежной кончины сохранится с нами, величие ушедшего Мастера только укрупнится.

«От Пушкина до Кибирова. Статьи о русской литературе, преимущественно о поэзии», – гласит заглавие одного из сборников (2004) работ Н. А. Богомолова. Русская поэзия в самом широком временном диапазоне, обозначенном этим заглавием, является важнейшим и самым излюбленным предметом исследовательских интересов ученого, начиная с его дебютной заметки, появившейся в 1972 году и посвященной поэзии Ахматовой, и эта тематическая доминанта освещает весь его творческий путь, продолжающийся уже почти пять десятилетий.

Упомянутая двухстраничная работа, напечатанная в Новосибирске в сборнике тезисов докладов, прочитанных на студенческой конференции, в свое время прошла мимо моего внимания, и только осуществленная Н. А. Богомоловым в 1981 году в «Вопросах литературы» публикация замечательного письма Бориса Пастернака к Юрию Юркуну открыла мне доселе незнакомое имя. Чувство досады на себя, ранее, еще в студенческие годы, скопировавшего в архиве опубликованное Богомоловым пространное письмо и так и не удосужившегося довести его до печати, совмещалось у меня с радостным осознанием: нашего полку – тогда еще совсем малочисленного – прибыло.

Со всей наглядностью творческая энергия Н. А. Богомолова смогла реализоваться, когда во второй половине 1980-х годов распахнулись идеологические и цензурные шлюзы и открылись страницы печати для тех поэтов, которые для него были наиболее притягательными, – поэтов предреволюционных десятилетий. В течение двух-трех лет (1989–1991) выходят в свет подготовленные им сборники стихов и прозы Н. Гумилева и З. Гиппиус в серии «Забятая

книга», первый, стихотворный том трехтомного издания Гумилева, том сочинений Георгия Иванова, «Кипарисовый ларец» И. Анненского, сборник литературно-критических статей и рецензий В. Брюсова (составленный совместно с Н. В. Котрелевым) и т. д.

Поражает не только количество многостраничных томов: сколько текстов, за десятилетия советской власти не переиздававшихся, пришлось впервые собирать, сверять строчку за строчкой, потом корпеть над корректурами, – но и качество их исполнения: высочайший профессионализм, адекватность и корректность оценок и аттестаций, подлинный историзм и объективность аналитических характеристик, особенно отрядных на фоне еще нависавшей в общественной атмосфере идеологизированной демагогии, четкость и функциональная определенность комментаторских пояснений (иногда вынужденно сжатых из-за предустановленных издательских требований). Книги, подготовленные тогда Богомоловым в соответствии с критериями изданий, адресованных так называемому «массовому» читателю, контрастировали с той нахлынувшей лавиной «разрешенного», которая в плане профессионального исполнения вполне соответствовала мандельштамовскому определению: «поток халтуры».

В те же годы определились основные исследовательские приоритеты, которым Н. А. Богомолов остается верен и в последующую пору. При этом преобладающее внимание к поэтическому творчеству избранных авторов, наглядно реализовавшееся при подготовке соответствующих томов для «Библиотеки поэта», дает импульс к многостороннему восприятию и истолкованию других аспектов, в которых проявляется та или иная индивидуальность.

Подготовка тома стихотворений М. Кузмина в упомянутой серии (1996) сопровождается изданием отдельного авторского сборника («Михаил Кузмин: статьи и материалы», 1995), включающего «маленькую монографию» (изобретенный Н. А. Богомоловым термин) о поэте, ряд статей, затрагивающих различные локальные темы, относящиеся к его биографии и творчеству, и публикации эпистолярного наследия. Стихотворения, оставшиеся за пределами тома «Новой библиотеки поэта», вместе с эпистолярией Кузмина образовали том «Стихотворения. Из переписки» (2006), а избранные прозаические произведения – сборник «Плавающие путешествующие» (2000). Наконец, в соавторстве с С. В. Шумихиным Богомолов осуществил поистине титанический труд – двухтомное издание дневника Кузмина за 1905–1915 годы (2000, 2005), исключительно сложного для комментирования, а в соавторстве с Джоном Малмстадом опубликовал монографию «Михаил Кузмин: Искусство, жизнь, эпоха» (1996), вышедшую также на английском языке и дважды переизданную в дополненной редакции на русском.

Аналогичный образчик творческой практики нашего автора – его работа по изданию и изучению В. Ходасевича: за подготовленным им томом стихотворений в Большой серии «Библиотеки поэта» (1989) последовали тома собрания сочинений в 4 томах, изданные при его участии, сборники мемуарных очерков и критических статей Ходасевича, публикации его писем и целый ряд статей о поэте, объединенных в сборнике «Сопряжение далековатых. О Вячеславе Иванове и Владиславе Ходасевиче» (2011).

Вячеслав Иванов в обозреваемом послужном списке юбиляра должен быть упомянут особо. Н. А. Богомолов – инициатор и один из основных участников двухтомного издания переписки Иванова с Л. Д. Зиновьевой-Аннибал (2010), едва ли не самого объемного и уж во всяком случае едва ли не самого сложного в плане текстологической подготовки корпуса эпистолярных текстов, относящихся к истории русского символизма (говорю в данном случае с полной уверенностью, поскольку пытался работать с этими автографами задолго до их опубликования). Параллельно с подготовкой этого издания Богомолов тщательным образом обработал и всю семейную переписку Ивановых, давшую бесценный материал для детального воссоздания обстоятельств литературной жизни середины 1900-х годов, концентрировавшейся во многом вокруг личности Иванова; результат этих изысканий – книга Богомолова «Вячеслав Иванов в 1903–1907 годах. Документальные хроники» (2009).

Пока были упомянуты только литературные корифеи, оказавшиеся в исследовательской орбите Н. А. Богомолова. Однако основной предмет его аналитических опытов – не отдельные признанные гении, в своей самодостаточности высящиеся над плоской равниной культурной посредственности, а весь литературный процесс – во всем его многоголосии, со всеми, порой причудливыми, аффектами, внутренними столкновениями и даже неприглядными скандалами. Уделяя преимущественное внимание великим, Богомолов с той же тщательностью и ответственностью изучает относительно малые литературные объекты, при этом несоразмерность анализируемых величин никак не сказывается на исследовательском методе.

Рядом с Кузминым и Ходасевичем, изданными в «Библиотеке поэта», можно поставить им же подготовленный том, включающий практически полный корпус стихотворений Александра Тинякова (1998; 2002 – 2-е изд., дополненное и исправленное), в том числе многочисленные тексты, извлеченные из архивов, – поэта, имевшего заслуженно одиозную репутацию, но тем не менее исключительно выразительного и своеобразного в своем эпатазирующем «апофеозе беспочвенности». Теперь, после того как усилиями Богомолова Тиняков вырисовывается в полный рост, ясно, что многоликая панорама русской поэзии начала XX века без этой колоритной фигуры страдала бы неполнотой.

Внимание исследователя к литераторам второго и третьего ряда сказывается на протяжении всего его творческого пути. Оно проявляется и в подготовке отдельных изданий их сочинений – от Константина Большакова до Моисея Бамдаса, – и в изыскании их неопубликованных или затерянных произведений (например, «Беломорские стихи Игоря Терентьева», 1996), и в новых подходах к интерпретации творчества писателей с закрепившейся в истории литературы однозначной оценкой.

Так, в статье «Сергей Ауслендер: стилизация или стиль?» (2009) он пересматривает многократно повторенные суждения об Ауслендере как мастере «стилизованного» письма и предлагает новый, убедительно обоснованный подход – видит в его опытах прежде всего практическую реализацию принципа «прекрасной ясности» Кузмина и следование тематико-стилистической традиции его же «светской» прозы. Н. А. Богомолов также проводит неожиданную аналогию между текстами Ауслендера и стиливой палитрой прозы 1920-х годов, использованной некоторыми из «Серапионовых братьев», – аналогию, может быть, не очевидную, но стимулирующую к дальнейшим наблюдениям. Неожиданным может показаться и указание на символистский пласт в советском приключенческом романе Мариэтты Шагинян «Месс-Менд» («Авантюрный роман как зеркало русского символизма», 2002), но и в данном случае аргументация аналитика такова, что неожиданное предстает самоочевидным.

Выявление новых аспектов в известном и ранее осмысленном восполняется в творческой практике Н. А. Богомолова и обращением к новым темам, не замечавшимся историками литературы в советские годы. Прежде всего это, конечно, интерес к оккультной, «тайноведческой» проблематике и ее отражениям у Брюсова, Гумилева и других авторов. Работы, затрагивающие эти сюжеты, объединены в книге «Русская литература начала XX века и оккультизм» (1999); она же включает «маленькую монографию» об А. Р. Минцловой – визионерке, сыгравшей исключительную роль в духовных исканиях М. Волошина, Вяч. Иванова, Андрея Белого, Э. К. Метнера и других выразителей символистского самосознания. Выстраивая свое повествование о Минцловой почти целиком на впервые вводимых в оборот архивных материалах, исследователь заполняет одно из множества белых пятен на российской культурной карте.

Установка автора и в этой книге, и во всех остальных предполагает максимально детализированное и углубленное постижение исследуемого объекта и в то же время «далековатую» по отношению к нему позицию (ср. заглавие его сборника «Сопряжение далековатых»). «Далековатое» – дистанцированное, эмоционально нейтральное, объективное вплоть до программного объективизма, исторически позиционированное и выверенное отношение к именам, явлениям и фактам, оказывающимся в сфере исследовательского внимания. Н. А. Богомолову не

близка магнетическая привязанность, наблюдающаяся у известной части литературоведов и иных занимающихся литературой сочинителей, к «любимым», интимно близким поэтам или прозаикам, которым они готовы выражать на бумаге безраздельное восхищение и едва ли не маниакальную преданность. (Николай Алексеевич не раз признавался мне, что с особенным увлечением изучает Кузмина и не устает им заниматься, но в этой особенности, конечно, не дань прихотям индивидуального вкуса или любовная завороченность объектом анализа, а прежде всего способность данного автора стимулировать и порождать у исследователя всё новые и новые темы и интерпретации.)

Общие методологические подходы, которыми руководствуется наш юбиляр, не содержат в себе ничего специфического – это всего лишь критерии, которым обязаны соответствовать любые дискурсивные построения, претендующие на доказательность и объективный смысл. Н. А. Богомолов их четко и внятно сформулировал в «Заметках о песнях Булата Окуджавы»:

- 1) внимание к хронологии творчества;
- 2) представление о круге источников, доступных писателю в то или иное время;
- 3) отчетливое понимание социокультурной ситуации, в которой писалось и публиковалось (если эти два момента не совпадают) произведение;
- 4) осознание того, что твои собственные (исследователя) интересы и пристрастия вовсе не обязательно совпадают с интересами и пристрастиями исследуемого автора;
- 5) отказ от следования тобой самим или предшественниками придуманным схемам, если материал им противоречит; и, наконец,
- 6) непредвзятое чтение текста¹.

Совокупность этих критериев Н. А. Богомолов определяет как «филологическую гигиену», и излишне говорить, что сам он неукоснительно следует им во всех своих писаниях.

Однако предложенный свод незатейливых обязательных условий – «простое как мычание» – зачастую не является имплицитным руководством к действию для многих авторов, пишущих на историко-литературные темы. Нелицеприятной оценке подобных трудов Н. А. Богомолов уделил немало своего времени и творческих усилий: огромную часть его трудового «послужного списка» составляют обзоры книжных новинок и рецензии, свидетельствующие о том, что в поле его зрения попадают едва ли не все регистрируемые Книжной палатой издания, относящиеся к сфере его профессиональных интересов. В исполнении этой неблагодарной миссии нельзя не видеть проявление подлинного альтруизма: меня, во всяком случае, его своевременно публикуемые отзывы избавляют от необходимости самостоятельно осваивать изрядную долю поступающей на книжный рынок печатной продукции, и знакомство с содержанием новых номеров «Нового литературного обозрения» я неизменно начинаю с книжных обзоров Богомолова (в последние годы выделенных в особую рубрику «В книжном углу»). Особенности Богомолова-рецензента – лаконизм, четкая аргументация, безупречность доводов, верность принципиальным установкам и беспощадность при уличении в небрежении «филологической гигиены».

Эта введенная им формулировка предполагает, помимо следования приведенным выше шести пунктам, и свободное владение базовыми основами, на которых зиждется любая профессионально выполненная филологическая работа, – текстологией, источниковедением, библиографией. Прекрасно пользуясь инструментарием этих дисциплин, Н. А. Богомолов внес свой личный значительный вклад в их практическое применение.

¹ Богомолов Н. А. Бардовская песня глазами литературоведа. М., 2019. С. 132.

Среди его текстологических разработок – публикация и анализ рукописных редакций программной статьи Брюсова «Ключи тайн» («К истории „Ключей тайн“», 2007), публикация – точнее, реконструкция связного текста из хаотического комплекса рукописных листов – пьесы Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Певучий осел» (1993) и множество других публикаций, если и не столь сложных по исполнению, то поражающих широтой и многообразием сюжетов и лиц.

Среди библиографических трудов Богомолова – подготовка двух изданий исключительной значимости: «Писатели современной эпохи. Библиографический словарь», т. 2 (1995) (публикация по архивному источнику второй части словаря, первая часть которого была издана под редакцией Б. П. Козьмина в 1927 году) и «Материалы к библиографии русских литературно-художественных альманахов и сборников. 1900–1937» (1994). Последнее издание дает библиографическое описание книг, не учтенных в четырехтомном указателе «Литературно-художественные альманахи и сборники» О. Д. Голубевой и Н. П. Рогожина (1957–1960) – одним из основных библиографических подспорий для историков русской литературы первой трети XX века. Том, составленный Богомоловым, включает роспись 445 изданий, оставшихся за пределами фундаментального четырехтомника, – результат упорного, неустанного труда, наглядно свидетельствующий о глубоком и всестороннем освоении автором литературного процесса изучаемой эпохи в ее мельчайших деталях.

Доскональное знание «мельчайшего» в его бесконечной совокупности сочетается у Н. А. Богомолова с умением разрабатывать самую общую историко-литературную и теоретико-литературную проблематику. На протяжении десятилетий он – перегруженный административной работой университетский профессор, преподаватель, постоянно читающий лекции и ведущий практические занятия со студентами. Как в таких обстоятельствах удается быть еще и автором десятков книг и сотен статей, я понять и истолковать не в состоянии: это что-то за пределами естественных человеческих возможностей.

Практика преподавания нашла свое место и в общем библиографическом списке трудов Н. А. Богомолова. В нем значатся книги: «Строки, озаренные Октябрем. Становление советской поэзии (1917–1927)» (1987) – официальное демагогическое заглавие, предписанное инстанциями в пору только начинавшейся «перестройки» (в дарительной надписи автор просил меня «помнить, что в „память жанра“ книги входят все предшествующие труды, изданные Учпедгизом»), контрастировало со спокойным, объективным описанием десятилетней истории поэзии в переломную эпоху; «Стихотворная речь» (1995) – доступно и даже увлекательно изложенные основы стиховедческой культуры; «Журналистика русского символизма» (2002) и «Печать русского символизма» (2012) – столь же популярно преподнесенные сведения о важнейших параметрах литературной жизни рубежа XIX–XX веков. В этом ряду оказываются и обобщающие работы, выполненные в «академической» традиции, – пять разделов в двухтомной «Русской литературе рубежа веков», изданной Институтом мировой литературы (2000–2001).

Последняя вышедшая в свет книга Н. А. Богомолова «Бардовская песня глазами литературоведа» (2019) отражает еще одну сторону исследовательских интересов автора, находящуюся отнюдь не на периферии других его профессиональных занятий. В данном случае опыты истолкования «звучащей поэзии», осуществленные, как всегда у Богомолова, на безупречном научном уровне, стимулированы глубокой увлеченностью своим предметом, пробудившейся еще в юношеские годы (много автобиографических подробностей об этом автор сообщает во вступительных разделах к книге); написаны статьи о Б. Окуджаве, В. Высоцком, А. Галиче более раскованным, свободным, импровизационным стилем, чем большинство его работ на темы, отодвинувшиеся вглубь литературной истории. Эти работы продиктованы остротой и полнотой сиюминутного переживания – хотя дотошный филолог-историк не устает фиксировать в звучащих (и уже отзвучавших) текстах характерные приметы своего, отчасти прошедшего, отчасти затянувшегося или возродившегося времени. В центре внимания здесь, конечно

же, Галич: еще в 1989 году Богомолов опубликовал его «Избранные стихотворения» – первый сборник поэтического наследия автора, увидевший свет на его родине.

И последнее. Работы Н. А. Богомолова, какие бы тонкие и прихотливые материи они ни затрагивали, отличаются языком и стилем, доступным не только филологу-профессионалу, но и любому культурно ориентированному и заинтересованному читателю. Умение писать просто и убедительно о сложном и малопонятном – явленная здесь характерная черта большого мастера, унаследованная от классиков отечественного литературоведения.

Часть I *У истоков русского модернизма*

Майкл Вахтель (Принстон) **«STARRES ICH» ИВАНА КОНЕВСКОГО ИСТОЧНИК И СМЫСЛ ЗАГЛАВИЯ**

В своем творчестве Иван Коневский предвосхитил многие тенденции, достигшие расцвета только в позднейшем русском символизме. Его глубокое погружение в немецкую культуру сближает его не столько с восхищавшимся им Валерием Брюсовым, сколько с «младшими символистами» и прежде всего с Вяч. Ивановым. Не удивительно, что сам Иванов назвал Коневского одним из своих предшественников².

Настоящая заметка касается лишь одного свидетельства германофильства Коневского – сонета «Starres Ich». Само название этого стихотворения прямо отсылает к немецкой традиции. Однако в литературе о Коневском до сих пор не был найден его источник и соответственно не был поставлен вопрос о значении последнего.

STARRES ICH

С. П. Семенову

Проснулся я среди ночи. Что за мрак?
Со всех сторон гнетущая та цельность,
В которой тонет образов раздельность:
Все – хаоса единовластный зрак.

Пошел бродить по горницам я: так...
В себе чтоб чуют воли нераздельность,
Чтоб не влекла потемок беспредельность,
Смешаться с нею в беспросветный брак.

Нет, не ликуй, коварная пучина!
Я – человек, ты – бытия причина,
Но мне святыня – цельный мой состав.

Пусть мир сулит безличия пустыня —
Стоит и в смерти стойкая твердыня,
Мой лик, стихии той себя не сдав.

² ««Городецкий» <д>оказывал мне, что вышел из меня, – и хотя это неверно, п<отому> ч<то> раньше вовсе не читал меня, все же держится этого взгляда в связи с литературной стор<оной> <?> эволюции. Так мы и пришли к согласию, что нить действительно такова: Коневской, я<,> он» (дневниковая запись Вяч. Иванова от 20.VII.1906; любезно сообщено Н. А. Богомоловым, уже подготовившим дневники к публикации). Тот же текст, но с мелкими неточностями приводится в издании: *Иванов Вяч.* Собр. соч. Т. 2. Bruxelles, 1974. С. 757–758.

Как полагается, сонет Коневского четко делится на две части. В октаве доминирует физическое пространство, а в секстете метафизическое. Если в октаве поэт пробуждается среди ночи и старается ориентироваться в темноте, то в секстете домашний фон отпадает и заменяется пространством всего мироздания, где поэт, сталкиваясь с хаосом, провозглашает цельность своей личности.

В короткой жизни Коневского стихотворение печаталось дважды, что уже указывает на то, что сам поэт приписывал ему особое значение. Дж. Гроссман, автор единственной до сих пор монографии о Коневском, уделяет особое внимание именно этому сонету. По ее словам, поэт в конце сонета «решительно отстаивает свою личность перед силами и соблазнами хаоса и даже смерти»³. И хотя исследовательница подчеркивает центральность этого сонета для всего мировоззрения поэта, в подробном разборе она ни разу не поднимает вопрос о заглавии – и даже не переводит его.

В изданиях произведений Коневского редакторы верно переводят заглавие «*Starres Ich*» как «непреклонное Я», однако не ставят вопрос о его происхождении⁴. Таким образом неискушенный читатель может легко прийти к заключению, что «*Starres Ich*» – некий *terminus technicus*, часто встречающийся в немецкой философской литературе. Однако дело обстоит гораздо проще. Словосочетание «*Starres Ich*» такое редкое, что можно со стопроцентной уверенностью указать на единственный возможный источник – поэму «Фауст» австрийского поэта Николауса Ленау (1802–1850).

В свое время Ленау был знаменитым поэтом, певцом «мировой скорби» («*Weltschmerz*»). Его мрачная лирика вызывала интерес не только в немецкоязычных странах, но и в России, где она оставила заметные следы⁵. Начиная с Жуковского стихотворения Ленау переводились на русский язык, причем в числе его поклонников были поэты совершенно разных направлений, включая символистов (среди них был и В. Я. Брюсов, главный пропагандист творчества Коневского), А. В. Луначарского, переведшего всего «Фауста» Ленау, и Б. Л. Пастернака, поставившего стихи Ленау эпиграфом к своей эпохальной книге «Сестра моя – жизнь».

В рабочих тетрадях Коневского в 1895–1896 годах имя Ленау появляется многократно. Оно встречается в длинном перечне «мыслителей, разрушивших для меня материализм и утвердивших во мне уверенность в *бессмертии души*» и в коротком списке «любимых поэтов» (вместе с Ф. И. Тютчевым, А. А. Фетом, П. Б. Шелли и Ф. Вьеле-Гриффеном)⁶. Сонет «*Starres Ich*» был написан летом 1896 года, т. е. именно в то время, когда Коневской особенно увлекался творчеством Ленау.

Вряд ли стоит удивляться, что «Фауст» Ленау привлек внимание Коневского. В том же документе, в котором зафиксированы имена его любимых поэтов, есть и рубрика для любимых поэм. Коневской называет всего две, правда, обе они скорее пьесы, чем поэмы: «Фауст» И. В. Гете и «Пер Гюнт» Г. Ибсена. Другими словами, если «Фауст» Гете имел такое существенное значение для Коневского, то трактовка образа Фауста его любимым поэтом не могла не заинтересовать его.

Вторая часть гетевского «Фауста» была опубликована посмертно в 1832 году. По-видимому, это событие послужило творческим импульсом для Ленау, уже за десять лет до того

³ «„*Starres ich*“ shows the speaker fiercely defending his persona before the forces and seductions of chaos and even death» (*Grossman J. D. Ivan Konevskoi: «Wise Child» of Russian Symbolism. Boston: Academic Studies Press, 2010. P. 28*). Ср. сходную трактовку секстета сонета у А. В. Лаврова: «Стихийные, хаотические начала будоражат его внутренний мир, пытаются овладеть им, но встречают сопротивление и отпор» (*Лавров А. В. «Чаю и чую»: Личность и поэзия Ивана Коневского // Коневской И. Стихотворения и поэмы. СПб.; М., 2008. С. 37–38*).

⁴ *Коневской И. Мечты и думы. Томск: Водолей, 2000. С. 567* (комментарий Е. И. Нечепорука); *Коневской И. Стихотворения и поэмы. С. 233*.

⁵ *Simonek S. Zur Rezeption von Nikolaus Lenau in Rußland bis zur Jahrhundertwende // Lenau Forum: Jahresschrift für vergleichende Literaturforschung. Jahrgang 21. Wien-Stockerau, 1995. S. 93–113*.

⁶ *Лавров А. В. Цит. соч. С. 20; Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987. С. 184*.

думавшего о создании своего «Фауста». В 1833 году он начал писать свою версию, сперва увидевшую свет в 1836 году и в переработанном виде с дополнениями в 1840 году. Некоторые современники считали, что молодому поэту не следовало бы конкурировать со светилом европейской культуры. В ответ на эти сомнения Ленау в частном письме 1833 года объявил, что Гете не имел «монополюю» на тематику Фауста, что она принадлежит всему человечеству⁷. В том же письме Ленау определил свое произведение как «рапсодию»⁸. Музыкальный термин здесь не случаен: Ленау слыл первоклассным скрипачом. Он также указывает на отсутствие четкой структуры произведения, подчеркивая, что эта поэма – собрание отдельных сцен, а не целостный текст, где все части органически связаны друг с другом⁹.

Со времен Гете фигура Фауста понималась уже не как образ традиционного злодея, а как общий символ человечества, стремящегося к «бытию высочайшему»¹⁰. В этом духе надо понять и стихотворение Коневского. Лирическое «я» здесь не кто иной, как современный человек, борющийся за свое место во вселенной.

В «Фаусте» Ленау словосочетание «starres Ich» появляется лишь один раз, в сцене «Разговор в лесу» («Waldgespräch»), написанной в 1840 году для второго издания. Мефистофель уговаривает Фауста отказаться от религии и природы, чтобы утвердить собственную личность. Приведем финал этой сцены:

FAUST

Behaupten will ich fest mein starres Ich,
Mir selbst genug und unerschütterlich,
Niemandem hörig mehr und unterthan,
Verfolg' ich in mich einwärts meine Bahn.

MEPHISTOPHELES

Ich aber diene dir als Grubenlicht.

FAUST

Bin ich unsterblich oder bin ich's nicht?
Bin ich's, so will ich einst aus meinem Ringe
Erobernd in die Welt die Arme breiten,
Und für mein Reich mit allen Mächten streiten,
Bis ich die Götterkron' aufs Haupt mir schwinge!
Und sterb' ich ganz – wohlan! So will ich's fassen
Nicht so, als hätte mich die Kraft verlassen,
Nein! Selbst verzehr' ich mich in meinem Stral,
Verbrenne selbst mich wie Sardanapal,
Sammt meiner Seele unermess'nen Schätzen,
Mich freuend, dass sie nimmer zu ersetzen!¹¹

В переводе Луначарского соответствующие строки звучат так:

⁷ *Lenau N. Werke und Briefe: Historisch-kritische Gesamtausgabe. Bd. 3. Wien: Deuticke, Klett-Cotta, 1997. S. 260.*

⁸ *Ibid. S. 281*

⁹ *Hucke K.-H. Lenaus «Faust» // Lenau Forum: Vierteljahresschrift für vergleichende Literaturforschung. Jahrgang 15. Stockerau, 1989. Folge 1. S. 15–26; Gassner F. Nikolaus Lenau. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2012. S. 62–63.*

¹⁰ «Du regst und rührst ein kräftiges Beschließen, / Zum höchsten Dasein immerfort zu streben» («Ты будишь и живишь решение крепкое: безостановочно к бытию высочайшему стремиться» – из второй части «Фауста» Гете, строки 4684–4685; пер. Вяч. Иванова).

¹¹ *Lenau N. Werke und Briefe. Bd. 3. S. 205.*

ФАУСТ

Хочу лишь утверждать лишь Я одно:
Всегда дозветь себе должно оно;
Я никому не подчинен отныне,
Свой путь найду я в мировой пустыне.

МЕФИСТОФЕЛЬ

Я ж буду путеводною звездой.

ФАУСТ

Бессмертен я, иль смертен гений мой?
Коль смерти нет мне, то над всей вселенной
Простру я руки, буду воевать
За мир с богами, с мощью несравненной
Корону мира буду добывать.
А если смертен я – упадка силы
Не стану ждть и не завяну хилый,
О нет! Но я, как царь Сарданапал,
Сожгу себя в огне моих стремлений
С сокровищем души: тогда б я знал,
Что уж навек не заменим мой гений!¹²

В контексте поэмы Ленау такие высказывания Фауста отражают не столько смелость, сколько спесь, что в конечном счете ведет к трагической развязке. В отличие от трактовки оптимиста Гете, где, несмотря на многочисленные грехи, Фауст спасается, у пессимиста Ленау герой совершает самоубийство, и произведение кончается монологом торжествующего Мефистофеля.

Думается, что стихотворение «Starres Ich» дает основание предположить, что Коневской читал вышеприведенную речь Фауста в положительном свете. Как это можно объяснить? Как показывает А. В. Лавров, творческий метод Коневского заключался в составлении «книги материалов», служившей поэту своего рода «сырьем» для собственного творчества. В начале своей рабочей тетради Коневской написал: «В эту книгу я записываю все, что в читаемом поражает меня. Поэтому я сюда записываю не только те мысли, которые мне симпатичны, но все вообще мысли, которые мне кажутся замечательными, оригинальными, достойными запоминания...»¹³. По-видимому, выражение «starres Ich» показалось молодому Коневскому одной из тех поразительных мыслей, которые напрашивались на разработку. Можно предположить, что гибель Фауста – т. е. традиционная концовка драмы, которую мы находим и у Ленау, – не так поразила Коневского.

Вписал ли Коневской в свои рабочие тетради монолог Фауста о «непреклонном Я»? К сожалению, в нынешних обстоятельствах у нас нет возможности попасть в архив, чтобы

¹² Ленау Н. Фауст. Поэма. Пер. с нем. Анатолия Аютина с приложением очерка А. Луначарского «Н. Ленау и его философские поэмы». СПб., 1904. С. 206. Коневской читал Ленау в оригинале. Перевод, исполненный Луначарским уже после смерти Коневского, передает смысл немецкого текста довольно верно. Интересно, что в пространном вступлении к своему переводу Луначарский выделяет именно эту сцену. «Во всяком случае, „Фауст“ Ленау богат выдающимися поэтическими красотами, глубокими мыслями, удачными выражениями, а в некоторых сценах Ленау как бы освобождался от своих цепей и поднимался выше себя самого: <...> таковы сцены „Герг“ и „Разговор в лесу“» (Там же. С. 20). Обширная тема «Луначарский и Ленау», выходящая за рамки данной заметки, ждет своего исследователя. Отметим лишь, что Луначарский не только перевел всю поэму «Фауст» Ленау, но сам написал драму «Фауст и город».

¹³ Лавров А. В. Цит. соч. С. 11.

проверить нашу гипотезу. Придется оставить такую возможность будущему исследователю. Впрочем, даже если этот конспект у Коневского не отыщется, можно предположить, что поэт руководствовался таким же творческим приемом, т. е. что он взял одну «поразительную» мысль, отделив ее от остального текста. Другими словами, для поэта всегда были важны наиболее выразительные части поэмы, а не весь текст как целое. В «Фаусте» Ленау, где главный сюжет перебивается всевозможными отступлениями, такой подход строгого отбора оказывается оправдан самим материалом.

В статье об эпиграфах у К. Д. Бальмонта Вл. Марков обнаружил определенный парадокс¹⁴. Существуют случаи, когда изучение подтекста углубляет понимание смысла стихотворения. И это не удивительно – на таком предположении зиждется целая отрасль науки, так называемые интертекстуальные исследования. Однако Марков обратил внимание и на такие случаи, когда знание контекста цитаты не только не помогает читателю-интерпретатору, но скорее запутывает его. Нам кажется, что немецкое название стихотворения Коневского служит примером обеих намеченных Марковым тенденций. С одной стороны, очень важно, что слова «*Starres Ich*» принадлежат Фаусту, воплощению современного человека во всей его сложности. С другой стороны, не надо думать о том, что у Ленау Фауст погибает после того, как произносит эту дерзкую речь. Внутри одной сцены слова Фауста можно трактовать как защиту целостной личности перед угрозой со стороны окружающего ее мира. В то же время в общем контексте концовки поэмы такое героическое представление оказывается ложным. Но Коневской поступает как поэт, а не как литературовед. Помнил ли он заключительную сцену «Фауста» Ленау или нет – вопрос уже второстепенный. Главное не в сюжете Ленау, а в творческом подходе самого Коневского, взявшего меткое и запоминающееся выражение и истолковавшего его соответственно своим художественным и философским соображениям. В стихотворении русского поэта «*Starres Ich*» – уже не высказывание отчаяния героя чужой поэмы, а выражение положительного убеждения самого Коневского, что «весь он не умрет».

¹⁴ *Markov V. Some Remarks on Bal'mont's Epigraphs // Studies in Russian Literature in Honor of Vsevolod Setchkarev. Columbus: Slavica, 1986. P. 212–221.*

Елена Глуховская (Санкт-Петербург)

СЕНСАЦИЯ И КЛЕВЕТА

ГАЗЕТНЫЕ НАПАДКИ НА ЭЛЛИСА ЛЕТОМ 1909 ГОДА¹⁵

Летом 1909 года поэт-символист, теоретик и критик Эллис (Л. Л. Кобылинский) писал книгу «Русские символисты»¹⁶, которая должна была стать первым историко-литературным исследованием нового направления. Работа проходила в читальном зале Румянцевского музея, где автор имел доступ к необходимым ему изданиям. Однажды смотритель зала обнаружил, что в двух книгах, используемых Эллисом, вырезано несколько страниц. Этот случай спровоцировал один из громких околосредовых скандалов 1900-х годов¹⁷.

Обстоятельства происшествия и роль различных политических и литературных сил в последующих за ним событиях к настоящему времени довольно подробно восстановлены¹⁸. Задача этой статьи – рассмотреть не само событие, а то, каким образом скандальная тема обсуждалась московскими газетами в августе 1909 года.

Инцидент с Эллисом случился в июле 1909 года, а скандал начался 5 августа, когда факт порчи книг впервые был упомянут в газетах¹⁹. Все время бурления страстей вокруг Эллиса в прессе заняло около недели.

В первых публикациях, начиная с заметки «Русских ведомостей», сообщались одни и те же факты:

- утверждалось, что вырезаны были страницы из книг;
- упоминался портфель, в котором хранились вырезки;
- приводилось объяснение Эллиса о том, что он вырезал страницы из-за нехватки свободного времени для их переписывания;
- указывалось, что Эллис и раньше был замечен в подобном нарушении;
- описывались меры, которые приняла администрация музея.

Статьи передавали хронологию развития событий, при этом уделялось внимание деталям и подробностям происшедшего, акцент делался не на нарушителя, а на самом проступке. В зависимости от характера издания факты подавались по-разному. Если, например, серьезная общественно-политическая газета «Русские ведомости» осторожно говорила о «злоупотреблении с книгами», то тяготеющее к бульварному стилю «Раннее утро»²⁰ писало о «систематиче-

¹⁵ Статья подготовлена в рамках гранта РНФ № 19–78–10012 «Писатель – критика – читатель (Механизмы формирования литературной репутации в России на рубеже XIX–XX веков)».

¹⁶ Эллис. Русские символисты. М., 1910.

¹⁷ Об истории некоторых литературных скандалов этого времени см.: *Богомолов Н. А.* История одного литературного скандала // *Богомолов Н. А.* Русская литература начала XX века и оккультизм. М., 1999. С. 237–254; *Соболев А. Л.* Хроника одного скандала // *Соболев А. Л.* Летейская библиотека: очерки и материалы по истории русской литературы XX века. Т. 2. Страннолюбский перебарщивает. Сконапель истоар. М., 2013. С. 217–240.

¹⁸ См., например, нашу работу: *Глуховская Е. А.* Инцидент с Эллисом в контексте русского символизма: к истории одного (около)литературного скандала // *Русская литература.* 2012. № 1. С. 137–148.

¹⁹ Из письма Эллиса Э. К. Метнеру: «...я сделал вырезку 2 страниц из „Симфоний“ музейских. Чиновник корректно заметил это при сдаче ему попорченного экземпляра и (зная меня 12 лет) дал мне слово ничего не говорить об этом, если я верну свежий экземпляр. Я возвратил через 20 м.<инут> и дело погасло. Через 3 недели один из членов Русского союза, мой злейший враг по лицу, написал донос во все газеты и началась травля» (ОР РГБ. Ф. 167. Карт. 7. Ед. хр. 18. Л. 1). Упоминаемый в письме лицей – Императорский лицей в память Цесаревича Николая, где Эллис в 1903–1904 и 1904–1905 учебных годах вел курс по финансовому праву вслед за проф. И. Х. Озеровым и откуда ушел после событий 9 января 1905 года (Календарь Императорского лицея в память цесаревича Николая: на 1903–1904 учебный год. М., 1904. С. 314 (Сер. 2. Год 10)). Русский союз – «Союз русского народа», черносотенная монархическая организация (1905–1917).

²⁰ Аналогично описывала инцидент и бульварная «Газета-копейка»: «На этих днях в Румянцевском музее обнаружена систематическая порча книг литератором г. Л. К-м. Во время посещения г. К-м библиотеки один из служащих заметил, что К-й ножичком вырезывает страницы из книги и прячет их в свой портфель. При выходе из музея К-й оставил свой портфель

ской порче книг»; лаконичное описание действий Эллиса в «Русских ведомостях» («вырезывал страницы текстов и брал себе») «Раннее утро» дополняло подробностями: «вырезывает перочинным ножом листы из книг музея и прячет их в свой портфель»; нейтральная формулировка объяснения Эллисом своего поступка из «Русских ведомостей» («вырезывал из них страницы, не находя свободного времени для переписывания их»²¹) в «Раннем утре» звучала эмоционально и вызывающе («в оправдание заявил: – Мне некогда было заниматься выписками!.. Я дорожу каждой минутой времени»²²). Единственная новая информация, которая появилась в «Раннем утре» – упоминание приват-доцента Дена. «Русские ведомости» писали: «... и раньше, в бытность директором музеев М. А. Веневитинова, тот же Коб-ский был лишен права посещения читальни за вырезки из книг, выдаваемых для чтения ему». А «Раннее утро» уточняло: «... ему воспретили дальнейшее посещение музея, но, по ходатайству приват-доцента Дэно [sic!], ему было вновь разрешено посещать библиотеку-читальню музея в виду его торжественного обещания не портить книг»²³.

Таким образом, на первом этапе развития скандала был заявлен лишь факт нарушения нормы. Но уже здесь присутствовала одна важная в трактовке всего инцидента деталь: если «Русские ведомости» литературную принадлежность Эллиса прямо не называли, но она восстанавливалась опосредованно через характеристику журналов («некий литератор Л. Коб-ский, писавший в декадентских журналах под псевдонимом „Эллис“»), то «Раннее утро» давало прямую номинацию – «литератор-декадент» («небезызвестный литератор-декадент Л. Коб-ский, работающий в журналах под псевдонимом „Эллис“»). Именно принадлежность к декадентам стала определяющей характеристикой поэта в дальнейшем газетном дискурсе.

Появившиеся на следующий день статьи уже встраивали дело Эллиса в ряд подобных явлений, происшествие квалифицировалось и в итоге получало общественную оценку. Так, 6 августа в октябристской газете «Голос Москвы» была опубликована статья под заглавием «Шарлатаны», подписанная «Летописец». В ней случай с Эллисом ставился в один ряд с недавним скандалом с К. Бальмонтом, которого обвинили в плагиате²⁴. Подчеркивалась принадлежность поэтов к одной литературной группе, которая сравнивалась с группой преступников: «У г. Бальмонта была своя литературная семья. Ютилась она в „Весех“. Семья была дружная на диво, как шайка заговорщиков. Все друг за другом следили, друг друга поддерживали и друг друга хвалили. На недругов нападали словом»²⁵. Пространное рассуждение о взаимоотношениях между символистами продолжилось обвинением авторов «Весов» в литературной непорядочности, наглости, развязности и самовосхвалении: «Перед нами их же книги,

у швейцара. Извещенное о происшедшем бюро музея потребовало этот портфель, и в нем было найдено много вырезок из библиотечных книг. Через два дня явившемуся К-ому было заявлено о том, что он занимается порчей книг. К-й сознался и объявил, что иначе ему невозможно поступать, так как время у него слишком дорого. К-ому воспрещено дальнейшее посещение библиотеки музея. Это второй случай с К-им и в этом же музее. В первый раз ему тоже был воспрещен вход, но по просьбе прив.-доц. Дена ему разрешили бывать» (Газета-копейка. 1909. № 92. 5 авг. С. 3).

²¹ Русские ведомости. 1909. № 179. 5 авг. С. 3.

²² Раннее утро. 1909. № 179. 5 авг. С. 3.

²³ Там же. Владимир Эдуардович Ден (1867–1933) – экономист, специализировался в области экономической географии; в 1898–1902 годах преподавал на юридическом факультете Московского Императорского университета, где в это время обучался Эллис. Подробности упоминаемого в газетной статье инцидента точно не известны, но в самых общих чертах их можно восстановить по письмам Эллиса А. Белому. Вероятно, будучи студентом, Эллис унес из библиотеки какой-то экономический указатель, но благодаря посредничеству Дена официального разбирательства не последовало: «Я считал и считаю случай с Деном погашенным, Квасков [помощник библиотекаря. – Е. Г.] давал 10 раз мне слово о нем не говорить вовсе, считая его нашей частной беседой. Он четыре раза менял версии этого инцидента. Кроме этого, он клялся, что он умрет между нами, а потом сообщил в газеты... Случай был десять лет тому назад... Прочтя о нем в газетах, я даже ничего не мог вспомнить. Теперь Квасков говорит, что Ден просил вернуть „указатель“... почему же в газеты он сообщил лишь о ходатайстве» (ОР РГБ. Ф. 25. Карг. 25. Ед. хр. 31. Л. 10).

²⁴ 3 августа 1909 года в газете «Речь» (№ 210. С. 3) была опубликована заметка К. Чуковского, в которой он указывал на плагиат в статье К. Бальмонта «Певец личности и жизни. Уольг Уитман» (Весы. 1904. № 7. С. 11–32).

²⁵ Голос Москвы. 1909. № 181. 6 авг. С. 2.

они – неподкупные свидетели. И они рассказывают нам, что самые даровитые писатели из этого табунка, успевшие составить себе литературные имена, пробавлялись чужим вдохновением. Они ловили мысли и мотивы в иностранной литературе. Занимались в большинстве случаев переделками. Хорошие начетчики чужой литературы, они выдавали себя за оригинальных поэтов и мыслителей в родной. Рассчитано было на невежество. Бралось наглостью»²⁶. Заканчивалась статья обращением к проделке Эллиса как естественному последствию нечестного поведения писателей круга «Весов»:

На самом же деле в среде этих писателей были не только плагиаторы, но просто воры.

Вот, например, г. Эллис. Его поймали с поличным в Румянцевском музее. Он вырезывал страницы из книг и уносил их тайком в своем портфеле.

Это – форменное воровство. И тем более возмутительное, что обкрадывалось национальное книгохранилище.

Что могут сказать эти Андрей Белые и Иваны Серые в защиту своего друга г. Эллиса? Послушаем²⁷.

В этих формулировках описание эллисовского инцидента сводилось к тезису «Эллис – вор», и, что особенно важно, обокрал он «национальное книгохранилище». Таким образом, Эллис рассматривался как представитель определенной литературной корпорации, а случай в музее связывался с декадентским этосом (воплощенным сотрудниками журнала «Весы»), что влекло за собой появление оппозиции национальной культуры и пагубного западного декадентства.

Тогда же, 6 августа, появилась еще одна статья в «Русских ведомостях», посвященная делу Эллиса. Оценки в ней, по сравнению с опубликованной накануне, были расставлены уже очень четко:

В Румянцевском музее обнаружено новое хищение, производившееся в наиболее возмутительной форме, – в виде систематического вырезывания из книг отдельных страниц. Такая порча книг ничем не лучше прямого воровства их, а в некоторых отношениях даже хуже его, потому что украденная и кому-нибудь перепроданная книга все-таки продолжает выполнять свое назначение, а при благоприятных обстоятельствах может и вернуться в музей обратно, вырывать же из книги страницы это значит испортить ее безвозвратно и нанести библиотеке вред непоправимый²⁸.

Поступок Эллиса подавался как преступление против национальной культуры (хранителем которой является библиотека):

Характерно в данном случае, что подобное воровское отношение к национальному достоянию, каковым является библиотека Румянцевского музея, позволил себе литератор, от которого можно было бы требовать уважения к библиотеке, являющейся наряду с петербургской Публичной библиотекой единственно претендующим на полноту книгохранилищем в России.

²⁶ Голос Москвы. 1909. № 181. 6 авг. С. 2.

²⁷ Там же.

²⁸ Русские ведомости. 1909. № 180. 6 авг. С. 4.

Статья носила ярко выраженный обличительный характер, а ее автор²⁹ выступал в роли общественного судьи, взывающего к профессиональному сообществу с требованием справедливого наказания за совершенное преступление:

Такие деяния не заслуживают ни малейшего снисхождения, а потому странное впечатление производит сообщение, что администрация музея не хочет возбуждать против г. Эллиса судебное преследование, а решила ограничиться лишением его права посещать читальню музея... Тут нужен суд, а сверх того нужно и воздействие на подобных лиц со стороны самих литературных кругов; нужно, чтобы эти хищники хорошенько почувствовали, что в оценке их деяний двух различных мнений быть не может³⁰.

Обвинение Эллиса в краже национальных богатств и общественное осуждение его поступка в программной форме было представлено в статье Н. Шебуева³¹ с характерным заголовком «J' ACCUSE! (Открытое письмо администрации Румянцевского музея)»³²:

Вчера газеты сообщили о возмутительном преступлении против общественной собственности, совершенном среди белого дня литератором Львом К-ским, пишущим под псевдонимом Эллис в декадентских журналах.

Он систематически вырезывал из книг библиотеки страницы, совершенно обесценивая драгоценное имущество, которое принадлежит нам, нашим детям, нашим потомкам, всем, кто пользовался и будет пользоваться знаменитой книгохранильницею.

«Русские ведомости» совершенно справедливо называют эту порчу книг прямым именем – воровство.

К-ский – вор.

И вор, дважды пойманный и дважды прощенный.

Им совершена кража на сумму свыше 300 рублей.

Его следует судить в окружном суде.

И администрация музея не имеет права прощать этого вора на следующих основаниях:

²⁹ За подписью «А. Мкс.» скрывался Александр Николаевич Максимов (1872–1941), экономист и этнограф, впоследствии заместитель главного редактора газеты. В конце ноября в «Русских ведомостях» было опубликовано его «Письмо в редакцию», в котором автор признавал неточность формулировок и поспешность выводов своей первой статьи: «В № 180 Русских ведомостей от 6-го августа мною была помещена заметка, касающаяся порчи г. Эллисом книг из библиотеки Румянцевского музея. Заметка эта в фактической своей части была основана на хроникерских сообщениях, напечатанных накануне в большинстве московских газет, излагавших данный инцидент приблизительно одинаково, в весьма предосудительном для г. Эллиса виде, и подтверждавшихся должностными лицами музея. Как выяснилось впоследствии из разбора данного дела судом чести Общества деятелей периодической печати, эти сообщения в существенных пунктах не соответствовали действительности, так что суд не признал поступка г. Эллиса, заключавшегося, как оказалось, в вырезке двух страниц из книг А. Белого, „сознательно злонамеренным“. В виду этого я признаю употребленные мною в упомянутой заметке выражения „хищения“, „систематическое вырезывание“, „не лучше прямого воровства, а в некоторых отношениях даже хуже его“ и т. д. несоответствующими выяснившимся теперь обстоятельствам дела. А. Мкс» (Русские ведомости. 1909. № 274. 29 ноября. С. 7).

³⁰ Русские ведомости. 1909. № 180. 6 авг. С. 4. Требования к управлению музея принять решительные меры против нарушителя настойчивее всего звучали со страниц крайне правой газеты «Московские ведомости» (1909. № 180. 6 авг. С. 1; № 181. 8 авг. С. 4; № 184. 12 авг. С. 4).

³¹ Николай Георгиевич Шебуев (1874–1937) – журналист, издатель, писатель; сотрудничал со многими петербургскими и московскими газетами, прославился своими «бульварными» статьями. Секретарь «Весов» М. Ликиардопуло в письме В. Брюсову особенно настаивал на привлечении Шебуева к ответственности за клевету: «Мы его [Эллиса. – Е. Г.] уговариваем, основываясь на решении музея, привлечь газетчиков (особенно Шебуева) за клевету... Не знаю, что выйдет, но наше положение здесь в течение 2–3 недель было ужасно... почти открыто называли вором, обобщая дело Эллиса и казус с Бальмонтом (Чуковский в „Речи“ обличил Бальмонта в плагиате в статье о Уитмане напечат. <анной> в „Весах“). Настроение в общем отвратительное» (ОР РГБ. Ф. 386. Карт. 92. Ед. хр. 23. Л. 3).

³² Заголовок отсылает к знаменитой статье Эмиля Золя «Я обвиняю!» («J'accuse...!»), опублик.: L'Aurore. 1898. 13 янв.) по поводу «Дела Дрейфуса».

1) Потерпевшим от преступления является каждый, кто будет пользоваться отныне библиотекой. Потерпевшие – мы все, и администрация музея не может за нас «прощать» вора.

2) Еще при директоре М. А. Веневитинове тот же К-ский был пойман в том же преступлении.

Его простили.

Но можно ли прощать вора-рецидивиста!

3) К-ский не заслуживает никакого снисхождения, ибо

а) действовал не по нужде;

б) принадлежит к интеллигентному классу;

с) уже пользовался милостью администрации.

4) Простить К-скаго, значит провоцировать совершение подобных преступлений и впредь.

Безнаказанность вдохновляет.

Дурной пример заразителен.

На основании всего этого я, как один из потерпевших, так как пользуюсь услугами библиотеки музея, требую суда над Львом К-ским³³.

Эта публикация в бульварной «Столичной молве» свидетельствовала о новом этапе в развитии скандала: созданный в прессе скандальный нарратив начал существовать в отрыве от реальных событий. Ядром этого нарратива стала оппозиция «он (вор) – мы (жертвы)», а основной интенцией автора статьи – защита нравственного здоровья общества от подобного рода преступников. Апофеозом развития этой темы явилась статья в «Раннем утре» (за подписью D. S.³⁴) с громогласным заголовком «Джек-книгопотрошитель» и гиперболизированной вводной частью:

В нашей культовой сокровищнице, в публичной библиотеке Румянцевского музея, пойман «с поличным» московский декадент-литератор г. Эллис, самым варварским образом вырывавший десятки страниц книг... Уличенный в таком зулусском бесстыдстве московский Джек-книгокромсатель – г. Эллис, оправдывался: – У меня нет времени выписывать цитаты...³⁵

Ярко выраженная гротескность описания свидетельствовала, что история Эллиса как информационный повод себя исчерпала³⁶.

После этого инцидент с Эллисом стал темой преимущественно стихотворных фельетонов, реальные обстоятельства дела нивелировались, а само происшествие мифологизировалось. Так, в «Газете-копейке» 8 августа появился стихотворный текст «Берегитесь!», начинавшийся строками: «Осторожней, господа! / Декадент из декадентов – / Господин Лови-моментов / Приближается сюда. // Если книги у вас есть...»³⁷ – и заканчивавшийся словами:

³³ Столичная молва. 1909. № 71. 7 авг. С. 2.

³⁴ Под криптонимом «D. S.» в «Раннем утре» печатался Дмитрий Сергеевич Соколов (1886—?).

³⁵ Раннее утро. 1909. № 181. 8 авг. С. 4.

³⁶ 8 августа также вышла статья Е. Янтарева (Е. Бернштейна) «Господин Эллис» (Голос Москвы. 1909. № 181. 8 авг. С. 2). Несмотря на то, что в статье приводилась достоверная информация о событии и повторялись «заветные» слова «кража» и «национальный» («возмутительный для культурного человека факт порчи книг и кражи целых страниц из национального книгохранилища»), публикация Янтарева имела очень личный характер, объектом ее являлся не инцидент в музее, а Эллис как человек и литератор. Именно поэтому, вероятно, статья вызвала наибольшее возмущение Эллиса и стала предметом рассмотрения в суде чести Общества деятелей периодической печати и литературы (подробнее см.: Глуховская Е. А. Указ. соч.).

³⁷ Стихотворение отсылает к известной сатирической песне Беранже («Monsieur Judas», 1815) в переводе В. Курочкина («Господин Искариотов»; впервые опубликована в 1861 году в «Искре», № 38). Ср.: «Тише, тише, господа! / Господин Искариотов, / Патриот из патриотов – / Приближается сюда» (Мастера русского стихотворного перевода / Вступит. статья, подг.

«Перепортит и уйдет, / Гордый славой Герострата: / Для него ничто не свято... / Берегитесь же: идет!»³⁸. Показательно, что имя Эллиса в этом стихотворении даже не упоминалось, а его поступок лишь дополнил существовавший в массовой культуре миф о декадентах как психически нездоровых людях, любым путем стремящихся прославиться, лишенных каких-либо моральных принципов и своими действиями разрушающих литературу, культуру и общество.

Этот образ получил развитие в опубликованном на следующий день в «Раннем утре» (за подписью «Некто в черном»³⁹) фельетоне под названием «Герострат-декадент» и с подзаголовком «(К похождениям „Эллиса“ в Румянцевском музее)». Эллис описывался как бездарный поэт, печатающийся в «Весах» и «Скорпионе», стремящийся занять место на литературном Парнасе, но до сих пор так и не признанный современниками. Ради славы он готов пойти на все, в том числе на преступление, но бдительные журналисты разоблачают его:

Никто об «Эллисе» не знал
В подлунном этом мире,
И лишь напрасно он брэнчал
На декадентской лире.
Он был пиитом и в «Весах»
И в недрах «Скорпиона»,
Но не обрел, – увы и ах,
Он славы Аполлона!
<...>
О, подлым людям отплатить
В нем жаждет каждый атом!
Так нет же, этому не быть!
Он станет Геростратом!
<...>
Он много вырезал (не счесть!)
Страниц из книг различных!
Но вдруг была открыта «месть».
В газетах же столичных,
Спеша, ударили в набат,
Открывши пред народом,
Что объявился Герострат
Из декадентов родом.
И слух об «Эллисе» прошел,
Герой он стал по праву,
И «славу» тут он приобрел:
Плохую только славу!..⁴⁰

И наконец, финальным аккордом газетного скандала стало сворачивание темы до бытового анекдота. Все в той же газете «Раннее утро» в рубрике «Литературный календарь» появилась заметка: «Румянцевский музей. Хранителем музея и библиотеки назначается г. Эллис»⁴¹.

Таким образом, случай с Эллисом наглядно показал, как развитие скандала на страницах газет проходило через несколько этапов, на каждом из которых публикации имели свои

текста и прим. Е. Г. Эткинда. Л., 1968. Т. 2. С. 27).

³⁸ Газета-копейка. 1909. № 94. 8 авг. С. 3.

³⁹ Такой псевдоним использовал журналист, поэт и фельетонист Родион Абрамович Менделевич (1867–1927).

⁴⁰ Раннее утро. 1909. № 182. 9 авг. С. 4.

⁴¹ Раннее утро. 1909. № 187. 15 авг. С. 6.

жанровые особенности: на первом этапе статьи носили информационный характер, сообщали о случившемся; на втором – аналитический, происшествие подвергалось оценке, обобщалось и типологизировалось; затем актуальность информационного повода терялась, уникальность события стиралась, оно становилось частью общей мифологии и, как следствие, на заключительном этапе – темой для художественно-публицистических текстов, стихотворных фельетонов и анекдотов бульварной прессы.

Попытки героя скандала самооправдаться или выступить в печати с каким-либо публичным заявлением должны были бы привести к новой волне интереса к инциденту. Однако Эллис публично выступить в свою защиту смог только через шесть дней⁴²: 11 августа в «Русских ведомостях» было опубликовано его «Письмо в редакцию»⁴³ с разъяснениями по поводу всего дела. Однако, как мы показали, к этому времени тема изжила себя, письмо осталось не замеченным газетами⁴⁴, следствием его явились лишь несколько стихотворных фельетонов и анекдотов⁴⁵. Все дальнейшие перипетии истории с музеем (а это и суд чести Общества деятелей периодической печати и литературы, и постановление Мирового суда, и публикации разъяснительных писем Эллиса в «Весах») интереса для большинства столичных газет не представляли и если упоминались, то в нейтральном хроникальном тоне⁴⁶ или в контексте иных, более актуальных общественных тем⁴⁷.

⁴² Как утверждает А. Белый, Эллис был так увлечен написанием книги «Русские символисты», что первые дни ничего не знал о происходящем вокруг его имени. Когда же узнал, требовать от газет опубликовать опровержение было уже поздно, попытки повлиять на ситуацию через знакомых журналистов также успеха не имели (*Белый А. Между двух революций. М., 1990. С. 331*). Сам Эллис в письме А. Белому сообщал: «Я писал оправдания с третьего дня, но сплоченные газеты не напечатали их. Теперь среди газетчиков нашлись мои союзники» (ОР РГБ. Ф. 25. Карт. 25. Ед. хр. 31. Л. 7).

⁴³ Русские ведомости. 1909. № 183. 11 авг. С. 5.

⁴⁴ Единственным изданием, перепечатавшим его, были «Московские ведомости» (1909. № 184. 12 авг. С. 4).

⁴⁵ Например, фельетон «Чтение ножницами» (Раннее утро. 1909. № 183. 11 авг. С. 2), басня «Эллис и книга» в газете «Новая Русь» (Новая Русь. 1909. № 222. 15 авг. С. 3), приведенный выше анекдот в рубрике «Хроника».

⁴⁶ Например, заметка из «Биржевых ведомостей» от 21 августа: «Вчера особая комиссия при Румянцевском музее совместно с г. Эллисом установила, что из библиотеки попорчены только две книги, которые придется вновь переплести и вставить вырванные листы. С г. Эллиса было взыскано на переплет 90 копеек. О поступке г. Эллиса решено довести до сведения судебной власти» (Биржевые ведомости. 1909. № 11271. 21 авг. С. 2).

⁴⁷ Как, например, в статье из «Голоса Москвы» от 11 ноября, которая посвящена Румянцевскому музею и существовавшим там проблемам. Случай с Эллисом ставился в один ряд с другими громкими музейными процессами, в том числе кражами гравюр (Голос Москвы. 1909. № 259. 11 нояб. С. 2).

Ольга Довгий (Москва)
**НЕСКОЛЬКО СЛОВ О СТАТЬЕ
В. Я. БРЮСОВА «КАНТЕМИР»⁴⁸**

Статья одного писателя о другом, как правило, вызывает двойной интерес и две разнонаправленные системы интерпретаций. «Что дает статья каждому из двух писателей?» – так можно условно обозначить суть этих подходов. Чтение сквозь принципиально разные призмы и результаты приносит разные.

Статья Брюсова о Кантемире 1891 года введена в научный оборот совсем недавно⁴⁹. Опубликовавшая статью И. А. Атаджанян смотрит на нее именно так – с двух сторон: «со стороны» Брюсова и «со стороны» Кантемира:

И если учесть, что работ о Кантемире написано не так уж много, а проблемы творчества вообще обойдены, то эти материалы к изучению творчества Кантемира приобретают особенно важное значение⁵⁰.

Насколько нам известно, публикации И. А. Атаджанян – пока единственные, где идет речь о роли брюсовской статьи в кантемироведении. Автор подчеркивает, что интересы Брюсова «не выходят за рамки текстологических и биографических разысканий» [с. 6] – и в этом суть его подхода ко всем авторам XVIII века. Признавая, что «изучение творчества Кантемира, как и впоследствии других поэтов XVIII века, связано с деятельностью Брюсова-теоретика стиха»⁵¹, И. А. Атаджанян особое внимание при изложении содержания статьи уделяет оценке Брюсовым стихотворной техники Кантемира.

Статья Брюсова очень важна для кантемироведения по многим причинам. Мы продолжим разговор о ней, не боясь впасть в дублирование уже имеющихся материалов по теме. Нас будут интересовать другие аспекты. И сразу обозначим свой подход: это заметки читателя «со стороны Кантемира», с зарубками на память для дальнейшей работы.

Статья о Кантемире – первая в ряду брюсовских статей о русской литературе XVIII века. Для Кантемира это несомненный плюс. Мы знаем многих исследователей, начинавших историю русской литературы с Ломоносова и полностью игнорировавших Кантемира. А Брюсов не просто включает его в русский литературный поток, но ставит в начало – как увидим, не только хронологически.

Статье предпослан четкий план. Она состоит из двух частей. Первая носит название «Несколько слов о Кантемире». В ней Брюсов рассматривает Кантемира по трем направлениям: как русского, как человека, как поэта. Вторая часть посвящена разбору второй сатиры («На зависть и гордость дворян злонравных»). Каждая часть завершается заключением.

Сразу возникают вопросы – для какого издания готовилась статья и какими материалами о Кантемире располагал Брюсов. Ни на один из них исчерпывающего ответа дать мы пока не можем. Единственное, что можно утверждать с полной уверенностью, это наличие у Брюсова «ефремовского» двухтомника с большой вступительной статьей В. Я. Стоюнина⁵². Кроме того,

⁴⁸ Исследование выполнено при финансовой поддержке РФФИ в рамках научного проекта № 20-012-00106.

⁴⁹ Статья Брюсова «Кантемир» и материалы, собранные Брюсовым по литературе XVIII в. / Вступит. заметка, публ. и примеч. И. А. Атаджанян // *Неизвестный Брюсов (публикации и републикации)*. Ереван, 2005. С. 6–28. Ссылки на эту публикацию дальше даются в тексте, с указанием номера страницы в квадратных скобках. Исследовательнице принадлежит и специальная статья, посвященная брюсовской рецепции творчества Кантемира: *Атаджанян И. А. Кантемир в оценке Брюсова // Брюсовские чтения 1996 года*. Ереван, 2001. С. 235–244.

⁵⁰ Там же. С. 244.

⁵¹ Там же. С. 236.

⁵² *Кантемир А. Д. Сочинения, письма и избранные переводы: В 2 т. / Статья и примеч. В. Я. Стоюнина; под ред. П. А.*

Брюсов неоднократно цитирует статью Белинского «Кантемир», опубликованную в «Литературной газете» (1845. № 6–8).

Начинается статья программным пассажем:

Кантемир стоит почти совершенно отдельно в русской литературе. Подражать ему было некому, преподавателей у него явиться не могло. Его нельзя присоединить к писателям и виршеслагателям XVI и XVII столетий, так как он был представителем уже преобразованной России, но нельзя и поставить во главе новой, начавшейся тогда, литературной жизни, так как его произведения не могли иметь большого влияния на литературу. Очень немногие из них были в то время напечатаны или, по крайней мере, ходили по рукам в списках, большая же часть оставалась совершенно неизвестной. Хотя Кантемир сделал много для создания русского языка и разработал впервые много вопросов и типов, вошедших потом в русскую литературу, но позднейшие писатели принуждены были начинать все сначала и повторить самостоятельно эти труды. Кроме того Кантемиру не позволила стать творцом русской поэзии форма стихов, тогда уже начинал свою деятельность Ломоносов, который глубже вник в природное свойство стиха и который был истинным отцом российской словесности [с. 10–11].

Заздравная вроде бы фраза, где перечисляются заслуги Кантемира, первым своим словом превращается в заупокойную. Это слово «хотя»: «Хотя Кантемир сделал много для создания русского языка и разработал впервые много вопросов и типов, вошедших потом в русскую литературу...». Для Кантемира здесь заключены очень горькие истины: хотя он сделал много для русской литературы – но ей (литературе) пришлось заново проходить этот путь, так как сочинения Кантемира были мало известны. Правда, все дальнейшее содержание статьи вступает в противоречие с этим «хотя» – и тем не менее из песни слов не выкинешь. Брюсов затронул самую суть «проблемы Кантемира», чья трагедия заключается в антитезе: «как много он сделал» / «как мы всё забыли».

Все-таки трудно согласиться с брюсовским утверждением о малой известности сатир. Как раз беда Кантемира в том, что они были слишком хорошо известны до публикации. К Кантемиру часто применяли эпитет «первый»: «Первый осмелился писать так, как говорят» (Батюшков)⁵³; «Этот человек по какому-то счастливому инстинкту первый на Руси свел поэзию с жизнью, – тогда как сам Ломоносов только развел их надолго», «Но честь усилия – найти на русском языке выражение для идей, понятий и предметов совершенно новой сферы – сферы европейской – принадлежит прямее всех Кантемиру» (Белинский)⁵⁴.

Первый он и в области самиздата. О том, что сочинения Кантемира были широко распространены, писали многие: «Стихотворных его сочинений много; а лучшими почитаются сатиры... да и поныне еще все они письменные только обносятся» (Тредиаковский)⁵⁵; «Не подвержено никакому сомнению, что сатиры Кантемира, как и все его стихотворные произведения, пользовались большою известностью в обществе того времени. Сам Кантемир говорит о большом успехе его любовных песен. Рукописные сатиры свои он прислал императрице: значит, они были ей известны и прежде, а если так – значит, на них все смотрели, как на что-то важное. Если их читала императрица, то читал и двор. Сверх того, они нашли себе большую известность и большое одобрение в духовенстве, между которым было тогда много людей ученых и образованных... Поэтому очень могло быть, что сатиры Кантемира скоро пошли разгули-

Ефремова. СПб., 1867–1868.

⁵³ Батюшков К. Н. Вечер у Кантемира // Батюшков К. Н. Опыты в стихах и прозе. М., 1977. С. 50.

⁵⁴ Белинский В. Г. Кантемир // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. Т. 8. М., 1955. С. 614, 631.

⁵⁵ Тредиаковский В. К. Избранные произведения. М.; Л., 1963. С. 438.

вать в списках по всей России, между грамотным народом» (Белинский)⁵⁶; «Конечно, Ломоносов, Поповский, Тредиаковский, Сумароков и все литературное поколение 1740-х годов знало эти сатиры по обращавшимся полулегальным спискам» (Пумпянский)⁵⁷.

«Замогильный голос» (определение Л. В. Пумпянского⁵⁸) самого Кантемира зазвучал слишком поздно – и после того, как сатиры «письменные обносились» много лет и каждый писатель активно использовал их богатство, оказался, разумеется, вторичным.

Разумеется, здесь вопрос очень тонкий. Мы уже могли убедиться, что Брюсов ни в коей мере не отрицает заслуг Кантемира перед русской поэзией. Он просто считает, что у русской поэзии не было возможности его находками воспользоваться, – в силу вступает то самое «хотя», о котором мы говорили выше. Так ли это? Вот в чем вопрос.

Интересно, что практически в одно время с созданием брюсовской статьи вышла книга Р. Сементковского, где содержится диаметрально противоположный взгляд на влияние Кантемира на русскую литературу:

Он был родоначальником гоголевского «смеха сквозь слезы», он сильной рукой указал русской литературе то направление, которое так пышно расцвело в лице Фонвизина, Гоголя, Салтыкова и которое составляет основную ноту русской поэзии, ее преобладающее настроение... Без всякого преувеличения можно сказать, что Кантемир поставил первые вехи, что он с необычайной силой указал фарватер, по которому русская литература будет для своей славы и чести плыть еще долго⁵⁹.

А микрофилологический анализ сочинений Кантемира позволяет говорить о том, насколько созданный им фонд готового слова оказался востребован русской поэзией⁶⁰.

В статье Брюсова есть еще один очень торжественный пассаж о роли Кантемира – но тоже не без начальной ложки дегтя:

Несмотря на это (курсив наш. – О. Д.) Кантемир не должен быть забытым в истории литературы и сочинения его всегда будут представлять глубокий интерес, как произведения автора, который соединил в себе все лучшее, что могло тогда соединиться в одном лице, который всегда чутко отзывался на вопросы русского общества и который при этом обладал выдающимся талантом [с. 11].

В разделе о Кантемире-человеке сказано: «Как человек Кантемир рисуется самыми симпатичными красками. Человеколюбие и прямодушие были основными чертами его характера. Так, он любил повторять, что главная цель политика – счастье народа». Брюсов приводит очень яркий эпизод для характеристики Кантемира: «Рассказывают, что однажды, в день объявления войны, Кантемир встретил в театре какого-то министра и выходя сказал: „Я не знаю, не понимаю, как можно спокойно отправиться в театр, подписав смертный приговор сотням тысяч людей“» [с. 11].

Брюсов неоднократно ссылается на аббата Венути⁶¹, считая его первым биографом Кантемира. Есть ссылки и на слова Жюбэ, еще одного аббата: «Жюбэ называет Кантемира единственным ученым из тогдашних вельмож» [с. 11]. Откуда эта информация? Вероятнее всего –

⁵⁶ Белинский В. Г. Цит. соч. С. 632.

⁵⁷ История русской литературы: В 10 т. Т. 3. М.; Л., 1941. С. 207.

⁵⁸ Там же.

⁵⁹ Сементковский Р. И. А. Д. Кантемир: Его жизнь и литературная деятельность. СПб., 1893 («Жизнь замечательных людей. Биографическая библиотека Ф. Павленкова»). С. 6, 95.

⁶⁰ Очень нехорошо заниматься самоцитированием – потому не приводим списка своих работ по теме.

⁶¹ В статье Атаджанян он превращается в аббата Денута: Атаджанян И. А. Цит. соч. С. 239.

из того же ефремовского издания, где в статье Стоюнина перепутаны два аббата⁶². Переводчиком сатир на французский язык и первым биографом Кантемира был не аббат Вентути, а аббат Октавиан Гуаско⁶³.

Брюсов говорит о любви Кантемира к тихой жизни как гораціанском идеале философа («Эта любовь к постоянному спокойному труду вытекает из всей философии Кантемира, которая ставит себе высшею целью нравственное равновесие»; «Действительно, Кантемир жил полуотшельником, деля время между служебными занятиями и наукой, нисколько не увлеченный той жизнью, которая открывалась посланнику при дворе Георга II или Людовика XV» [с. 12]), о стремлении Кантемира к совершенству в отношении своего творчества («Примером трудолюбия Кантемира могут служить его сочинения и в особенности сатира. Стремясь делать их сколько возможно совершеннее, он тщательно отделявал их, иногда перерабатывал с начала, и долгое время медлил издавать в свет» [с. 11]).

Мотив чуткости Кантемира, предвидения краткости своей жизни проходит через всю статью: «Кантемир как будто боялся, что не успеет совершить всего, что желает, боялся той краткости жизни, из-за которой человек родясь не успевает оглядеться вокруг и ползет в могилу (Сатира VI)» [с. 12].

Если не знать текстов сатир – фраза кажется вполне приемлемой и исполненной смысла. Но дело в том, что цитата искажена. В тексте сатиры по-другому:

Да лих человек, родясь, имеет насилиу
Время оглядеться вокруг и *полезть в могилу*⁶⁴.

Как видим, смысл принципиально иной – хотя в поэтичности (и главное – уместности в контексте сатир) выражению «ползти в могилу» не откажешь. О причине замены можно только гадать⁶⁵.

Брюсов понимает, что лучший путь познакомить читателя с поэтом – дать услышать его голос. В тексте статьи много цитат из сочинений Кантемира, что свидетельствует о хорошем знании произведений – причем не самых хрестоматийных (например, Брюсов пользуется кантемировой формулой «лишний час»).

В разделе, посвященном Кантемиру как русскому, речь идет о его заслугах перед Россией. Особо отмечено, что по рождению Кантемир не был русским. И тем не менее все его труды имеют одну цель: пользу России. Особенно Брюсов выделяет переводческую деятельность Кантемира:

В своих прозаических переводах Кантемир старался совершенствовать русский слог и дать современному русскому обществу возможность ознакомиться с лучшими произведениями иностранной литературы. В стихах своих он также представлял всегда одну цель: пользу России. Выбирая для перевода Горация, Кантемир руководствовался особенно тем, что стих Горация «всегда сочен и как наставлениями, так примерами к исправлению нравов полезен». Именно эти письма Горация он выбрал потому, что они больше всех других сочинений обильны нравоучениями. Почти всякая строка содержит какое-либо правило, полезное к учреждению жития [с. 13].

⁶² *Кантемир А. Д.* Указ. изд. Т. 1. С. XVI.

⁶³ *Gouasco O.* Vie du Prince Antiochus Cantemir // *Satyres du Prince Cantemir. Traduites du Russe en François, avec l'histoire de sa vie.* Londres, 1750.

⁶⁴ *Кантемир А. Д.* Указ. изд. Т. 1. С. 141. Курсив наш. – *О. Д.*

⁶⁵ Хотя не исключено, что это просто корректорский недосмотр. К сожалению, в опубликованном тексте статьи очень много опечаток.

Не обходит вниманием Брюсов и знаменитую кантемировскую формулу, которой угодована такая долгая жизнь в русской литературе: «Смеюсь в стихах, а в сердце о злонравных плачу». Далек не все рассуждающие о смехе сквозь слезы в русской комедии и сатире вспомнят о том, откуда пошло это выражение.

В статье бросается в глаза полное отсутствие каких-либо интертекстуальных отсылок. Брюсов как будто поставил экран для очевидных параллелей из дальнейшей русской литературы. Да-да, мы помним принципы его подхода. Интертекстуальность в их число не входит. В этом случае действительно логичным выглядит его утверждение о том, что русская литература до всего найденного Кантемиром дошла сама⁶⁶.

В разделе «Кантемир-поэт» сразу заявлена своевременность появления сатир. «Кантемир – поэт, которого ждали» – вот тезис Брюсова:

Общество слишком настоятельно требовало сатиры... Вставали вновь вопросы о науке и знатности, являлись новые типы людей, перенявших только внешнее отличие европеизма, надо было заклеить их насмешкой – и Кантемир, будучи по образованию выше своих современников, понял эти потребности, он явился таким обличителем, тем моралистом, которого ждало общество [с. 13].

Расположенность Кантемира к жанру сатиры, о чем сам Кантемир говорит постоянно, тоже попадает в поле зрения Брюсова:

Сатиру лишь писать нам сродно,
В другом неудачливы...

Как видим, Брюсов отмечает две взаимосвязанные причины возникновения сатир Кантемира – историческая необходимость и личная предрасположенность.

Здесь появляется странная фраза, которая вступает в противоречие с тезисом Брюсова о малой известности сатир: «Наконец, появление критики кантемировских сатир показывает, что, несмотря на свою малораспространенность, от многих попадали в ужас» [с. 14]. Даже если оставить в стороне странный оборот «попадали в ужас», не исчезает ощущение противоречия. Сам собой возникает вопрос об ударении в глаголе «попадали».

В разделе «Кантемир-поэт» затронуты две самые болевые точки всех дискуссий о Кантемире: о подражательности/оригинальности его творчества и о наличии у Кантемира поэтического таланта. «Этот человек не был поэтом; непосредственный художественный талант не был его уделом. Его поэзия – поэзия ума, здравого смысла и благородного сердца. Кантемир в своих стихах – не поэт, а публицист, пишущий о нравах энергически и остроумно», – вот так просто разрубает узел Белинский⁶⁷.

Брюсов касается и вопроса о заимствованиях. Кантемир – пожалуй, единственный поэт, которого даже враги не обвинят в плагиате. И Брюсов это подтверждает: «Кантемир всегда тщательно помечает свои заимствования». Брюсов твердо уверен, что Кантемир оригинален и что он – поэт. Он подчеркивает оригинальность творчества Кантемира, выявляя самую суть его методов: «Но Кантемира нельзя назвать простым переводчиком или подражателем. Он не переводил, а пересоздавал чужие создания. Он не копирует, а только опирается, рисует новые портреты, как они рисовали свои» [с. 14]. Фактически речь идет о *imitatio-emulatio*, о котором так много говорили в ренессансных поэтологических трактатах⁶⁸.

⁶⁶ Это очень серьезная проблема. Мы на нее пока просто указываем.

⁶⁷ Белинский В. Г. Цит. соч. С. 626–627; ср.: «Что он (Кантемир. – О. Д.) был не поэт, этому доказательством служит то, что он забыт» (Там же. Т. 1. С. 41).

⁶⁸ См.: Лозинская Е. В. Подражание // Европейская поэтика от античности до эпохи Просвещения: Энциклопедический

Начав разговор о Кантемире-поэте не с сатир, а с переводов, Брюсов заключает: «Он был больше чем простым виршеслагателем на заданные темы. Его можно назвать поэтом... Видно, что многие лирические стихотворения вылились от души, особенно в которых говорится о вопросах дорогих ему, о просвещении, о науке» [с. 14]. О чувстве поэтического у Кантемира, по мнению Брюсова, говорит и выбор стихотворений Анакреона и Горация для перевода: «Кантемиру удалось силлабическими стихами возвыситься до той гармонии, что звучит в стихотворении „Приятны благодати“ (в подражание Анакреонту); ей можно было бы удивиться даже в тех языках, которым свойственен силлабический размер» [с. 15].

Брюсов противопоставляет переводы из Анакреонта, «эти простые, поэтические картины», где язык у Кантемира «особенно звучен и обработан», «Петриде», где ощущается «тяжесть стиха» [с. 15]. Но ведь и сам Кантемир считал начало «Петриды» неудачным и не закончил поэму. А про свое неумение петь хвалы Кантемир писал много раз.

Среди факторов, мешающих созданию совершенных произведений, Брюсов называет и господствующую форму стиха. Об этом он говорит особенно подробно – и пытается найти оправдание Кантемиру: «„Письмо Харитона Макентина“ показывает, что он был неудовлетворен существующим и пытался создать что-то новое» [с. 16].

Затем Брюсов переходит к сатирам, в которых «также есть много глубоко художественных мест». Достоин внимания и выбор сатир, о которых говорит Брюсов. Он практически без внимания оставляет самую известную первую (хотя и приводит цитату из нее, говоря об уме Кантемира, – ту самую, «уме незрелый»), а «особенно хороша», на его взгляд, 9-я сатира, несмотря на то, что она «не получила окончательной отделки» [с. 14]. Брюсов удивляется, что Кантемир в этой сатире «отступает от собственных правил о падежах и ударениях» [с. 15]. Ответ прост: принадлежность этой сатиры Кантемиру не доказана и до сих пор вызывает споры. Может быть, мнение Брюсова следует учитывать в дискуссиях о девятой сатире.

Вообще Брюсов очень добр к Кантемиру. Отмечая, что слог его часто неизящен, он тут же находит оправдания:

Но не надо забывать, что приходилось писать на языке неустановившемся, частью наполненным мыслью иностранных слов, еще не вошедших в всеобщее употребление, часто не имеющем возможности выразить такие понятия, которые уже давно стали общим достоянием на Западе. Трудность создавать таким языком поэтические картины, выражать тонкие оттенки мысли или говорить об отвлеченных понятиях яснее всего выказалась в переводах Кантемира, где он принужден был составлять много новых слов или придавать новые значения уже существующим [с. 15].

Наличие большого числа примечаний Брюсов объясняет невысоким уровнем образования современного Кантемиру общества, даже того небольшого кружка, к которому он принадлежал.

И после всего сказанного о недостатках слога Кантемира Брюсов в заключение первой части статьи повторяет свое мнение:

Но и в борьбе с этими трудностями Кантемир оставался истинным поэтом, подобно тому, как жизнь за границей и европейское воспитание не мешали ему быть истинно русским и как его положение не мешало ему остаться простым, искренне любящим человеком. И всего этого уже слишком довольно, чтобы имя Кантемира стало на одном из первых мест среди деятелей русской литературы [с. 16].

От повторения сила этого тезиса только увеличивается.

Вторая часть статьи представляет собой разбор 2-й сатиры «На зависть и гордость дворян злонравных». Фактически это иллюстрация всего сказанного в первой части.

Почему именно эта сатира стала предметом анализа – трудно сказать. Анализ идет с позиции актуальности произведения для своего времени. Брюсов подробно останавливается на тонкостях внутривосточной политической ситуации после введения Петром табели о рангах, на сословной борьбе и гражданской позиции Кантемира: «С дворянской гордостью смешивается вражда к новым людям и ропот на новые порядки. Этот-то ропот и уловил Кантемир, его-то он и сделал предметом своего анализа», – так объясняет Брюсов выбор темы Кантемиром. Отметим глагол – «уловил». Кантемир, в рецепции Брюсова, чуткий, тонкий – каким и должен быть поэт. Брюсов отмечает, что «в борьбе сословий Кантемир был сторонним зрителем. Он был пришелец среди русской знати, семейные предания не привязывали его ни к какому боярскому роду» [с. 16].

Говоря о персонажах сатиры, Брюсов делает очень тонкое замечание: «Филарет – бесцветная личность... Евгений, напротив, живое лицо» [с. 17]. Брюсов подробно излагает содержание сатиры, раскрывает суть конфликта между персонажами и цель создания сатиры:

Отметив таким образом в лице Евгения недостатки знати своего времени, Кантемир этим самым рисует свой идеал дворянина, идеал русского человека уже с новой оценкой окружающей жизни. Этот новый русский дворянин полагает свои достоинства не в древности рода, а в собственных трудах. На людей низкого происхождения смотрит сообразно их заслугам и без всяких сословных предрассудков, приветствует человека незнатного, достигшего высокого чина личными достоинствами [с. 19].

Особенно выделяет Брюсов «портрет щеголя, нарисованный мастерски и начинающий звучными стихами:

Пел петух, встала заря, лучи осветили
Солнца верхи гор – тогда войска выводили
На поле предки твои, а ты под парчою» [с. 20].

Тот факт, что сатира написана «в подражание Буало», дает Брюсову повод еще раз повторить тезис об оригинальности Кантемира:

Но во всех своих подражаниях Кантемир умел пересоздавать чуждые образы в русскую современную действительность. Так, вместо патриций времен Ювенала здесь явился молодой русский дворянин, который и мыслит, и поступает сообразно со своим временем. Это умение пересоздавать особенно заметно в начале сатиры, где Кантемир подражал Ювеналу и Буало; но не французское общество, не нравы римской аристократии видны в этих стихах, нет, поэт замысловатыми штрихами прямо вводит в русскую современность. Хороши также те места, где Кантемир выражает свои заветные идеи, места, которые были навеяны скорее вдохновением, чем рассудком [с. 20].

Заканчивается вторая часть пассажем, фактически суммирующим все сказанное о Кантемире ранее:

Вообще вся сатира дышит неподдельным чувством негодования, все описываемое в ней стояло слишком близко к автору. Но тон сатиры не возмутительный, а примирительный. Кантемир не умеет презирать людей, у него не было ожесточения и он не хотел предъявлять слишком суровые требования. Согласно своему характеру и своей философии, он ищет ту

прямую связь вещей, ту середину между крайностями, без которой нет счастья и которая одна на земле может дать мир и покой человеку [с. 20–21].

Статью сопровождают два пространственных примечания: об участии Кантемира в воцарении Анны Иоанновны и подробный разбор стиховедческой теории Кантемира⁶⁹.

Подведем итог. Что же дает Кантемиру статья Брюсова?

Обращение представителя нового направления в поэзии к автору, жившему почти два века назад, само по себе симптоматично: символисты стремились к сохранению культурной памяти, возвращению имен. Это обращение доказывает, что тема «XVIII век в зеркале века Серебряного» жива, а Кантемир – необходимый участник пира встречи двух веков.

Оценка Брюсова, филолога, стиховеда, поэта, переводчика, вновь поднимает давние споры о поэзии Кантемира – и значительно усиливает линию «Кантемир – поэт».

Поэзия Кантемира вошла в культурный обиход Брюсова, о чем говорят многочисленные мелкие, вставленные к месту цитаты и тонкие наблюдения, – поэтому нельзя исключать и наличие «кантемировского слоя» в творчестве Брюсова. Очень возможно, что бесполезным окажется параллельное прочтение Брюсова и Кантемира. Впрочем, здесь мы уже вторгаемся «на сторону Брюсова».

В недавней анкете к трем забытым юбилеям Кантемира 2019 года был вопрос «Возможно ли „воскрешение“ Кантемира. И если да – что нужно для этого сделать?». Самый частый ответ – «начать с его необыкновенной личности, с его короткой, но такой богатой событиями жизни»⁷⁰.

Брюсов почти полтора века назад выбрал именно этот путь. Возможно, сегодня его труды увенчались бы успехом.

И напоследок – замечание грустное. Все учившиеся на филфаке помнят, как начинается первая сатира Кантемира. А вот как она кончается – помнят не все:

Бесстрашно того житье, хоть и тяжело мнится,
Кто в тихом своем углу молчалив таится,
Коли что дала ти знать мудрость всеблагая,
Весели тайно себя, в себе рассуждая
Пользу наук; не ищи, изъясняя тую,
Вместо похвал, что ты ждешь, достать хулу злую.

Уж такой Кантемир автор, что мотив тайного сидения в углу оказался для его сочинений ключевым. И для исследований о нем – тоже.

Увы, статью Брюсова о Кантемире постигла та же участь: она долгие годы оказалась таящейся в углу и лишь недавно была опубликована. Но публикация эта большого внимания пока не привлекла.

Хотя, наверное, не стоит заканчивать статью на минорной ноте. Будем верить, что статья Брюсова окажется новой каплей, которая долбит камень забвения. И стихам Кантемира однажды все-таки «настанет свой черед».

⁶⁹ Мы не касаемся этого аспекта, ему много внимания уделено в статье И. А. Атаджанян.

⁷⁰ Довгий О. Л. Тринадцать вопросов о Кантемире: анкета о забытом юбилеяре // Палимпсест: Литературоведческий журнал. 2019. № 3. С. 56–74.

Всеволод Зельченко (Санкт-Петербург)
КАК БЫВАЛО
К ТЕКСТУ СТИХОТВОРЕНИЯ А. А. ФЕТА
«ЕЩЕ ВЧЕРА, НА СОЛНЦЕ МЛЕЯ...»

Еще вчера, на солнце млея,
Последним лес дрожал листом,
И озимь, пышно зеленея,
Лежала бархатным ковром.

Глядя надменно, как бывало,
На жертвы холода и сна,
Себе ни в чем не изменяла
Непобедимая сосна.

Сегодня вдруг исчезло лето;
Бело, безжизненно кругом,
Земля и небо – все одето
Каким-то тусклым серебром.

Поля без стад, леса унылы,
Ни скудных листьев, ни травы.
Не узнаю растущей силы
В алмазных призраках листвы.

Как будто в сизом клубе дыма
Из царства злаков волей фей
Перенеслись непостижимо
Мы в царство горных хрусталей.

Стихотворение, приблизительно датированное 1864 годом, рисует внезапное наступление зимы и делится на две контрастно противопоставленные части: первые две строфы имеют в виду вчерашний день, три следующие – сегодняшний. Эта предельно отчетливая структура нарушается, однако, в ст. 5–8. Приводя это изолированное четверостишие в составе общего рассуждения о хвойных деревьях в русской поэзии, М. Н. Эпштейн предваряет цитату пояснением: «Исчезло лето, меняется лик природы – „Глядя надменно...“» и т. д.⁷¹ Согласиться с этим пересказом невозможно – синтаксис и композиция ультимативно требуют относить ст. 5–8 к первой части, т. е. «к плану прошедшего»; но, с другой стороны, откуда могли взяться «жертвы холода и сна» *вчера*, до выпадения снега, когда деревья еще млели на солнце бабьего лета, а трава зеленела?

Мы рискуем утверждать, что строфа в ее общепринятом виде лишена смысла, однако восстановить его можно легким изменением пунктуации:

Глядя надменно, как бывало

⁷¹ Эпштейн М. Н. «Природа, мир, тайник вселенной...»: Система пейзажных образов в русской поэзии. М., 1990. С. 79.

[*либо, что то же самое, – «как, бывало,»*]
На жертвы холода и сна,
Себе ни в чем не изменяла
Непобедимая сосна.

При такой расстановке знаков препинания вместо необъяснимого «вчера сосна, как случилось прежде, глядела на жертвы холода и сна» получится «вчера сосна глядела на летнюю природу⁷² точно так же, как не раз до того (бывало), во все предыдущие зимы, она глядела на жертвы холода и сна». «Непобедимая», т. е. неуязвимая перед сменой времен года, хвойная сосна с одинаковой надменностью («себе ни в чем не изменяла») озирает и зеленеющие, и застывшие под снегом растения. Та же мысль с риторической полнотой развита Фетом десятью годами ранее в стихотворении «Сосны» (1854):

Средь кленов девственных и плачущих берез
Я видеть не могу *надменных этих сосен*;
Они смущают рой живых и сладких грез,
И трезвый вид мне их несносен.

В кругу воскреснувших соседей лишь оне
Не знают трепета, не шепчут, не вздыхают
И, неизменные, ликующей весне
Пору зимы напоминают.

Когда уронит лес последний лист сухой
И, смолкнув, станет ждать весны и возрожденья, —
Они останутся холодной красой
Пугать иные поколенья.

Вольное обращение Фета со знаками препинания, которое, сочетаясь с затрудненным «горацианским» синтаксисом, делало многие его стихи темными уже для первых читателей⁷³, хорошо известно литературоведам. Своего рода эмблемой этих трудностей, вошедшей в текстологические учебники⁷⁴, служат строки «Не стану кликать вновь забывчивую младость / И спутницу ее безумную любовь» с их роковой амфиболией (*безумная любовь* или *безумная спутница?*). «Пунктуирование стихотворений Фета – непростая задача, – констатировал Б. Я. Бухштаб в 1935 году, заслуженно критикуя своих предшественников на этом пути Н. Н. Страхова и Б. В. Никольского. – Корректур своих изданий (во всяком случае до „Вечерних огней“) Фет не держал, знаки расставлялись редакторами и корректорами, но и там, где есть автографы, сохранять их пунктуацию нельзя. Фет был крайне скуп на знаки препинания; есть стихотворения сложнейшей синтаксической конструкции почти без единого знака»⁷⁵.

⁷² Эллипсис (читатель мысленно должен дополнить «*глядя на то, что названо в первой строфе*») компенсируется тем, что глагол *глядеть* имеет также и значение «смотреть на все вокруг, выглядеть», не предполагающее объекта; у Фета ср., напр.: «Цветы глядят с тоской влюбленной, / Безгрешно чисты, как весна...».

⁷³ В октябре 1893 г., в пору совместной работы над посмертными «Лирическими стихотворениями» Фета, К. Р. писал Н. Н. Страхову: «Благодаря исправленным вами знакам препинания многие стихотворения, которых я просто не понимал, получили для меня свою надлежащую прелесть» (*К. Р. Избранная переписка / Сост. Л. И. Кузьмина. СПб., 1999. С. 416*; ранее этот фрагмент письма был процитирован в работе: *Соколова М. А. Состав и принципы издания // Фет А. А. Вечерние огни. М., 1971. С. 641*).

⁷⁴ *Рейсер С. А. Палеография и текстология Нового времени. М., 1970. С. 180; Он же. Основы текстологии. Л., 1978. С. 59.*

⁷⁵ *Бухштаб Б. Я. Фет и другие: Избранные работы. СПб., 2000. С. 183.*

Предлагаемая нами поправка основывается в первую очередь на смысле фразы; и тем не менее, сколь ни шаткой опорой является пунктуация рукописей Фета, в нашем случае ее, как кажется, можно привлечь в союзники. В черновом автографе стихотворения, сохранившемся в так называемой Второй рабочей тетради, ст. 5–6 имеют такой вид:

Глядя надменно, как бывало
На жертвы холода и сна⁷⁶.

Эта пунктуация верна, пусть, может быть, и непривычна современному глазу. Частица *бывало* по значению приближается здесь к полноценному наречию времени: «глядя надменно, как когда-то на жертвы холода и сна»⁷⁷. Что до обесмысливающего обособления «глядя надменно, как бывало, на жертвы...», которое превращает *как бывало* в придаточное сравнения, то оно зафиксировано в журнальной публикации стихотворения⁷⁸, затем перешло в первый выпуск «Вечерних огней» (1883) и оттуда – во все посмертные издания. То, что речь в этом случае нужно вести не о какой-то иной синтаксической интерпретации пассажа, а всего лишь об ошибке пунктуационного оформления, показывает место из «Двенадцати» Блока, которое современные публикаторы, опираясь на текст «алконостовского» издания, справедливо печатают так:

Помнишь, как бывало
Брюхом шел вперед,
И крестом сияло
Брюхо на народ?

Бывало здесь, как и у Фета, означает «неоднократно прежде», и контекст не оставляет в этом сомнений; однако в черновой рукописи Блок – конечно, имея в виду тот же самый смысл – написал «Помнишь, как бывало, / Брюхом шел вперед...»⁷⁹.

Р. С. В 1982 году Н. Н. Берберова опубликовала (по копии, восходящей к тексту из архива Л. В. Горнунга) воспоминания А. И. Чулковой-Ходасевич. В их составе впервые увидело свет шуточное гекзаметрическое стихотворение Ходасевича, обращенное к жене и начинающееся так: «Бедный Бараночник болен: хвостик бывало проворный / Скромно поджав под себя и зубки оскаливши, дышит...»⁸⁰. В последующих переизданиях этих воспоминаний начальная строка обросла абсурдными запятыми: «хвостик, бывало, проворный / Скромно поджав...»⁸¹. Между тем уже в 1989 году, републикуя эти стихи в том же Ходасевича из «Библиотеки поэта», Н. А. Богомолов вернул им связность, расставив знаки препинания точно и недвусмысленно: «хвостик, бывало проворный (т. е. прежде бывший проворным. – В. З.), / Скромно поджав...». Этот незаметный эпизод текстологической работы юбиляра подал нам повод предложить его вниманию маргиналию, также связанную со словом *бывало* и прихотями его обособления в русской поэзии.

⁷⁶ Фет А. А. Сочинения и письма: В 20 т. Т. 5. СПб., 2014. С. 341.

⁷⁷ Ср., напр., заключительные строки не публиковавшегося при жизни Фета стихотворения «Я в моих тебя вижу всё снах...»: «И во сне я так полно живу, / Как, бывало, жывал наяву»; в автографе (запись в альбоме А. Л. Бржеской; см. воспроизведение: Новое время. 1903. 3 июля. С. 5) *бывало* не обособлено.

⁷⁸ Русский вестник. 1865. № 4. С. 585.

⁷⁹ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 5. М., 1999. С. 123 (подг. текста О. П. Смолы).

⁸⁰ Russica-81: Литературный сборник / Под ред. А. Сумеркина. Нью-Йорк, 1982. С. 281; то же: Часть речи. Вып. 2/3. Нью-Йорк, 1982. С. 273.

⁸¹ Ново-Басманная, 19. М., 1990. С. 397; Современники о Владиславе Ходасевиче / Сост. А. С. Бергер. СПб., 2004. С. 27; и др.

Ксения Кумпан (Санкт-Петербург) **СУБСТРАТ ХРЕСТОМАТИЙНЫХ ГИМНАЗИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ В JUVENILIA Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО⁸²**

Настоящая заметка является «побочным продуктом» источниковедческих и текстологических разысканий о гимназических годах Д. С. Мережковского⁸³.

Большой свод архивных сведений, извлеченных из фонда третьей гимназии и личного архивного фонда писателя, позволил установить, что в гимназии широко практиковались письменные переводы, пересказы и изложения художественных и исторических текстов. Это были не только переводы с новых и древних языков на русский, но и переводы с русского на изучаемые языки, с одного древнего языка на другой, с древнего языка на один из новых⁸⁴, а также вольное изложение того или иного иностранного текста на языке подлинника.

На творчество Мережковского гимназические практики переводов и переложений не могли не оказать определенного воздействия. Полифония языковых пластов и разнообразие культурных кодов стали истоком поликультурной ориентации его поэзии и прозы. Это отмечали, в частности, критики, называя отличительной чертой поэзии Мережковского обильное использование переложений и пересказов произведений мировой культуры⁸⁵.

Эксплуатацию тем, сюжетов и мотивов из различных источников можно отметить уже в гимназических стихотворениях. Это и прямые переводы из мировой поэзии (Гейне, Гете, Гораций, А. Доде⁸⁶, Ю. Кернер, А. Мюссе, Т. Тассо, Карл Эгон фон Эберт), и стихотворные переложения различных легенд и мифов (античных, буддийских, индуистских, библейских, евангельских, мусульманских и т. д.) и подражания им. Иногда основу стихотворных произведений составляют хрестоматийные тексты, изучавшиеся в гимназическом курсе, в стилистической переработке, образной, просодической и жанровой перекодировке. На фоне наивной эпигонской лирики Мережковского-гимназиста эти поэтические переводы-переложения выглядят подчас более профессионально.

Прежде всего отметим небольшой круг текстов, связанных с чтением и разбором «Метаморфоз» Овидия на занятиях латынью у замечательного латиниста Э. Э. Кесслера в пятом классе. Среди гимназических опусов сохранилось три поэтических текста, имеющих отношение к изложению мифа о Фаятоне во второй книге этой поэмы. Первый – стихотворение под заглавием «Климена и Элиады»⁸⁷, которое можно соотнести со ст. 333–366; второй текст под заглавием «Горесть Климены»⁸⁸, являющийся сокращенной переработкой первого стихотво-

⁸² Приношу глубокую благодарность за ряд ценных указаний Марии Галь, Вере Мильчиной и Лидии Семеновой.

⁸³ Они оформлены в виде статьи «Мережковский – ученик третьей гимназии: (Заметки комментатора)», предложенной в ближайшие номера журнала «Русская литература».

⁸⁴ Так, например, в тетради с черновиками встречаются фрагменты из первой книги «Истории от основания города» Тита Ливия в переводе на французский (эпизоды о происхождении Ромула и Рема, о войне сабинян и Ромула, о царствовании Нумы Помпилия и т. д.) (ИРЛИ. № 24360а. Л. 37 об. – 38, 40 об., 44, 76 об.).

⁸⁵ См., например, в ругательной рецензии Буренина на сборник «Символы» указание, что стихотворения Мережковского «извлечены из чужих песен и поэм, давно написанных и напечатанных в книгах» (*Граф Алексис Жасминов [Буренин В. П.]*. Литературный вечер у виконтессы Аврелии Иланг-Иланг // Новое Время. 1892. 28 февраля. № 5747. С. 2). Об этом пишет и М. Плотников в положительной рецензии на тот же сборник, отмечая поразительное «разнообразие затрагиваемых тем, сюжетов, мотивов» в книге и необычайное многообразие стран, в которых автор «черпает свое вдохновение»: «под ясным небом Греции или Италии, на высотах Альп, в древней Индии, библейской Палестине, современном Париже, как и под туманным небом Петербурга» (Волжский вестник. 1892. 6 июня. № 139. С. 2–3).

⁸⁶ Мережковскому-семикласснику принадлежит перевод шуточного стихотворения А. Доде «Сливы» («Les Prunes») из его поэтического сборника-дебюта «Влюбленные» («Les Amoureuses», 1859) (ИРЛИ. № 24269. Л. 46–48).

⁸⁷ ИРЛИ. № 24271. Л. 118 об.—119.

⁸⁸ ИРЛИ. Ф. 649. Оп. 4. Ед. хр. 234. Л. 35 об.

рения (соотносится со ст. 333–339); третий – стихотворный перевод начала второй книги (ст. 1–11)⁸⁹.

Стихотворение «Горесть Климены» Мережковской определил как «подражание». Стихотворение скорее выдержано в ключе эпических поэм Гомера, чем в лаконичной, как бы недосказанной манере Овидия, и более чем в два раза по объему превышает фрагмент подлинника за счет привнесения эмоциональных эпитетов и драматических подробностей, отсутствующих в оригинале⁹⁰:

ГОРЕСТЬ КЛИМЕНЫ

(Подражание Овидию)

...Грустно, с слезами Климена, свершивши молитвы,
Горю такому приличные, стала отыскивать тело.
Или хоть кости драгие погибшего милого сына.
Шла она долго в печали безумной, рыдая и плача,
Перси и кудри свои и одежду терзая всечасно.
Раз подошла она к берегу реки чужеземной,
Камень могильный стоял на песке там, и кости лежали,
И Фаетона священное имя на нем прочитавши,
С криком ужасным она на земле распласталась недвижно.

С страстной любовью над камнем могильным склонилась
Климена,
Вместе с блаженством и с мукою милое имя читала,
Белые перси открывши, она прижимала к нему их,
С воплем отчаянья мрамор могильный, немой, безответный
Пламенной грудью ласкала и грела в объятиях теплых.
Мертвые кости она целовала так долго, так страстно,
Как не целует любовница друга в минуту восторгов...

Еще дальше от оригинала отстоит стихотворение «Нарцисс»⁹¹, написанное Мережковским через год. Сюжет из третьей книги «Метаморфоз» здесь сильно редуцирован: эпизоды о рождении Нарцисса и о неразделенной любви к нему нимфы Эхо отсутствуют, изменена стилистика и просодия – и по сути дела перед нами самостоятельная стихотворная версия древнегреческого мифа.

К отдельной группе гимназических «переводов» и «переделок» следует отнести крупные произведения на былинные сюжеты. Они были написаны Мережковским в пятом и шестом классах, когда на уроках русской словесности изучались и разбирались произведения устного народного творчества. На эти же годы, судя по всему, как раз приходится пик интереса поэта

⁸⁹ ИРЛИ. № 24271. Л. 92 об.

⁹⁰ Ср. в оригинале: *at Clymene postquam dixit, quaecumque fuerunt in tantis dicenda malis, lugubris et amenset laniata sinus totum percensuit orbem exanimisque artus primo, mox ossa requires reperit ossa tamen peregrina condita ripa incubuitque loco nomenque in marmore lectum perfudit lacrimis et aperto pectore fovit.*

⁹¹ Отклик: Литературный сборник в пользу студентов и слушательниц Высших женских курсов города С. П. Б. СПб., 1881. С. 154–157, с подписью: «Д. Мережковский». Под беловым автографом текста стоит дата: «Февраль. 1881» (ИРЛИ. № 24269. Л. 137–139).

к фольклору и мифологии. Среди его поэтических опусов этого времени, кроме переложения библейских и евангельских сюжетов, сур из Корана, античных и восточных мифов, встречаются также стихотворные изложения греческих и татарских народных легенд и поверий, которые гимназист собирал во время поездок по Крыму, как раз в средних классах гимназии.

Самая близкая имитация былинного текста – «Песня про Илейку да Добрынюшку, про братьев названных»⁹². Она написана былинным стихом, с использованием былинной лексики и представляет собой контаминацию нескольких былинных сюжетов о русских богатырях. Автор в то время был в шестом классе, и именно в курсе шестого класса гимназисты разбирали былины об Илье Муромце⁹³. Тогда же было написано и построенное на фольклорных образах, с имитацией былинной просодии стихотворение «Дуб»⁹⁴.

Если «Песню про Илейку...» можно назвать «подражанием», то к другим текстам на былинные сюжеты это слово применить сложно. Так, невозможно назвать имитацией былинного текста стихотворение «Святогор»⁹⁵. Хотя оно и имеет подзаголовок «былина» и сюжет его отсылает к тексту былины «Святогор и Илья Муромец», но и ритмически, и стилистически стихотворение по сути дела является балладой. Еще большей трансформации подвергнуты былинные тексты о Соловье Будимировиче в стихотворении «Песнь о Будимире»⁹⁶, которое имеет тот же подзаголовок, но в нем не только не соблюден былинный размер, но и сам текст (контаминация нескольких сюжетов) переработан в сентиментально-романтическом ключе.

И уже чисто литературным переложением является стихотворение «Михайло Пóтык»⁹⁷. Текст былины, под заглавием «Поток Михайло Иванович», мог быть известен Мережковскому из хрестоматии П. Полевого⁹⁸, которая предлагалась для старших классов третьей гимназии по программе словесности⁹⁹. Но Мережковский использует только имя героя былины (в беловом автографе отсылая к былинному названию¹⁰⁰) и ее зачин. Сам же мистический сюжет, с языческим мотивом совместного погребения умершей коварной жены-оборотня, по имени Авдотьюшка Лиховидьевна, и ее живого супруга, богатыря Михайло Потыка, осложненный сказочным мотивом сражения под землей со змеем (драконом) и мотивом воскрешения, – все это остается за пределами стихотворения. Зачин же до неузнаваемости модифицирован и олитературен (с отсылкой к эпизоду из «Сказки о царе Салтане» Пушкина). Несколько былинных строк об охоте Михайло оформляются в объемный законченный эротический текст – о любви богатыря и лебедя, предваряющий нарратив известного позднего стихотворения Мережковского «Леда», источник которого имеет совсем другой локус.

⁹² ИРЛИ. № 24269. Л. 108 об. – 117. Эта «былина» датируется по расположению в тетради концом 1880 г., т. е. написана в конце первого полугодия шестого класса.

⁹³ См. в программе по словесности за шестой класс: ЦГИА СПб. Ф. 439. Оп. 1. Д. 5089. Л. 10 об.

⁹⁴ Голова горит, не спится все, Шепчет на ухо мне греза томная: «За горами, за лесами дремучими, За степями, за песками сыпучими, У того ль пустынного помория, У того ли синего у взморья, Там возрос ветвистый дуб, зеленый дуб, А на нем гнездятся птицы райские, А кто ляжет под зеленым дубом тем, Сладким сном тому уснуть на веки вечные, От лихой тоски-злодейки исцелиться, Позабыть ему и горе-горькое. и т. д. ИРЛИ. № 24269. Л. 147–147 об.; написано 25 февраля 1881 г.

⁹⁵ ИРЛИ. Ф. 649. Оп. 4. Ед. хр. 234. Л. 61–62 об.; ИРЛИ. № 24269. Л. 151–153 об. Датировано 30 апреля 1880 г., т. е. написано было в пятом классе.

⁹⁶ ИРЛИ. № 24269. Л. 57–60 об. Датируется августом 1880 г., т. е. написано после окончания пятого класса.

⁹⁷ ИРЛИ. № 24269. Л. 127–130; ИРЛИ. № 24267. Л. 12–15 об. Датировано 29 декабря 1880 г., т. е. написано в шестом классе.

⁹⁸ Полевой П. Н. Учебная русская хрестоматия с толкованиями. Ч. 3. СПб., 1872. С. 19–24. Эта былина попала в поле зрения поэтов: так, Мережковский мог знать шуточное стихотворение «Поток-богатырь» А. К. Толстого (опубликовано в 1871 г. под заглавием «Песня о Поточе-богатыре»), которое хоть и использует фольклорные лексику и образы, но не имеет никакого отношения к жутковатому былинному сюжету.

⁹⁹ ЦГИА СПб. Ф. 439. Оп. 1. Д. 5089. Л. 7 об.

¹⁰⁰ «По указанию стиха из народной былины: „Есть Михайло Пóтык сын Иванович“ я решил сохранить ударение на первом слоге» (ИРЛИ. № 24269. Л. 127).

МИХАЙЛО ПО́ТЫК

Выезжал Михайло Пóтык
По родным степям гулять
И для князя серых уток,
Белых лебедей стрелять.

Богатырь в дубраве едет;
А вокруг Господень рай:
И цветет, и зеленеет,
И поет роскошный май...

Много гаму в чаще свежей,
Пышет негою цветок,
Жук гудит, ручей лепечет,
Дышит влажный ветерок.

Близко взморье, вечер рдеет,
Орумянилась листва,
Меж стволов сиянье брызжет,
И мелькает синева.

Наконец простор великий
Весь раскрылся перед ним, —
Вскрикнул, шапку снял Михайло,
Стал глядеть он недвижим...

Сколько красок переливных,
Сколько чудной ширины!
Солнце алое заходит
В лоно синей глубины;

Теплых заводей изгибы
Камышом обрамлены;
И едва-едва-то слышен
Полусонный бред волны...

Видит Пóтык по кристаллу
Среброструйных светлых вод,
Величаво колыхаясь,
Лебедь белая плывет.

Лебедь белая в коронку,
В золотую, убралась,
Шея стройно перегнулась,
Грудь высоко поднялась.

Все-то, все в ней так приглядно,
Что не может краше быть.
Захотелось Михайле
Эту лебедь раздобыть!..

«Ты, лебедка, пригодишься
Княженецкому столу!» —
Мыслил Пóтык, на тугой лук
Он накладывал стрелу.

Но раздался звук чудесный,
Яркой трелью прозвенел,
Голос песнею небесной,
Изнывая, полетел!..

Это ль голос лебединый?
Полн призывом и мольбой,
Полон былию старинной,
И отрадой, и тоской.

Вон рои прибрежных лилий
Призадумались вдруг;
И головки наклонили
От блаженства и от мук.

Вон спешит лучом последним
Зорька лебедь приласкать;
Стала звездочка, бледнея,
От восторга трепетать...

Жадно, жадно Пóтык внемлет,
Разгорелися глаза,
А уста полуоткрыты,
Блещет сладкая слеза...

И давным-давно скатилась
Стрелка меткая из рук,
На песок скользнул прибрежный
Богатырский мощный лук.

Песня смолкла; Пóтык вздрогнул;
В изумрудных камышах
Что-то близко зашуршало,
Заплескалось в струях...

И спрыгнул с коня Михайло,
В воду он ступил ногой.
Встречу лебедь забелела
Грудью выгнутой, крутой.

И коронка золотая
Блещет скатным жемчугом.
И на белых крыльях перья
Отливают серебром.

Лебедь смотрит на Михайлу
И с доверьем, и с мольбой, —
Мощный Пóтык устыдился,
Что грозил он ей стрелой...

И взаправду ль это лебедь?
Что же сердце так дрожит,
Новым чувством изнывает,
Рвется, молит и кипит?

Богатырь склонился тихо,
Шею птицы обнял вдруг...
И она, ласкаясь, ею
Обвила его вокруг.

И восторгом, и надеждой
Упоен и опьянен:
«Ох! Рассыпьтесь злые чары!»
Вне себя воскликнул он...

И о чудо! Проскользнуло
Между рук его в тот миг,
Будто тело молодое,
И раздался резвый крик.

Дева юная стояла
Перед ним в нагой красе.
Стан волшебный скрыт стыдливо
В русой, шелковой косе.

Над челом корона блещет,
Губки рдеют и горят
Благодарною улыбкой;
Много чудного сулят!..

А уж в очи кто заглянет —
Тот как раз сойдет с ума:
Так страшит, чарует, мучит
Их синеющая тьма.

Вдруг в лобзании невольном
Их уста, дрожа, слились,
Грудь к груди прижалась страстно,

Руки жаркие сплелись.

Глухоморие пустынно,
Вкруг – немая тишина
Только ночь с небес струится,
Бредит сонная волна...

Кроме былинных сюжетов, для балладных жанров Мережковский использовал и переложение исторических сюжетов также из гимназической программы. Так, источником стихотворения «Молчан Митьков» явился сюжет из третьей главы («Продолжение царствования Иоанна Грозного») «Истории государства Российского» Н. М. Карамзина:

Однако ж и в сие время и на сих пирах убийственных, еще слышался иногда голос человеческий, вырывались слова великодушной смелости. Муж храбрый именем Молчан Митьков, нудимый Иоанном выпить чашу крепкого меда, воскликнул в горести: «О Царь! Ты велишь нам вместе с тобою пить мед, смешанный с кровию наших братьев, Христиан правоверных!» Иоанн вонзил в него свой острый жезл. Митьков перекрестился и с молитвою умер¹⁰¹.

Приведем текст стихотворения:

МОЛЧАН МИТЬКОВ

То гром ли адской цепи, иль кубков грешный звон,
То песни ли хмельные, иль Руси тяжкий стон.

Сегодня льешь ты вина, о грозный Иоанн,
Как лил ты кровь недавно и слезы христиан.

Парча, жемчуг и золото в сиянье свеч горят,
И яствами сверкают столы меж колоннад.

Царь много выпил кубков, да мед-то не хмельён.
Ах крови, жаркой крови давно вновь жаждал он.

Зачем же вся дружина от меда от того
В хмельном бреду не видит, не слышит ничего.

Один меж них не весел, с поникшей головой.
То славный витязь Митьков, боярин молодой.

Ужели не по вкусу шипучий царский мед,
Уж не измена ль злая боярина грызет.

С змеиною улыбкой царь кравчего позвал,
Боярину свой кубок отдать он приказал.

¹⁰¹ Карамзин Н. М. История Государства Российского. Т. 9. СПб., 1821. С. 167.

И мед ему с поклоном был кравчим поднесен,
И Митьков принял чашу и встал, не дрогнув, он.

Лишь волей неизменной сверкнул прекрасный взор,
В нем юная отвага и гордый в нем укор.

«О царь, твой кубок страшен, твой мед окровавлён.
Сожжет отравой адской мне грудь, пожалуй, он».

И кубок брошен на пол – катился и звенел.
И вскрикнул царь от гнева, и весь он посинел.

И поднялась на воздух дрожащая рука,
И свиснув над главами, вонзилась в грудь клюка.

Боярин покачнулся, но крик он подавил.
И знамением крестным себя он осенил.

Он падал, холодея, струей лилася кровь,
Но с шепотом предсмертным приподнялся он вновь.

«О царь, прости раба ты и злом не вспоминай,
Тебя люблю и чту я, теперь ты все узнай.

Иду молить пред небом за нашего царя.
О Русь, о Русь, как сладко погибнуть за тебя»¹⁰².

Главы из «Истории», касающиеся царствования Ивана Грозного, проходили в курсе русской словесности и в курсе русской истории в шестом классе¹⁰³. На сюжет из времен Ивана Грозного тогда же была написана и большая оригинальная баллада Мережковского – «Дочь боярина Матвея»¹⁰⁴, в стиле исторических баллад А. К. Толстого. Следует заметить, что тематика и стиль «russe» всех этих гимназических творений совершенно не соответствуют вектору поэзии зрелого Мережковского¹⁰⁵.

Еще одним примером перекодировки жанра является обнаруженный нами загадочный поэтический опус юного Мережковского, замысел которого, как оказалось, также восходил к ученическим занятиям.

В одной из тетрадей, под названием «Юношеские опыты. Стихи и проза. Д. Мережковский. 1880», относящейся к пятому-шестому классам, среди незаконченных набросков поэтических произведений сохранилось начало стихотворной драмы, героем которой был знаменитый нидерландский художник Питер Пауль Рубенс и его не менее знаменитые ученики Антонис ван Дейк, Теодор ван Тульден (здесь транскрибирован как Ван-Тулдис) и Якоб Йорданс (здесь в транскрипции: Жорденс). Приведем весь фрагмент целиком:

¹⁰² ИРЛИ. № 24269. Л. 63–64.

¹⁰³ ЦГИА СПб. Ф. 439. Оп. 1. Д. 5089. Л. 26 об.

¹⁰⁴ ИРЛИ. Ф. 649. Оп. 4. Ед. хр. 234. Л. 18–20 об.

¹⁰⁵ Напомним справедливое замечание В. В. Розанова о глубинном космополитизме Мережковского: «„Международный человек“ по образованию и темам, без единой русской темки, без единой складочки русской души» (*Розанов В. В. Среди иноязычных // Мир искусства. 1903. № 7/8. С. 70*).

ПОГИБШИЙ ГЕНИЙ

Монастырь около Мадрида. В нем Рубенс с своими учениками перед картиной, изображающей умирающего схимника; в стороне перед Мадонной молится какой-то монах.

I

Рубенс

Ван-Дейк, Ван-Тулдис – все скорей ко мне,
Хочу вам диво показать я, дети.
Я небу благодарен, что забрел
Сюда, по узкой лесенке на хоры.
Взгляните, тут в пыли и в паутине
Созданье чудное таится скромно,
Создание, которому должно бы
Блестать над миром славою безмерной.
Взгляните, что за краски, что за кисть,
Взгляните, сколько вдохновенья дышит —
Высокой страсти, чудного огня —
На этом позабытом полотне.
А этот взор спокойны<й> величавый,
Он жжет мне душу пламенем небесным.
Весь мир моих созданий, светлых, ярких,
Роскошных, юных, полных упоенья,
Мне кажется ребячески-ничтожным
Пред взглядом полумертвого монаха,
Где столько жизни, бесконечной жизни,
Где блещет луч блаженства неземного.
Друзья, мне кажется, что нужно больше,
Чем вдохновенья смертного, чтоб быть творцом
Подобного бессмертного создання.
Да! Жажда совершенства, что давно
Меня томила тайным жгучим ядом,
Я чувствую, теперь утолена.
О дети, как счастлив я упиваться
Недосягаемой красою этой.
О дети, я блажен теперь вполне.

Ван-Дейк

Но кто ж творец картины этой дивной?

Жорденс

Вот здесь монах какой-то пред Мадонной
Прилежно молится, я попрошу его
Позвать приора – тот наверно скажет.

Прикажешь ли учитель?

Рубенс

Поскорей,
Мой милый Жорденс, сам я позабыл
Творца, его твореньем восхищенный.

Жорденс

(обращаясь к монаху)
Честной отец, простите мне, что я
Молитву вашу перервать осмелюсь,
Чтоб вы приора к нам бы попросили:
Имеем важное к нему мы дело.

Монах

Синьор, тотчас исполню вашу просьбу.
(Уходит.)

II

Рубенс

Я человек, как все, пожалуй, зависть
Была бы мне доступна, но клянусь
Перед божественным созданием этим
Безумно было бы завидовать, ведь <я>
Не вздумал бы соперничать в сиянье
Чудесных красок с радугой небесной
Иль с солнцем ослепительно блестящим.
Итак, я свету должен возратить
Великий гений, чудом Провиденья
Спасашь ты избранных своих.
*(Входит приор.)*¹⁰⁶

На этой ремарке текст обрывается. Попытки откомментировать этот отрывок, т. е. найти источник и восстановить замысел незаконченной драмы, казалось, были обречены на неудачу. Поиски по названию драмы и по библиографиям литературы о Рубенсе результатов не дали. Разрешить эту эвристическую задачу помог фронтальный просмотр гимназических материалов.

В одной из общих тетрадей Мережковского-пятиклассника¹⁰⁷, с заданиями по различным предметам, имеется черновой набросок прозаического текста на французском языке, крайне неразборчивый и грязный, с таким количеством правок и ошибок, что прочесть и понять его смысл, казалось, невозможно. Первое предположение было, что это extemporale – т. е. распространенный в гимназии тип письменных переводов без подготовки какого-то русского текста на древние или новые языки (в данном случае на французский). Никаких ассоциаций при рас-

¹⁰⁶ ИРЛИ. № 24272. Л. 22–23 об.

¹⁰⁷ В тетради имеются записи с датами октября-декабря 1879 г.

шифровке названия, написанного сразу с несколькими ошибками («Le chefdœuvre anonime» вместо «Le chef-d'œuvre anonime»), также не возникло. Неоднократно возвращаясь к этому грязному черновику, с недописанными словами и прерванными на середине предложениями, удалось прочесть несколько первых фраз:

Un jour, <нрзб.> entrant [en] un couvent dans les environs de Madrid remarque un tableau qui le frappa du premier coup d'oeil par sa beauté extraordinaire. Il resta sans mot dire en regardant avec admiration et avec veneration les traits sombres à moitié effaces du tableau. Après quelques moments de silence il poussa un cri d'admiration...¹⁰⁸

Отмеченное неразборчивое слово было именем собственным, но поверх него было вписано и вымарано жирными чернилами другое слово, под которым можно было условно разобрать только первые буквы, которые читались как «Ки». Однако прочитанное слово «Madrid» вызвало в памяти набросок детской драмы, что позволило скорее догадаться, чем прочитать имя собственное. Это было коряво написанное слово «Rubens».

С большой долей вероятности можно было предположить, что текст, легший в основу этого черновика, был источником наброска стихотворной драмы «Погибший гений», а французский текст, как мы первоначально предположили, являлся переводом какого-то русского текста, под условным названием «Безымянный (анонимный) шедевр».

Источник удалось найти, обратившись к «Программе по французскому языку», сохранившейся в фонде третьей гимназии. Работа в пятом классе выглядит таким образом (корявость стиля объясняется тем, что программу писал не носитель русского языка):

В 5 классе:

I. Французская грамматика Ноэля и Шапсаля с русским переводом Гуро повторяется вполне в течение года, частями более или менее обширными, по мере трудности, излагается учениками свободно в виде ответов на вопросы, при объяснении примеров, то по-французски, то по-русски.

II. Перевод с французского на русский язык Levrier et Demménie. Narrations с приготовлением по книге по 2 номера всякий раз, а потом (после 30-го) один только номер, но с повторением 2-х или 3-х номеров из предшествующих. Ученики или рассказывают их наизусть, или пишут по-французски (minimum 1 новый номер) или более или менее свободно или с помощью вопросов без перевода, или с русским переводом.

III. С русского на французский язык Басистова Хрестоматия (курс II) каждый раз по ½ стран<ицы>. Ученик должен приискивать слова, записывать их в особенную тетрадь и затем заучивать наизусть¹⁰⁹.

Прежде всего нас заинтересовала упомянутая русская хрестоматия П. Е. Басистова «Для разборов и письменных упражнений», поскольку именно тексты из нее, по полстраницы в день, предлагалось переводить с русского языка на французский. Хрестоматия эта вышла в 1868 году, а впоследствии переиздавалась, исправлялась и дополнялась. Однако просмотр всех восьми изданий, которыми мог пользоваться Мережковский на уроках в пятом классе, не привел к разрешению загадки. Никакого текста про анонимный шедевр там не было.

¹⁰⁸ «<Нрзб.> войдя в некий монастырь в окрестностях Мадрида, заметил картину, которая поразила его с первого взгляда своей необычайной красотой. Он застыл в безмолвии, разглядывая с восхищением и благоговением потемневшее и полустертое полотно. После нескольких минут безмолвия он испустил крик восторга» (ИРЛИ. № 24360а. Л. 102).

¹⁰⁹ ЦГИА СПб. Ф. 439. Оп. 1. Д. 5089. Л. 29 об.

Книга, указанная в первом пункте программы, учебник «Французской грамматики» Ноэля и Шапсаля¹¹⁰, содержала грамматические правила и упражнения. Законченных текстов для переводов там не было.

Во втором пункте программы, как нам сначала показалось, речь идет о переводе французских текстов на русский язык. Здесь маловразумительно сказано, что каждый ученик к занятию по французскому языку должен подготовить перевод с французского на русский «двух номеров» (т. е., вероятно, двух текстов) из учебного пособия под названием «Narrations». Однако далее ученикам предлагалось выучить наизусть «один номер» (что, скорее всего, относилось к какому-то поэтическому произведению) или подготовить письменный свободный пересказ одного «номера» – т. е. какого-то одного «повествования» («narration»). Именно так, вероятно, можно было понять фразу: «более или менее свободно пишут по-французски (minimum 1 новый номер)».

Если предположить, что грязный черновик французского текста мог быть не переводом с русского на французский (как мы полагали), а наброском письменного пересказа французского текста, в духе тех изложений, которые практиковались на языковых уроках в третьей гимназии, то его источник мог находиться среди указанных «narrations».

Сокращенная запись учебного пособия расшифровывается как издание: *Narrations et exercices de mémoire en prose et en verse ou Choix de morceaux propres a faciliter l'étude pratique de la langue française / Par H. Demmenie et J. Levrier*¹¹¹. И в этой хрестоматии, на с. 118–120, была обнаружена та самая новелла, под названием «Le chef-d'œuvre anonyme», которую пятиклассник Мережковский выбрал для французского изложения. Приведем текст новеллы, чтобы восстановить сюжет недописанной драмы о Рубенсе.

LE CHEF-D'ŒUVRE ANONYME

Un jour, Rubens, parcourant les environs de Madrid, entra dans un couvent de règle fort austère, et remarqua, non sans surprise, dans le chœur pauvre et humble du monastère, un tableau qui révélait le talent le plus sublime. Cette peinture représentait la mort d'un moine. Rubens appela ses élèves, leur montra le tableau, et tous partagèrent son admiration.

«Et quel peut être l'auteur de cette œuvre?» – demanda Van Dyck, l'élève favori de Rubens.

«Un nom était écrit au bas du tableau, mais on l'a soigneusement effacé», – répondit Van Thulden.

Rubens fit engager le prieur à venir lui parler, et demanda au vieux moine le nom de l'artiste auquel il devait son admiration.

«Le peintre n'est plus de ce monde».

«Mort! s'écria Rubens. Mort!.. Et personne ne l'a connu jusqu'ici, personne n'a redit, avec admiration, son nom qui devait être immortel; son nom devant lequel s'effacerait peut-être le mien! Et pourtant, ajouta l'artiste avec un noble orgueil, pourtant, mon père, je suis Paul Rubens».

A ce nom, le visage pâle du prieur s'anima d'une chaleur inconnue. Ses yeux étincelèrent et il attacha sur Rubens des regards où se révélait plus que de la curiosité; mais cette exaltation ne dura qu'un moment. Le moine baissa les yeux, croisa sur

¹¹⁰ Французская грамматика Ноэля и Шапсаля, с русским переводом. СПб.: С. Гуро. Изд. 6-е. СПб., 1877.

¹¹¹ «Повествования и упражнения для памяти в прозе и стихах, или Сборник фрагментов, призванных облегчить практическое изучение французского языка». Пособие выходило в Петербурге и Москве с 1875 г. и выдержало более десяти идентичных изданий.

sa poitrine les bras qu'il avait élevés vers le ciel dans un moment d'enthousiasme, et il répéta:

«L'artiste n'est plus de ce monde».

«Son nom, mon père, son nom, que je puisse l'apprendre à l'univers, que je puisse lui donner la gloire qui lui est due!» Et Rubens, Van Dyck, Jacques Jordaens, Van Thulden, ses élèves, j'allais presque dire ses rivaux, entouraient le prieur et le suppliaient instamment de leur nommer l'auteur de ce tableau.

Le moine tremblait; une sueur froide coulait de son front sur ses joues amaigries, et ses lèvres se contractaient convulsivement, comme prêtes à révéler le mystère dont il possédait le secret.

«Son nom, son nom?» – répéta Rubens.

Le moine fit de la main un geste solennel.

«Écoutez-moi, dit-il; vous m'avez mal compris. Je vous ai dit que l'auteur de ce tableau n'était plus de ce monde; mais je n'ai point voulu dire qu'il fût mort».

«Il vit! Il vit! Oh! faites-le-nous connaître! faites-le-nous connaître!»

«Il a renoncé aux choses de la terre! il est dans un cloître, il est moine».

«Moine! mon père! moine! Oh! dites-moi dans quel couvent; car il faut qu'il en sorte. Quand Dieu marque un homme du sceau du génie, il ne faut pas que cet homme s'ensevelisse dans la solitude. Dieu lui a donné une mission sublime, il faut qu'il l'accomplisse. Nommez-moi le cloître où il se cache, et j'irai l'en retirer et lui montrer la gloire qui l'attend! S'il me refuse, je lui ferai ordonner par notre Saint-Père le pape de rentrer dans le monde et de reprendre ses pinceaux. Le pape m'aime, mon père! le pape écouterait ma voix».

«Je ne vous dirai ni son nom, ni le cloître où il s'est réfugié, répliqua le moine d'un ton résolu».

«Le pape vous en donnera l'ordre!» – s'écria Rubens exaspéré.

«Ecoutez-moi, dit le moine, écoutez-moi, au nom du Ciel! Croyez-vous que cet homme, avant de quitter le monde, avant de renoncer à la fortune et à la gloire, n'ait point fortement lutté contre une résolution semblable? Croyez-vous qu'il n'ait point fallu d'amères déceptions, de cruelles douleurs, pour qu'il reconnût enfin, dit-il en se frappant la poitrine, que tout ici-bas n'est que vanité? Laissez-le donc mourir dans l'asile qu'il a trouvé contre le monde et ses désespoirs. Du reste, vos efforts n'aboutiraient à rien: c'est une tentation dont il resterait victorieux, ajouta-t-il en faisant le signe de la croix; car Dieu ne lui retirera point son aide; Dieu qui dans sa miséricorde, a daigné l'appeler à lui, ne le chassera point de sa présence».

«Mais, mon père, c'est à l'immortalité qu'il renonce».

«L'immortalité n'est rien en présence de l'éternité». Et le moine rabattit son capuchon sur son visage et changea d'entretien de manière à empêcher Rubens d'insister davantage.

Le célèbre Flamand sortit du cloître avec son brillant cortège d'élèves, et tous retournèrent à Madrid, rêveurs et silencieux.

Le prieur, rentré dans sa cellule, se mit à genoux sur la natte de paille qui lui servait de lit, et fit à Dieu une fervente prière.

Ensuite il rassembla des pinceaux, des couleurs et un chevalet gisant dans sa cellule, et les jeta dans la rivière qui passait sous ses fenêtres. Il regarda quelque temps avec mélancolie l'eau qui entraînait ces objets avec elle.

Quand ils eurent disparu, il vint se remettre en oraison sur natte de paille et devant son crucifix de bois.

Перевод

АНОНИМНЫЙ ШЕДЕВР

Однажды Рубенс, прогуливаясь по пригородам Мадрида, забрел в монастырь, известный своим суровым уставом, и к своему изумлению обнаружил в бедной и весьма скромно украшенной монастырской капелле картину, написанную с высочайшим талантом. Полотно сие изображало смерть монаха. Подозвав учеников, Рубенс показал им картину, и все они разделили его восхищение.

«Но кто же автор сего творения?» – спросил Ван Дейк, любимый ученик Рубенса.

«Прежде имя художника значилось в нижнем углу картины, – отвечал Теодор ван Тульден, – но его тщательно стерли».

Рубенс попросил позвать приора, а когда старый монах вышел с ним поговорить, попросил назвать ему имя художника, чье творение столь его восхитило.

«Он уже не в сем мире», – отвечивал приор.

«Мертв! – вскричал Рубенс. – Мертв!.. И никто его так и не узнал, никто не повторял с восхищением его имя, которое должно было стать бессмертным; имя, перед которым, возможно, померкло бы мое! А я, меж тем, – добавил он с благородной гордостью, – я меж тем, святой отец, не кто иной, как Пауль Рубенс!»

При звуке этого имени бледное лицо приора вспыхнуло прежде невиданным румянцем. Его глаза блеснули, и он остановил на Рубенсе взгляд, в котором отражалось нечто большее, чем любопытство; однако возбуждение это длилось всего мгновение. Монах потупил взор, скрестил на груди руки, которые он в момент энтузиазма воздел к небу, и повторил: «Художника больше нет в этом мире».

«Его имя, отец, имя! Назовите мне его имя, чтобы я мог поведать о нем вселенной, воздать ему славу, которой он достоин!» И Рубенс с Ван Дейком, Якобом Йордансом, Теодором ван Тульденом – со всеми своими учениками (я чуть не сказал – соперниками) – окружили приора, хором умоляя назвать им автора картины.

Монах дрожал; холодный пот струился по его лбу и впалым щекам, губы судорожно сжимались и разжимались, словно готовые открыть тайну, ключом от которой он обладал.

«Имя, как его имя?» – повторял Рубенс.

Монах сделал рукой торжественный жест.

«Послушайте, – произнес он. – Вы неправильно меня поняли. Я сказал, что автор картины больше не в этом мире, но я вовсе не имел в виду, что он умер».

«Он жив! Он жив! О, так познакомьте нас с ним!»

«Он отказался от мира, от мирских дел. Теперь он в монастыре, он монах».

«Монах! он монах! Тогда скажите нам, в каком он монастыре, ибо он непременно должен его покинуть! Когда Господь отмечает человека печатью гения, человек не должен его зарывать, замыкаясь в одиночестве. Господь наделил его высокой миссией – он должен ее исполнить. Назовите мне обитель, где он скрывается, и я отправлюсь туда и вырву его оттуда и предоставлю ему всю ту славу, которая его ожидает. Если же он мне откажет, я обращусь к Его Святейшеству Папе Римскому, чтобы он приказал ему вернуться в мир и снова взяться за кисть. Папа любит меня, святой отец, он прислушается к моим словам!»

«Я не назову вам ни его имени, ни обители, где он скрывается», – ответил монах тоном, не допускающим возражения.

«Тогда Папа вам прикажет!» – выходя из себя, вскричал Рубенс.

«Послушайте меня, – произнес монах. – Ради всего святого, послушайте! Неужели вы думаете, что этот человек, прежде чем покинуть мир, отказаться от денег и славы, не вел сам с собой ожесточенной борьбы, противясь подобному решению? Вы верите, что не понадобилось ни горьких разочарований, ни жестоких страданий, – вопрошал монах, стуча себя кулаком в грудь, – чтобы он признал наконец, что все в мире – лишь суета сует? Пусть он окончит свои дни там, где нашел прибежище от мира и мирских разочарований. К тому же ваши усилия ни к чему не приведут: это искушение, из которого он выйдет победителем, – добавил он, осеняя себя крестным знаменем. – Ибо Господь не оставит его своей милостью; милосердный Господь, который снизошел до него, призвав к себе, и теперь не отторгнет его».

«Но, отец мой, он ведь отказывается от бессмертия!»

«Бессмертие – ничто в сравнении с вечностью». Монах вновь закрыл капюшоном лицо, показывая тем самым Рубенсу, что долгие настаивать не имеет смысла.

Прославленный фламандец покинул обитель, блестящая свита его учеников последовала за ним, и все они, задумчивые и молчаливые, отправились обратно в Мадрид.

А приор, вернувшись в келью, опустил на колени на циновку из соломы, служившую ему постелью, и принялся горячо молиться.

Затем он собрал кисти, краски и мольберт, сваленные на полу в келье, и выбросил их в реку, которая протекала у него под окнами. Некоторое время он грустно наблюдал, как течение уносит их все дальше и дальше.

Когда они скрылись из виду, он вновь обратился к молитве, преклонив колени перед деревянным распятием, на своей циновке из соломы.

Эта хрестоматийная новелла («*narration*») о загадочном монахе-художнике, видимо, произвела впечатление на пятиклассника-Мережковского. Выполняя домашнее задание, он сначала попробовал «свободно» изложить ее по-французски, а потом, подвергнув практиковавшейся им жанровой перекодировке, изложить по-русски в форме стихотворной драмы, чему способствовал ее диалогический характер.

Собственно, здесь можно было бы поставить точку. Однако неизвестным остался автор этого незамысловатого маленького рассказика. В «*Narrations et exercices de mémoire en prose et en vers*» под текстом стояла подпись: «*Études religieuses*», которую можно перевести и как «Религиозные этюды», и как «Религиозные учения». Поиски сборника или хрестоматии под таким названием, откуда мог быть заимствован текст и откуда к нему прикрепилась подпись, не увенчались успехом. Но поиски оказались не бесполезными, поскольку выяснилось, что новелла «*Le chef-d'œuvre anonyme*» была необычайно популярна. В хрестоматию Деммени и

Леврье ее текст перекочевал из более ранней хрестоматии, а именно из пособия Жюльена Дюкенуа – «Manuel de l'orateur et du lecteur et Exercices de recitation» (1847)¹¹², где рассказ имел то же название и ту же подпись: «Études religieuses». Далее тот же текст и под тем же названием удалось обнаружить еще в одном французском «чтеце-декламаторе» – «Cours élémentaire de prononciation de lecture à haute voix et de recitation», вышедшем в 1842 году¹¹³. Здесь новелла прямо была подписана: «Анониме», и ее анонимность была засвидетельствована в специальном примечании к публикации, где также указывалось и на ее вымышленный характер¹¹⁴.

И наконец, двигаясь по этой цепочке в обратном направлении, от поздней перепечатки в гимназической хрестоматии к более ранним публикациям в сборниках для декламации, удалось обнаружить этот текст в провинциальном журнале под названием «Le routier des provinces méridionales»¹¹⁵, выходившем в Тулузе в 1841 году. Рассказ этот в журнале имел другое название – «Un sacrifice à Dieu» («Жертва Богу»), и под ним стояла авторская подпись: «L. D. de Fornex». Судя по всему, это была первая публикация интересующей нас новеллы, которая на протяжении нескольких десятилетий анонимно и под другим названием перепечатывалась на страницах французских хрестоматий и пособий для чтецов.

Итак, творцом этой мини-новеллы о художнике-монахе оказался незаметный беллетрист из города Тулуза по фамилии Форне. Однако и Мережковскому, и тысячам гимназистов, обучавшимся на протяжении многих лет по хрестоматии Деммени и Леврье, а также многочисленным любителям-актерам, декламировавшим этот текст по переиздававшимся в течение десятилетий «Manuel de l'orateur» Жюльена Дюкенуа и «Cours de recitation», – так и осталось неизвестно имя автора, затерявшееся на страницах маленького провинциального журнала, как для героев новеллы Форне навсегда осталось тайной имя автора живописного полотна, обнаруженного в капелле мадридского монастыря.

¹¹² «Пособие для оратора и чтеца и упражнений в декламации». В 1847 году вышло его 7-е издание. Текст новеллы – на с. 199–201.

¹¹³ Cours élémentaire de prononciation de lecture à haute voix et de recitation / Par Fréd. Hennebert. Tournay. 1842. P. 134–136 («Начальный курс произношения при чтении вслух и декламации»). Этот сборник также перепечатывался на протяжении нескольких десятилетий.

¹¹⁴ «Содержание этого повествования, автор которого нам неизвестен, может быть оспорено. Рубенс был послан в Мадрид дважды по торговым делам, но вызывает сомнение, что его туда сопровождали ученики, особенно это касается Ван Дейка, который большую часть жизни провел в Англии. Во время своей первой миссии он (Рубенс) был еще не слишком знаменит. Вторая поездка была не позднее сентября 1627 г., ему тогда было пятьдесят лет» (пер. с франц. – Ibid. P. 134).

¹¹⁵ «Дорожник южных провинций». Сами издатели в предисловии к первому номеру журнала напоминают читателям, что в Средние века «routiers» называли разбойников на большой дороге. И подобно этим бродягам, они пробегают по дорогам пятнадцати южных провинций, останавливаясь у ворот каждого владения, для изучения нравов, обычаев и истории этих мест. В следующем году этот журнал вышел в виде толстого сборника, где новелла была опубликована на с. 495–496. См.: URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6151197s/f6.image>.

Ольга Купцова (Москва) ЖЮЛЬ ПАТУЙЕ И РОССИЯ

Имя Жюля Филиппа Эжена Патуйе (1862–1942)¹¹⁶, почетного профессора русского языка и литературы филологического факультета Лионского университета, историка права и историка театра, переводчика, автора первой и единственной монографии об А. Н. Островском на французском языке (и – единственной монографии об Островском не на русском языке), известно в основном узкому кругу европейских славистов и отечественных островковедов. Однако, быть может, стоит присмотреться пристальнее к этому человеку, ставшему в силу своей должности директора Французского института в Петрограде свидетелем Первой мировой войны и революции 1917 года в России.

Патуйе родился в Монтели (Бургундия, Кот-д’Ор), учился в дижонском лицее, затем там же в университете на филологическом факультете, который закончил в 1890 году (со званием агреже по французской литературе)¹¹⁷. В университете занимался древними литературами и французской литературой XVII века, исследовательский интерес к которой у Патуйе оставался и позже, вплоть до середины 1920-х годов.

После окончания университета получил место в лицее Мишле в Париже. Параллельно с преподаванием, уже в зрелом возрасте, в преддверии своего сорокалетия, Патуйе поступил к Полю Буайе в Институт восточных языков, который закончил в 1902 году с дипломом по русскому языку и литературе. Патуйе принадлежал к той плеяде учеников Буайе (Л. Леже, А. Лирондель и др.), которая была отмечена в России в начале 1910-х годов как заметное «новое и любопытное явление» – французские «*tousissant*’ы» (первые профессионально подготовленные специалисты в области русского языка и литературы)¹¹⁸.

В течение следующих лет Патуйе несколько раз приезжал в Россию для изучения русской географии, быта, языка¹¹⁹. В этих путешествиях он побывал в Петербурге, Москве, Нижнем Новгороде, Казани¹²⁰. Поездки в Россию Патуйе использовал прежде всего для подготовки своей диссертации «Островский и его бытовой театр» (которую он успешно защитил в ноябре 1912 года под руководством Поля Буайе в Институте восточных языков).

Патуйе работал в русских библиотеках, архивах, получал консультации коллег (филолога С. А. Венгерова, историка Н. И. Кареева, казанского профессора-географа П. И. Кротова). Дочь А. Н. Островского М. А. Шателен предоставила Патуйе возможность познакомиться с личной библиотекой драматурга, которая, впрочем, не произвела большого впечатления на французского исследователя. «Библиотека его <...> не представляла собой книжного богат-

¹¹⁶ Варианты написания этой фамилии в русских источниках разнообразны: Патулье, Патульэ, Патуйэ. Сам Жюль Патуйе в России иногда именовал себя по-русски Юлием и добавлял отчество – Клавдиевич.

¹¹⁷ Здесь и далее биографические сведения о Ж. Патуйе без дополнительных указаний даются по некрологу: *Ehrard M., Mazon A. Nécrologie. Jules Patouillet // Revue des études slaves. 1944. Т. 21. Р. 179–183.*

¹¹⁸ Б. а. Рец. на кн.: Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Deuxième ed. Paris. (Plon-Nourrit), 1913. Стр. XI +81 с. Ц. 10 фр. // Русское богатство. 1913. № 6. С. 349.

¹¹⁹ Превосходное владение русским языком отмечали позже многие рецензенты книги Патуйе об Островском. «Г. Патуйе, очевидно, прекрасно знает русский язык, и не только книжный: он приводит массу чисто русских слов и выражений, усвоить которые можно лишь путем живой речи» (*Кашиш Н. П. А. Н. Островский во французской литературе // Журнал Министерства народного просвещения. 1915. № 11. С. 59.*)

¹²⁰ О своем путешествии по Волге (от Нижнего Новгорода до Казани) 13 марта 1902 г. Патуйе сделал доклад в Географическом обществе Лилля. См.: *Patouillet J. Voyage dans l’Est de la Russie d’Europe: Nijni Novgorod et Volga, Kazan et les populations allogènes // Bulletin de la société de géographie de Lille. 1902. № 5. Р. 328.* Патуйе частично повторил маршрут 1898 г. известного французского путешественника Поля Лаббе, возглавлявшего Географическое общество Лилля (см.: *Лаббе П. По дорогам России. От Волги до Урала. М., 2017.*)

ства, собранного ученым или любителем; но все классики театра, начиная с древних, как русские, так и иностранные, были в ней представлены...»¹²¹, – писал он впоследствии.

В это время у Патуйе завязались и некоторые литературные знакомства в России. В частности, сохранилось несколько писем Патуйе А. М. Ремизову¹²². В первом из них от 29 августа 1911 года Патуйе благодарит Ремизова за присылку тома рассказов («весьма интересных и оригинальных по сюжетам и по языку»¹²³) и сожалеет о том, что они разминулись во время пребывания Ремизова в Париже. В следующем письме от 8 июня 1912 года Патуйе приглашает Ремизова в гости в Париж, в свой дом, «где всегда рады русским»¹²⁴, и пишет, что как только выйдет его диссертация, он пришлет ее Ремизову. Но полагает, что его научный труд не доставит Ремизову столько удовольствия, сколько ему самому доставили ремизовские рассказы. Патуйе предлагает Ремизову выбрать рассказы для перевода и публикации в каком-нибудь французском журнале. И признается, что у него есть семь томов собрания сочинений Ремизова, вышедшего в издательстве «Шиповник», но он мечтает получить последний, восьмой: «Вы также написали том драматических сочинений, религиозных и светских: это чтение меня живо интересует, но у меня нет тома»¹²⁵.

Знакомство Патуйе и Ремизова состоялось в начале осени 1912 года и, вернувшись в Париж, Патуйе отправил третье (последнее из сохранившихся) письмо Ремизову с более развернутой характеристикой его творчества:

Спешу Вас благодарить, многоуважаемый писатель-художник, за присланный VIII том Ваших сочинений. Как только освобожусь от разных хлопот, которых много в начале учебного года, и от защит диссертаций, я примусь за чтение или за второе чтение прежних томов и, вероятно, в виду рецензии в одном журнале, я позволю себе обращаться к Вам с просьбой сообщать мне некоторые биографические и авторские данные.

С большим удовольствием вспоминаю наше первое свидание и твердо надеюсь, что весной удастся возобновлять здесь интересные беседы о Ваших литературных трудах. Очень мне нравится Ваша любовь ко всему старинному чисто русскому быту.

Были когда-то в России так называемые «почвенники», но я чувствую, что Вы глубже и вернее проникаете в истинно коренной дух святой Руси. Желая Вам полного успеха. Прошу Вас передать Вашей супруге мой низкий поклон и сердечный привет от жены. Еще спасибо за вкусное яблоко. У нас Вы попробуете бургундское вино из собственных виноградников.

Душевно Вам преданный J. Patouillet¹²⁶.

Работая над диссертацией в 1910–1912 годах, Патуйе опубликовал статью «Русский театр до 1850 года»¹²⁷, которую затем развернул в отдельное исследование «Бытовой русский театр от истоков до Островского (1672–1850)»¹²⁸, представлявшее не только вступление к диссертационной теме, но и самостоятельный сюжет для второй диссертации (историю одной – «бытовой»,

¹²¹ Патуйе Ж. О драматургической технике Островского // Памяти П. Н. Сакулина: Сб. статей. М., 1931. С. 197.

¹²² ОР РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 168. Л. 1–4.

¹²³ Там же. Л. 1.

¹²⁴ Там же. Л. 2.

¹²⁵ Там же. Л. 3.

¹²⁶ Там же. Л. 4–4 об. Письмо написано по-русски.

¹²⁷ Patouillet J. Le théâtre russe jusqu'en 1850 // Revue de synthèse historique. 1912. Т. XXIV. Vol. 2. P. 197–215.

¹²⁸ Patouillet J. Le théâtre de moeurs russes: des origines à Ostrovski (1672–1850). Paris: Champion, 1912. (Collection: Bibliothèque de l'Institut français de Saint-Petersbourg, t. 1.) Работа была посвящена Эрнесту Дени, профессору Парижского университета по кафедре литературы.

как ее обозначал автор, – линии русского театрального искусства: от театра при дворе царя Алексея Михайловича до начала драматургической деятельности Островского). Книга вышла в серии «Библиотека Французского института в Санкт-Петербурге» и была первым изданием в ней.

До защиты диссертации и некоторое время после нее (с января 1912 года по январь 1913-го) Патуйе жил в Варшаве, где не только изучал польский язык, но и общался с русскими профессорами-филологами Варшавского университета (в частности, с литературоведом И. И. Замотиным).

Выход книги Патуйе об Островском на французском языке в Париже вызвал резонанс в русских научных кругах¹²⁹. На эту научную монографию в 1912–1914 годах появилось около полутора десятка рецензий¹³⁰, не считая упоминаний труда Патуйе в статьях на близкие темы. Широта затронутых Патуйе проблем, методологическое разнообразие, пограничность объекта исследования (литература – театр – жизнь), лавирование между академическим и научно-популярными подходами – все это вместе взятое, по-видимому, и вызвало бурную реакцию русских литературных и театральных кругов. Рецензии на эту книгу напечатали петербургские, московские, варшавские издания: литературные – от «Русского богатства» до «Аполлона», театральные – «Ежегодник императорских театров», «Театр и искусство», академические – «Русский филологический вестник», «Журнал Министерства народного просвещения». В обсуждении приняли участие филологи, историки, историки театра, театральные критики, публицисты.

В большинстве рецензий заметны были неприкрытая зависть и удивление, что такую книгу написал не соотечественник (подобной монографии об Островском на русском языке еще не существовало), и высказывалось пожелание в скорейшее время перевести ее на русский язык. Эхо резонансного научного события докатилось до юбилейных торжеств по поводу столетия со дня рождения А. Н. Островского в 1923 году, во время которых не однажды вспоминали о «громадном, обстоятельном и прекрасном труде» французского слависта¹³¹. Г. Т. Синюхаев в предисловии к «Трудам и дням Островского», первой летописи жизни и творчества драматурга, писал: «11 лет тому назад (в 1912 г.) появилась в Париже книга J. Patouillet „Ostrowsky et son théâtre de moeurs russe“. Знакомство с ней побудило меня сначала перевести ее на русский язык (перевод не был издан), а затем приняться за подготовительную работу к созданию русской книги, достойной имени А. Н. Островского»¹³².

Книга Патуйе была переведена как минимум дважды (второй раз в 1930-х годах М. А. Скворцовым для ВТО под названием «Жизнь Островского»), но на русском языке так и не

¹²⁹ См. подробнее об этом: *Кутцова О. Н.* Жюль Патуйе: французский исследователь творчества А. Н. Островского в зеркале русской критики // *Русская литература в зеркалах мировой культуры: рецепция, переводы, интерпретации.* М.: ИМЛИ РАН, 2015. С. 425–456.

¹³⁰ *Гиляровская Н.* Рец. на кн.: J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Paris, 1912 // *Голос минувшего.* 1913. № 5. С. 261–262; Б. а. Рец. на кн.: Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes... // *Русское богатство.* 1913. № 6. С. 349–350; *Ното новис [Кугель А. Р.]* Французский труд об Островском // *Театр и искусство.* 1913. № 30. 28 июля. С. 599–602; *Л. Н. [Лернер Н. О.]* Рец. на кн.: J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Париж, 1912 // *Вестник Европы.* 1913. № 9. С. 385–387; *Батюшков Ф. Д.* Бытовой театр Островского в освещении французского ученого. J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Paris, Plon, 1913 // *Журнал Министерства народного просвещения.* 1913. Сентябрь. Ч. XLVII. С. 163–169; *Г-ъ [Гинс Г. К.]* J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Paris, 1913 // *Исторический вестник.* 1913. № 10. С. 345–347; *Морозов П.* Рец.: J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Paris, Plon, 1912 // *Ежегодник императорских театров.* 1913. Вып. 6. С. 154–159; *Долгов Н.* Рец.: J. Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes // *Аполлон.* 1914. № 1–2. С. 154–155; *Он же.* Французский труд об Островском // *Речь.* 1913. 18 ноября. № 316. С. 2; *Кашии Н. П.* А. Н. Островский во французской литературе // *Журнал Министерства народного просвещения.* 1915. № 10. С. 318–349; № 11. С. 37–61; *Кареев Н.* Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes // *Русские ведомости.* 1913. 30 янв. № 25. С. 5; *Замотин И. И.* Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Paris, 1912 // *Русский филологический вестник.* 1913. № 2. С. 509–511; *Тимченко Е.* Patouillet. Ostrovski et son théâtre de moeurs russes. Paris, 1912 // Там же. С. 512–514.

¹³¹ *Фомин А. А.* Связь Островского с предшествующей драматической литературой // *Творчество Островского.* М.; Пг., 1923. С. 3.

¹³² *Труды и дни Островского / Сост. Г. Т. Синюхаев // Островский. Новые материалы. Письма. Труды и дни. Статьи.* Л., 1924. С. 303.

была издана¹³³. И для последующих поколений исследователей Островского, уже не владеющих французским языком, оказалась практически недоступной и неоткрытой.

В 1913 году Патуйе опубликовал статью «Два последних дня Екатерины Второй»¹³⁴, в которой он впервые вышел за рамки истории русской литературы и театра.

В октябре 1913 года Патуйе был назначен директором Французского института в Санкт-Петербурге на смену Луи Рео, искусствоведа и также ученику Буайе, возглавлявшему институт с момента его возникновения в 1911 году¹³⁵. И к концу месяца Патуйе приезжает в Россию. В письме историку С. Ф. Платонову Патуйе сообщил о начале занятий на своих петербургских курсах французского языка с 30 октября 1913 года¹³⁶. С осени 1913 года и до начала 1919-го Патуйе был директором Французского института в Петербурге/Петрограде, а затем, с переездом советского правительства в новую столицу, совсем недолго и в Москве.

Патуйе оказался в России в не самое благоприятное время для международного сотрудничества в области образования и науки. И тем не менее Французский институт функционировал все это время без перерыва¹³⁷. Педагогическая, организационная и культурно-просветительская деятельность Патуйе в России в 1913–1919 годах еще ждет подробного, в том числе и архивного изучения¹³⁸.

Летом 1914 года, в еще довоенное время, Патуйе уехал в отпуск во Францию. 14 июля он был принят в кавалеры Ордена Почетного легиона. А после начала войны, 12 (25) октября 1914 года, второй раз выехал в Петроград. Через линию фронта Патуйе добирался из Парижа до российской столицы одиннадцать дней.

Сразу по приезде Патуйе отправил письмо-отчет своему учителю Буайе (поначалу письма посылались регулярно, раз в неделю, по-видимому, это были официальные отчеты, так как они сохранились в архиве Института восточных языков). В числе его первых уже военных острых впечатлений – театральные:

Театры открыты: опера, драма, балет. Я захотел послушать – в качестве урока – пьесу Островского в Александринском театре: там была обычная публика, предававшаяся без угрызений совести благопристойному развлечению. Что касается маленьких сцен, театров в кафе, то они не существуют: их превратили в лазареты.

Говорят даже, что французская труппа, набранная неизвестно где и как, играет в Михайловском театре. Я думаю, что во Франции сейчас нет другого театра, кроме театра боевых действий: вся Франция – актриса или зрительница, участвующая своими действиями или мыслями в драме, в которой решаются наши судьбы. Одна мысль о развлечениях нас шокирует. Здесь же нужно приспособлять свои взгляды к другим нравам и реалиям¹³⁹.

¹³³ В фонде ВТО хранится рукописный перевод двух диссертаций Ж. Патуйе, который, судя по всему, предназначался для внутреннего пользования, а не для издания (*Патуйе Ж.* Русский бытовой театр от его истоков до Островского. Ч. 1–2 / Пер. М. А. Скворцова. [Не позднее 1941 г.] (РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 9. Ед. хр. 185–186); *Патуйе Ж.* Жизнь Островского. Ч. 1–7 / Пер. М. А. Скворцова. [Не позднее 1941 г.] (РГАЛИ. Ф. 970. Оп. 9. Ед. хр. 187–193)).

¹³⁴ *Patouillet J.* Les deux derniers jours de la vie de Catherine II // *Marches de l'Est.* 1913. Octobre. P. 645–655.

¹³⁵ О деятельности Л. Рео во Французском институте в Санкт-Петербурге см.: *Medvedkova O.* «Scientifique» ou «intellectuel»? Louis Réau et la création de l'Institut Français de Saint-Petersbourg. URL: <http://monderusse.revues.org/72?file=1>.

¹³⁶ Письмо от 27 октября 1913 г. (ОР РНБ. Ф. 585. Оп. 1. Ед. хр. 5148. Л. 1).

¹³⁷ См. об этом: *Rhjeouusky Vl. S.* L'Institut Français: L'Histoire de l'Institut Français. URL: <http://www.ifspb.com/ft/page/php?10>.

¹³⁸ Официальные отчеты Патуйе и его письма к П. Буайе этого времени хранятся в фонде парижского Института восточных языков (Archives Nationales. 62 AJ / 61, 62, 66, 67, 69).

¹³⁹ Письмо от 29 окт. – 4 ноября 1914 г. (Archives Nationales. 62 AJ / 61).

Текущие дела, связанные с Французским институтом, а также с деятельностью Альянс Франсез, почти совсем не оставляли Патуйе времени на занятия наукой¹⁴⁰. В это время Патуйе публиковал во французских изданиях совсем другие статьи, касающиеся войны и проблем военного времени, такие как «Русская армия и русский солдат»¹⁴¹.

Тем не менее петроградские литературные и театральные связи Патуйе расширились. По-видимому, в связи с подготовкой «Грозы» в Александринском театре к Патуйе обратился за консультацией В. Э. Мейерхольд (письмо не сохранилось). В ответном письме от 14 октября 1915 года Патуйе пишет:

...я очень тронут присылкой уже вышедших номеров Вашего журнала¹⁴² и обязательно прочту их с тем вниманием, которого они достойны. Правда, я сейчас не особенно много занимаюсь русским театром и его историей, но продолжу изучение этой области, несколько прерванное войной. Во Франции работы научного и критического плана также приостановлены из-за войны, мобилизовавшей и поставившей всех под свои знамена. Вы можете быть уверены, что я всегда при случае буду сообщать о тех французских книгах, которые имеют отношение к кругу тем Ваших публикаций¹⁴³.

Возможно, Мейерхольд был также и инициатором приглашения Патуйе на вечера, проходившие у барона Н. В. Дризена. 7 марта 1916 года Патуйе ответил на приглашение Дризена выступить в очередную среду с лекцией:

Посылаю Вам план и краткое содержание лекции, которую Вы так любезно предложили мне прочесть у Вас, и буду счастлив, если лекция окажется достойна интереса избранной публики, собирающейся на Ваших вечерах. Это глава „внешней“ истории одного из шедевров русского театра¹⁴⁴.

Лекция Патуйе «„Гроза“ Островского на французской сцене (8 марта 1889 года). Островский во французской литературе до 1889 года» состоялась на одной из дрizenовских сред 16 марта 1916 года. Сообщение об этом было напечатано в разделе «Хроника» мейерхольдовского журнала «Любовь к трем апельсинам», где был приведен и план лекции по-французски:

1. Обстоятельства, при которых «Гроза» была представлена в Париже. – Спектакль: провал. 2. Причины этой неудачи: а) ошибки в сценическом исполнении, которые исказили характер произведения; б) недостаток у французской публики сведений о русской жизни и обиходе; с) сам выбор произведения; d) критика (Франсис Сарсэ, Жюль Леметр, г-н де Вогюэ), ее справедливые и ошибочные суждения. 3. Поиск наиболее подходящих средств для облегчения знакомства французской публики с русским театром; в частности, с каких произведений Островского следовало бы начать такое ознакомление¹⁴⁵.

Через пару недель после лекции Патуйе пишет Дризену:

¹⁴⁰ Так, в ноябре 1914 г. в Альянс Франсез Патуйе выступал на тему «Франция при встрече с войной». Сбор от лекции должен был поступить в фонд помощи, организованный французской колонией Петрограда раненым воинам русской армии (URL: <http://www.cultfine.ru/cfons-597-2.html>).

¹⁴¹ *Patouillet J.* L'armée et soldat russe // *Foi et vie.* Cah. В. 1915. № 14. 1–16 septembre.

¹⁴² Имеется в виду «Любовь к трем апельсинам. Журнал Доктора Дапертутто». К этому времени вышли семь номеров журнала за 1914 г. и один номер (№ 1–2–3) за 1915 г.

¹⁴³ РГАЛИ. Ф. 998. Оп. 1. Ед. хр. 2167. Л. 1.

¹⁴⁴ ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 350. Л. 3.

¹⁴⁵ Цит. по: «Любовь к трем апельсинам» (1914–1916): В 2 т. СПб., 2014. Т. 2. С. 400–401.

Возвращая прекрасный том, присланный Вами, я благодарю еще раз за подарок, который Вы мне сделали, сообщив, что воспоминание о моей лекции на Ваших вечерах сохраняется. Мне всегда будет приятно вспоминать, что я нашел у Вас образ тех *Бесед*¹⁴⁶, которые составляли одно из очарований русской интеллектуальной жизни в прошлом и оказали важное влияние на развитие национальной литературы.

Размышляя о нашем утреннем телефонном разговоре, я подумал, что Вы могли бы, наверное, нанести ответный визит господину Дульсе¹⁴⁷, французскому посланнику, который посетил Вас в прошлую среду. Он – человек, одаренный литературно, и, придя меня послушать, был счастлив обнаружить интерес публики к Вашим интеллектуальным вечерам. Что касается меня, я буду горд, если Вы скажете ему, что писатели и критики, Ваши соотечественники, обратили внимание на мои работы о литературе страны, которую я глубоко люблю¹⁴⁸.

Лето 1916 года Патуйе провел по обыкновению во Франции (несмотря на все сложности путешествия в военное время). И, вернувшись в Петроград, 14/27 ноября он пишет Дризену:

По возвращении я нашел приятный сюрприз с дружеским посвящением, прекрасную книгу *Сорок лет театра*¹⁴⁹, плоды воспоминаний, собранные во время карьеры, достаточно долгой и в высшей степени созидательной как для автора, так и для истории русского театра. Искренне благодарен Вам за то, что Вы прислали мне этот том, изданный с тонким художественным вкусом, в котором я узнал Ваш собственный; очень надеюсь продолжить чтение, находя на многих страницах нужные сведения для моих исследований.

Мы возвратились из Франции чуть больше двух недель назад после чрезвычайно долгого путешествия по Северному морю. Мы оставили Францию полной мужества, решимости и веры¹⁵⁰.

Стиль писем Патуйе (пишет ли он по-французски или по-русски) – стиль не только дипломата, но человека, воспитанного девятнадцатым столетием, безукоризненно вежливого, неизменно доброжелательного и несколько старомодного.

23 мая 1916 года в Париже было учреждено общество «Франция – Россия»: Патуйе назначили генеральным представителем Комитета общества в России. Среди членов оргкомитета с русской стороны значились коллеги-филологи и хорошие знакомые, с которыми Патуйе поддерживал тесные отношения: С. А. Венгеров, Н. К. Пиксанов, Н. С. Державин.

Помощницей в организационных делах Французского института и общества «Франция – Россия» взамен призванных на фронт коллег стала жена Патуйе – Луиза (называвшая себя в России, как и муж, на русский манер Луизой Францевной). Она поддерживала деловую и дружескую переписку по-французски и по-русски, с октября 1916 года по август 1918-го постоянно вела дневник¹⁵¹.

Революционные события в Петрограде семья Патуйе переживала вместе с русскими коллегами и друзьями, полностью разделяя трудности времени.

¹⁴⁶ «Беседы любителей русского слова», проходившие в Петербурге в доме Г. Р. Державина в 1811–1816 гг.

¹⁴⁷ Дульсе Мари-Огюстен-Жан (1865–1928) – французский дипломат. С 1912 по 1918 г. французский посланник в России.

¹⁴⁸ ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 350. Л. 1–1 об.

¹⁴⁹ Речь идет о кн.: *Дризен Н. В. Сорок лет театра. Воспоминания. 1875–1915.* СПб., 1915.

¹⁵⁰ ОР РНБ. Ф. 263. Ед. хр. 350. Л. 2–2 об.

¹⁵¹ Hoover Institution Archives, Stanford. MS K264.8 P313. См.: *Rappaport H. Caught in the Revolution: Petrograd, Russia, 1917 – A World on the Edge.* St. Martin Press, 2017. P. XXI, 61.

В это время семью Патуйе связывали дружеские отношения с семьей Ф. К. Сологуба и А. Н. Чеботаревской: об этом свидетельствуют письма Ж. и Л. Патуйе к Чеботаревской¹⁵². Письма неофициальны, наполнены семейными подробностями (в частности, тревогой за сына Луи, который находился в действующей армии) и бытовыми подробностями. Так, в марте 1917 года Патуйе пишет Чеботаревской:

Я позволю себе обратиться к Вам, зная Вашу любезность, «по поводу ботинок» или, если быть точнее, «по поводу галош». Этого вида товара теперь не найти: во всех витринах читаем безнадежное объявление: «*Мужских калош нет*». Некоторые счастливы, с помощью сомнительных личностей, приобретают пару галош в полтора раза дороже: это чудо. Мне говорили, что в Кооперативе журналистов есть все и что, может быть, найдутся даже *калоши*. Я слишком незначительный журналист, чтобы просить *пай*, но, зная Вашу доброту, я беру на себя смелость обратиться к Вам с двумя просьбами. Не могли бы Вы позвонить в кооператив журналистов, чтобы узнать, есть ли там еще пресловутые *калоши*? Если да, не найдете ли Вы возможным передать мне *пай* Федора Кузьмича, чтобы сделать эту покупку? Если ответят нет, не подскажете ли Вы мне какой-нибудь другой выход из этой ситуации?

Кланяюсь и благодарю заранее, прошу Вас передать Федору Кузьмичу (восхищен его статьей «*Нувориши*»!) мой самый сердечный привет¹⁵³.

В августе 1917 года, не уехав, как обычно, летом в отпуск во Францию, Ж. и Л. Патуйе провели две недели на даче у Сологубов в Костромской губернии. По возвращении Луиза Францевна отправила подробный отчет об обратной дороге и петроградской ситуации, а Жюль Патуйе сделал приписку по-русски:

Многоуважаемая Анастасия Николаевна и Федор Кузьмич!

Только что вернувшись в Петроград, вспоминаем с благодарностью о проведенных у Вас двух неделях, о Вашем радушном приеме, о наших беседах на террасе, о прогулках. Все это какой-то прекрасный сон! А все-таки мы его видели наяву.

Привет Волге, привет Вам от преданного Patouillet¹⁵⁴.

В тяжелом 1918 году Патуйе участвовал в литературной жизни Петрограда. В частности, известно, что он входил в оргкомитет книжного кооператива «Петрополис»¹⁵⁵.

Летом 1918 года Французский институт вслед за другими государственными учреждениями переехал в новую столицу – Москву. И сразу же включился в московскую культурную жизнь. В ноябре Патуйе принял участие в юбилейных торжествах по случаю столетия со дня рождения И. С. Тургенева, устроенных Обществом любителей российской словесности при Московском университете. 30 ноября 1918 года Патуйе пишет А. Е. Грузинскому, председателю Общества:

Милостивый Государь
Алексей Евгеньевич,

в ответ на любезное предложение Французскому Институту принять участие в торжествах, организуемых Обществом Любителей Российской словесности в память И. С. Тургенева, по случаю исполняющегося столетия

¹⁵² РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. Ед. хр. 200. Л. 1–8 (письма 1915–1917).

¹⁵³ РО ИРЛИ. Ф. 289. Оп. 5. Ед. хр. 201. Л. 1. Письмо на французском языке; курсивом выделены слова, написанные по-русски.

¹⁵⁴ Там же. Л. 4 об.

¹⁵⁵ Берков П. Н. История советского библиофильства: 1917–1967. М., 1971. С. 78.

со дня его рождения, спешу Вам сообщить от имени Французского Института, что я сочту большой честью отозваться на Ваше приглашение и от культурной Франции, лишенной в настоящее время возможности отправить своих представителей, приветствовать великого писателя, литературная деятельность которого тесно связана с Францией и так много способствовала духовному общению и взаимному пониманию между нашими двумя странами.

Примите уверения в моем глубоком уважении,

Ю. Кл. Патуйе,

*директор Французского Института*¹⁵⁶.

Юбилейные заседания прошли 9–11 ноября 1918 года. Доклад Патуйе о Тургеневе и Франции был сделан 10 ноября. В следующий, последний день торжеств Патуйе не смог присутствовать на заседании, о чем сообщил П. Н. Сакулину:

Многоуважаемый Павел Никитич!

Очень сожалею, что утомление и некоторые неотложные дела помешали мне присутствовать на последнем заседании в память Тургенева. Я был бы Вам очень благодарен, если бы Вы могли мне предоставить один экземпляр отчета об этих заседаниях.

Позвольте мне через Ваше посредство выразить мою глубокую благодарность Обществу Любителей Российской словесности за тот горячий прием, который в моем лице был оказан моей родине. Этот благодарный порыв, высказавшийся в шумных аплодисментах по адресу моего доклада и по моему адресу, поймут во Франции как выражение симпатии к стране, где русская литература не переставала пользоваться заслуженным успехом и всегдашним вниманием и расположением...¹⁵⁷

В начале 1919 года Французский институт в России был расформирован, и Патуйе по приказу французского правительства вернулся на родину. 28 июня 1919 года он выступил в Марселе (под патронажем Географического общества) с докладом о современной России в паре с эмигрировавшим во Францию историком М. И. Ростовцевым¹⁵⁸.

В феврале 1920 года в Париже состоялось организационное собрание Русской академической группы, в которую с русской стороны входили Е. В. Аничков, П. П. Гронский, М. И. Ростовцев, Ю. В. Семенов и др., с французской стороны ее поддержали слависты Буайе (в то время директор Института восточных языков), Патуйе и профессор русского языка в Сорбонне Эмиль Оман. В рамках деятельности Русской академической группы Патуйе опубликовал статью об интеллектуальных связях России и Франции¹⁵⁹.

В это же время Патуйе поручена организация Французского института в Праге. Он уезжает на год и возвращается во Францию с целью продолжить свою научную карьеру в Лионе, где начинает читать курс русского языка и литературы, возглавляет и развивает изучение других славянских языков – польского, чешского, сербского и хорватского.

В 1922 году на короткое время Патуйе возвращается к изучению истории русского театра и печатает аналитический обзор библиографии по этой теме¹⁶⁰. В том же году он публикует

¹⁵⁶ РГАЛИ. Ф. 126. Оп. 1. Ед. хр. 235. Л. 2. Письмо написано по-русски.

¹⁵⁷ РГАЛИ. Ф. 444. Оп. 1. Ед. хр. 655. Л. 3–4. Письмо написано по-русски.

¹⁵⁸ *Patouillet J.* La Russie actuelle // Bulletin de la Société de géographie et d'études coloniales de Marceilles. T. XLII. 1918–1919. P. 19–22.

¹⁵⁹ *Patouillet J.* Les relations intellectuelles entre la France et la Russie // Revue de Paris. 1920. № 3. Mars-avril. P. 429–448.

¹⁶⁰ *Patouillet J.* L'histoire du théâtre russe: essai de bibliographie critique // Revue des études slaves. 1922. II. P. 125–146.

статью на французском «Мольер и его судьба в России»¹⁶¹, которая позже выходит на русском языке отдельным изданием¹⁶².

В 1923 году в связи со столетием со дня рождения А. Н. Островского московское Общество любителей российской словесности избрало Ж. Патуйе своим почетным членом. Только через год Патуйе смог передать благодарственное письмо новому председателю Общества П. Н. Сакулину:

Париж 15 июня 1924 г.

Господин Президент и глубокоуважаемый коллега!

Вы сообщили о решении Общества любителей российской словесности, единогласно присудившего мне звание почетного члена Общества по случаю празднования столетия со дня рождения А. Н. Островского.

Прошу Вас стать моим посредником и выразить Обществу мою глубокую признательность; со своей стороны, я обещаю использовать оказанную честь как стимул для развития во Франции интереса ко всему русскому. Я приложу усилия для совершенствования преподавания русского языка и литературы в Лионе. Если мне не удалось принять персональное участие в торжествах по поводу столетней годовщины Островского и добавить свою дань уважения к его уже непоколебимой славе, как я сделал это с почтением и радостью у вас под эгидой вашего Общества во время чествования великого Тургенева в 1918 году, – то я по меньшей мере посвятил несколько страниц личности и творчеству великого драматурга в одном из самых важных современных французских журналов *La Vie des Peuples* в майском номере 1923 года.

Позвольте мне передать в библиотеку Общества любителей российской словесности со словами уважения и благодарности мою скромную статью о Мольере в России. Она неполна, но ожидаю, что с вашей помощью я смогу ее дополнить; моя статья вызвана желанием пролить свет на все, что может обнаружить или создать связи между нашими двумя великими народами.

Замечательный коллега, профессор Лазарев, вызвался передать Вам это письмо, чего, к сожалению, нельзя было сделать раньше.

С большими извинениями по поводу невольного опоздания, я прошу принять Вас лично, господин Президент и глубокоуважаемый коллега, а также передать коллегам из Общества любителей российской словесности, мой горячий привет, мою искреннюю благодарность и мои сердечные пожелания процветания Обществу любителей российской словесности.

Жюль Патуйе.

Профессор русского языка и литературы в Лионском университете.

*Директор Французского института в России*¹⁶³.

В 1926 году Патуйе выступил одним из оппонентов (два других – Эмиль Оман и Андре Мазон) на защите первой русской докторской диссертации по гуманитарным наукам в Париже П. Е. Ковалевского¹⁶⁴. Тема диссертации («Н. С. Лесков как недооцененный бытописатель русской жизни») была близка по тематике и научному подходу самому Патуйе.

¹⁶¹ *Patouillet J. Molière et sa fortune en Russie // Ibid. P. 272–302.*

¹⁶² *Патуйе Ю. Мольер в России. [Л.], 1924 (Театр под редакцией Д. К. Петрова и Я. Н. Блоха. Монографии по истории и теории театра. Вып. 3). С Д. К. Петровым и Я. Н. Блохом Патуйе входил в 1918 г. в оргкомитет книжного кооператива «Петрополис».*

¹⁶³ РГАЛИ. Ф. 1347. Оп. 3. Ед. хр. 214. Л. 1–3. Письмо на французском языке. Приписка на обороте конверта рукой П. Н. Сакулина по-русски: «Патуйе благодарит за избрание почетным членом О. Л. Р. С. От 15 июня 1924 г.» (Л. 4 об.).

¹⁶⁴ *Мицхин Л. Памятный год Ковалевских. От казаков с Гетманской Украины до автора «Зарубежной России» // Русская*

В основном же в этот период Патуйе занят далекой от театра и литературы работой, в течение нескольких лет он переводит и публикует трехтомный «Свод законов Советской России»¹⁶⁵.

В 1927 году Патуйе снова на несколько месяцев смог приехать в Россию. Здесь он ненадолго возвращается к русскому XVIII веку, объединив свой интерес к русскому театру и к истории русско-французских интеллектуальных связей в статье «Письма Вольтера к Сумарокову»¹⁶⁶. 25 августа 1927 года читает доклад «Мольер в России» в Пушкинском доме¹⁶⁷.

В 1929 году Патуйе написал к труду историка П. Шапле «Семья в Советской России» предисловие, для которого ему пригодилось знание традиционных русских семейных отношений, впервые описанных им в книге об Островском¹⁶⁸.

В том же году Патуйе в последний раз обратился к творчеству Островского во французской статье «Островский о драматическом искусстве»¹⁶⁹, в сокращенном варианте он посылает ее также в Москву для сборника в честь П. Н. Сакулина (сборник вышел лишь в 1931 году, после смерти Сакулина). В ней Патуйе обнаруживает знакомство со свежими юбилейными (1923–1924) изданиями по творчеству Островского (работами Н. К. Пиксанова, Б. В. Томашевского, сборником «Новые материалы» под редакцией М. Д. Беляева и др.)¹⁷⁰.

В 1932 году Патуйе уходит в отставку, однако продолжает вести исследовательскую работу. В частности, он публикует в юбилейном пушкинском номере журнала французских компаративистов в 1937 году статью «Пушкин и Мольер»¹⁷¹. По-видимому, эта статья оказалась последней публикацией Патуйе.

28 октября 1942 года Патуйе умирает в своем доме на юге Франции в Вольне. Его некролог из-за военного времени вышел только спустя полтора года.

Судьба архива Патуйе остается неизвестной. Всплывшая машинописная копия дневника Луизы Патуйе, которая находится сейчас в Институте Гювера, позволяет предположить, что существовала (или существует) и другая часть собрания (возможно, она находится в частных руках), в которой могли сохраниться важные документы, в частности, письма русских корреспондентов, книги с дарственными надписями и др. Сюжет, как кажется, не закрыт.

мысль. 2001. № 4373. 19 июля.

¹⁶⁵ Les codes de la Russie soviétique. Vol. 1–3. Paris: 1925–1928.

¹⁶⁶ Patouillet J. Lettres de Voltaire à Sumarokov // Revue de littérature comparée. 1927. VII. P. 438–458.

¹⁶⁷ «Академия наук Союза Советских социалистических республик. Пушкинский Дом. Доклад профессора Лионского университета Ю. К. Патуйе (professeur à l'université de Lyon Jules Patouillet) „Мольер в России“. Будет прочитан в 106-м открытом научном собрании Пушкинского Дома Академии Наук СССР в 8 часов вечера в четверг 25 августа 1927 года в Малом Конференц-зале Академии (Университетская наб., 5, во дворе). Вход свободный» (РГАЛИ. Ф. 815. Оп. 1. Ед. хр. 211. Л. 13).

¹⁶⁸ Chaplet P. La famille en Russie soviétique. Paris, 1929.

¹⁶⁹ Patouillet J. Les idées de A. N. Ostrovski sur l'art dramatique // Revue des études slaves. 1929. IX. P. 48–70.

¹⁷⁰ Патуйе Ж. О драматургической технике Островского / Пер. с франц. Е. А. Некрасовой // Памяти П. Н. Сакулина: Сб. статей. М., 1931. С. 195–204.

¹⁷¹ Patouillet J. Puškin et Molière // Revue de littérature comparée. 1937. XVII. P. 64–78. См. об этой статье: Боброва Е. И. Пушкинский номер журнала французских компаративистов [«Revue de littérature comparée». Janvier-mars, 1937. Centenaire de la mort de Pouchkine (1837–1937). Paris, 260 p.] // Временник Пушкинской комиссии. Вып. 4–5. М.; Л., 1939. С. 546–550.

Елена Куранда (Санкт-Петербург) **ЮР. ЮРКУН: ОСТАВШИЕСЯ ДЕТАЛИ**

Называя так свои заметки, я позволила себе перефразировать фразу М. А. Кузмина: «остались детали»¹⁷². Потому что Юр. Юркун выведен из забвения и «главное» о нем написано благодаря в большой мере исследованиям и статьям того человека, ради которого затеяна эта книга.

*1. День рождения Юр. Юркуна*¹⁷³

Дата рождения Юр. Юркуна, согласно записи в метрической книге¹⁷⁴ римско-католического костела Багаславишкиса¹⁷⁵ за 1895–1899 годы – 3 сентября 1895 года.

№ 92

Фамилия окрещенного – Юркунасов

Когда, где, кто и кем, одною ли водою или со всеми обрядами таинства окрещен – Тысяча восемьсот девяносто пятого года Сентября десятого дня в Богуславишском Р<имско><->К<атолического> прих<ода> Костеле окрещен младенец по имени Осип Кс<ендзом> Сильвестром Гимжевским с совершением всех обрядов Св<ятого> Таинства

Какого сословия и общества, каких родителей, когда и где, т. е. в каком приходе родился крещенный – Кресть<ян> Гелв<анской> вол<ости> Ивана и Вероники, ур<ожденной> Ананис, Юркунасов, зак<онных> супр<угов> сын родивш<ийся> сего 1895 года Сентября 3 дня того же прих<ода> в д<еревне> Седуны

Кто были по имени и прозванию восприемники при Св. крещении и кто присутствовал? – Восприемниками были: Матеуш Ананис и Филомена Ананис девица

<...>

Таким образом, встречающаяся в авторитетных исследованиях¹⁷⁶ дата рождения Юркуна – 17 сентября 1895 года – неверна¹⁷⁷. Следует писать: 3 (15) сентября 1895 года.

Однако, судя по дневниковым записям Кузмина и Гильдебрандт-Арбениной, день рождения «Юрочки» праздновали 16 сентября¹⁷⁸. Здесь приведу одну запись, не вошедшую в опубликованные фрагменты дневника О. Н. Гильдебрандт-Арбениной¹⁷⁹.

¹⁷² По свидетельству Виленкина, «последние слова» М. Кузмина Юркуну: «Ну, теперь идите, главное все кончено, остались детали» (Виленкин В. Я. В сто первом зеркале. М., 1990. С. 48).

¹⁷³ Выражаю свою благодарность Аполонии Кальнюте и Руте Мелине, оказавшим помощь в установлении даты рождения Юр. Юркуна.

¹⁷⁴ Литовский государственный исторический архив. Ф. 1490. Оп. 1. Д. 29. Л. 8.

¹⁷⁵ О костеле и о ксендзе Сильвестрасе Гимжаускасе, крестившем Осипа Юркуна и сделавшем запись в метрической книге, см.: Костел Обретения Святого Креста в Багаславишкис. URL: <https://sakralilietuva.lt/ru/lankytinos-vietos/bagaslaviskio-sv-kryziaus-atradimo-baznucia>.

¹⁷⁶ Кузмин М. А. Дневник 1934 года / Под ред., со вступит. ст. и примеч. Г. Морева. СПб., 2007. С. 302.

¹⁷⁷ Эта дата значится в «Следственном деле № 41563 УНКВД по Ленинградской области по обвинению Юркуна Осипа (Юрия) Ивановича; см. анкету арестованного, заполненную на Юркуна: URL: <http://arch.iofe.center/showObject/163980486>.

¹⁷⁸ «16 (пятница) Вот рожденье бедного Юрочки» (Кузмин М. А. Дневник 1921 г. / Публ. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина // Минувшее: Исторический альманах. Т. 13. СПб.; М., 1993. С. 486); «16/IX<19>75<года> В день рождения Юрочки надо вспомнить о нем лично, а не обо мне» (Гильдебрандт О. Н. О Юрочке // Кузмин М. А. Дневник 1934 г. С. 162).

¹⁷⁹ Гильдебрандт-Арбенина О. Н. «Девочка, катящая серсо...»: Мемуарные записи, дневники / Сост. А. Л. Дмитренко,

[1960 год] 17 сентября. Четверг. <...> Вчера был день рождения Юрочки, я поехала в Лавру, где еле выстояла молебен перед дорогой Скорби...

За Юрочку и за Марусю. Батюшка после говорил о Марии и Марфе – тема для меня интересная и по Клюеву, и по Кузмину, и по детству (я обожала Семирадского и икону в зале нашей гимназии)¹⁸⁰.

По-видимому, переводя дату своего рождения в соответствии с новым стилем, Юркун прибавил тринадцать дней, как предписывалось Декретом о введении в Российской республике западноевропейского календаря, хотя в тексте декрета такая операция подразумевалась для дат XX века. Но Юркун посчитал так, как он (да, наверное, и не он один) понял.

До 1918 года день рождения Юркун отмечал 3 сентября, об этом есть упоминание в дневнике Кузмина от 3 сентября 1915 года: «3 (четверг). Бедняжка мой. Его рождение, и даже нельзя провести повеселее»¹⁸¹.

2. Юркун летом 1913 года: «Завелись, конечно, у меня новые еще знакомства, товарищи уже моих лет»¹⁸²

В ЦГАЛИ СПб, в фонде О. Н. Гильдебрандт-Арбениной, хранится документ, значащийся как «Письмо Ю. И. Юркуну Эрнста С. Р., искусствоведа». Однако анализ почерка¹⁸³ и содержания письма указывают на ошибочную атрибуцию.

Так, Сергей Ростиславович Эрнст¹⁸⁴ к лету 1913 года уже был студентом историко-филологического факультета Санкт-Петербургского университета, тогда как автор письма только собирается подавать документы в Николаевское инженерное училище. Кроме того, орфография письма вряд ли могла принадлежать С. Эрнсту, которого П. П. Вейнер характеризует так:

[1913,] март, стр. 33¹⁸⁵. Впервые в качестве автора появляется С. Р. Эрнст. Краснощекий юноша, студент из Вологды, горевший любовью к искусству, уже много знавший и чувствовавший – таким пришел он в редакцию и сразу нас заинтересовал: мы надеялись из него выработать преемника Врангелю и стали охотно не только предоставлять ему свои страницы для его материала, но и постоянно подбивать его на дальнейшее, задавая ему темы. Очень молодой и лишенный той преемственной культуры, на которой вырос Врангель, он не имел достаточного самокритического чутья: если по

вступ. ст. Н. В. Плунгян, комм. А. Л. Дмитренко, П. В. Дмитриева, А. Г. Меца, Г. А. Морева, Т. Л. Никольской, Н. В. Плунгян, Р. Д. Тименчика. М., 2007. С. 206–246.

¹⁸⁰ Ср.: «Это не сектанство отнюдь, это естественное устремление высокой души к небесному Жениху... Монашество, аскетизм ей противны; она не позволит Марии обидеть кроткую Марфу» (Гумилев Н. С. Письма о русской поэзии. XXV <о книге стихов Н. А. Клюева «Братские песни»> // Аполлон. 1912. № 6. С. 53). См. также образы «вифанских сестер» в стихотворении Клюева «Плач дитяти через поле и реку». Имеется в виду поэтический цикл М. Кузмина «Лазарь» – последний раздел книги «Форель разбивает лед» (1929), в котором обыгрывается евангельский сюжет. Ср. запись от 16 апреля 1960 г.: «Завтра Пасха. Забываю многое, но не забываю стихов М<ихаила> Ал<ексеевича>, „Лазаря“ и „Алым ударит в ставни...“» (Гильдебрандт-Арбенина О. Н. Дневник. Т. 19. 1960–1961 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 436. Оп. 1. Д. 23. Л. 13). Гильдебрандт-Арбенина О. Н. Дневник. Т. 19 // ЦГАЛИ СПб. Ф. 436. Оп. 1. Д. 23. Л. 5. Здесь и далее тексты из архивных документов печатаются в соответствии с правилами современной орфографии и пунктуации с сохранением индивидуальных авторских особенностей.

¹⁸¹ Кузмин М. А. Дневник: 1908–1915 / Подг. текста и комм. Н. А. Богомолова и С. В. Шумихина. СПб., 2005. С. 559.

¹⁸² Юркун Юр. Шведские перчатки // Юркун Ю. И. Дурная компания / Сост., подгот. текста и примеч. П. В. Дмитриева, Г. А. Морева, вступит. ст. В. К. Кондратьева. СПб., 1995. С. 91.

¹⁸³ Выражаю благодарность И. А. Золотинкиной, старшему научному сотруднику Государственного Русского музея, за консультацию о почерке С. Эрнста на основе его автографов из фонда С. Р. Эрнста в ОР ГРМ.

¹⁸⁴ См. о нем: Золотинкина И. А. Историк искусства Сергей Эрнст (1894–1980): Опыт творческой биографии // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. 2008. Вып. 2. С. 203–214.

¹⁸⁵ П. П. Вейнер дает комментарий к статье С. Эрнста «А. М. Легашев» (Старые годы. 1913. март. С. 33–36).

добросовестности обработки он стоял на превосходной высоте, умел, как пчела, повсюду и как бы походя собирать нужное для его целей, отличался прекрасной памятью и острым глазом, прислушивался к чужим мнениям, то в смысле стиля он вдавался в излишнюю изысканность, цветистость, изломанность¹⁸⁶, с которыми приходилось бороться¹⁸⁷.

Первая буква в затейливой подписи в конце письма действительно напоминает заглавную «Э», однако в середине слова явно видна «лишняя» буква «е» («...ест»), отсутствующая в фамилии «Эрнст». С большой долей вероятности можно предположить, что начальная буква подписи – «О». Таким образом, подпись корреспондента Юркуна – *Орест*. Некий Орест упоминается в дневнике Кузмина как знакомый Юркуна, первый раз в записи от 27 мая 1913 года¹⁸⁸.

Окончательно не атрибутированное письмо Ореста – тем не менее одно из самых ранних известных на сегодня писем к Юркуну от корреспондента, судя по его осведомленности об образе жизни Кузмина и Юркуна, принадлежавшего летом 1913 года к их близкому кругу.

Письмо приводится по автографу: ЦГАЛИ СПб. Ф. 436. Оп. 2. Д. 17¹⁸⁹.

Келломяки 1913 г. 19-го июля

Милый Юрик¹⁹⁰!

Хотел я сразу ответить на Твое письмо, но как-то не нашел свободной минутки, да и настроения не было тоже: все болит голова и весь хожу какой-то разбитый.

Скучно мне, скучно безумно, а главное, тоскливо.

Читаю не особенно много, жара отбивает всякое желание. Надо заниматься математикой, но безумно лень, до ужаса стал ленив!

Ты ведь слышал, вероятно, что я собираюсь держать экзамен в Инженерное училище?

Вчера, к моему удивлению, получил письмо от Пастухова¹⁹¹, его самочувствие моральное не особенно хорошо, это я сужу по общему тону его письма.. <две точки – так! – Е. К.>

¹⁸⁶ Ср. мнение о стиле С. Эрнста в дневнике К. Сомова (запись от 23 июня 1919 г.): «Эрнст заходил, принес книжку обо мне <...> Неплохо, толково, но чрезвычайно язык восторженный и не простой» – *Сомов К. А. Дневник: 1917–1923*. М., 2017. С. 297. Речь идет о книге: *Эрнст С. Р. К. А. Сомов*. СПб., 1918. О частых встречах и общении Сомова с Эрнстом см.: *Сомов К. А. Дневник: 1917–1923; Он же. Дневник: 1923–1925*. М., 2018 (обе – по именному указателю).

¹⁸⁷ *Вейнер П. П.* Библиографические листки. «Старые годы»: их история и критика en connaissance de cause / Вступ. ст., комм., сост. И. А. Золотинкиной. СПб., 2008. С. 123.

¹⁸⁸ *Кузмин М. А.* Дневник: 1908–1915. С. 407 и по именному указателю.

¹⁸⁹ Архивная датировка письма: «19.05.1913» – исправлена по автографу.

¹⁹⁰ Имя, производное от фамилии Юркуна, стало его новым именем до конца жизни (см.: «Юрочку ведь действительно звали Иосиф. А „Юрия“ ему придумал Михаил Алексеевич, просто для гармонии с фамилией Юркун» – *Милашевский В. А.* Вчера, позавчера: Воспоминания художника. М., 1989. С. 205; см. также: *Дмитриев П. В.* М. Кузмин: Разыскания и комментарии. СПб., 2016. С. 97).

¹⁹¹ Всеволод Леонидович Пастухов (1894, Рославль – 1967, Нью-Йорк) – пианист, педагог и музыкальный критик. В 1913–1917 гг. учился в Петербургской консерватории по классу фортепиано профессора М. Н. Бариновой. В записях от лета 1913 г. неоднократно упоминается в дневнике М. Кузмина (см.: *Кузмин М. А.* Дневник: 1908–1915). Посетитель «Бродячей собаки» (см.: *Пяст В. А.* Встречи / Вступ. ст., подг. текста и комм. Р. Тименчика. М., 1997. С. 364). Автор книги стихов (вышла посмертно): *Пастухов В. Л.* Хрупкий полет. Нью-Йорк, 1967. См. его позднейшую характеристику: «Один из его [Георгия Иванова. – Е. К.] друзей юности, „очаровательный Валечка Пастухов“ <...> действительно на редкость очаровательный, застенчивый и нежный, заслуживший в Петербурге прозвище – по Маяковскому – „не мужчина, а облако в штанах“» (*Одоевцева И. В.* На берегах Сены. М., 1989. С. 70). Ср.: «В десятых годах он жил в Петербурге, хорошо знал М. Кузмина, Г. Иванова и других, бывавших, как и он, в „Бродячей собаке“, в „Привале комедиантов“. Он внес в мою жизнь

А как Ты себя теперь чувствуешь, как твое здоровье? Я думаю, тоже с трудом выносишь духоту. Да ведь еще в Петербурге!

Что у тебя произошло с Каннегиссером¹⁹² <так!>?

Как живет Кузмин, что подделывает, пишет ли сейчас что либо <так!> новое?

Меня все интересует судьба Твоего рассказа¹⁹³; еще ничего о нем Тебе неизвестно?

Сейчас я очень плохо себя чувствую и хожу злой при злой <так!>, меня даже здесь все начинают бояться. Развлечений здесь, в Келломяках, абсолютно никаких, знакомых тоже никого нет, в общем, прямо таки трагично. Пиши, милуся, что Ты подделываешь, как проводишь время, напиши, что делает Михаил Ал<ексеевич>.

Послушай, Ты читал Оскара «Пастор <так!> и служка»¹⁹⁴?

Я нигде не могу достать его.

Милый, у меня к Тебе есть приогромная <так!> просьба: если есть у Тебя Гнев Диониса¹⁹⁵, и если он Тебе не нужен, то не можешь ли переслать

какую-то забытую петербургскую ноту, которую лично я знать не могла, но которая прозвучала мне в 1921 году, когда она растаяла в воздухе революционного Петербурга» (*Берберова Н. Н.* Курсив мой: Автобиография. М., 2001. С. 574). См. также: «Мы служим не партиям, не государствам, а человеку». Из истории журнала «Опыты» и альманаха «Воздушные пути» / Публ., вступ. ст. и прим. В. Хазана // *Toronto Slavic Quarterly*. 2019. № 70. URL: <http://sites.utoronto.ca/tsq/29/hazan29.shtml>; «Если чудо вообще возможно за границей...»: Эпоха 1950-х гг. в переписке русских литераторов-эмигрантов / Сост., предисл. и прим. О. А. Коростелева. М., 2008. С. 358 и по ук.

¹⁹² Каннегиссер Леонид Иоахимович (Акимович) (1896, Санкт-Петербург – 1918, Петроград) – поэт. В 1913 г. окончил гимназию Я. Г. Гуревича. Первая запись о нем в дневнике М. Кузмина – от 1 апреля 1913 г.: «Каннегиссер влюбился в Юрочку и преследовал его» (*Кузмин М. А.* Дневник: 1908–1915. С. 401). Портрет юного Каннегиссера дал Г. Иванов: «...он был очень красив – черноглазый, стройный, высокий» (Леонид Каннегиссер: Статьи Георгия Адамовича, М. А. Алданова, Георгия Иванова; Из посмертных стихов Леонида Каннегиссера. Париж, 1928. С. 39). О доме семьи Каннегиссеров (№ 10 по Саперному переулку), который был в 1910-е гг. одним из популярных мест собраний литературной и артистической молодежи Петербурга, оставила воспоминания Гильдебрандт-Арбенина (см. первую их публикацию: *Гильдебрандт-Арбенина О. Н.* Саперный, 10 / Публ. Г. А. Морева // *Минувшее: Исторический альманах*. Вып. 16. М.; СПб., 1994. С. 124–149). Каннегиссеру посвящен рассказ Юркуна «Двойник», вошедший в книгу «Рассказы, написанные на Кирочной ул., в доме под № 48» (Пг., 1916; то же – *Юркун Юр.* Дурная компания. С. 296–298). Юркун был арестован после убийства Каннегиссером Урицкого 30 августа 1918 г. (см.: *Морев Г. А.* Из комментариев к текстам Кузмина («Баржи затопили в Кронштадте...») // Шестые Тыняновские чтения: Тезисы докладов и материалы для обсуждения. Рига; М., 1992. С. 25–30; *Он же.* Из истории русской литературы 1910-х гг.: к биографии Леонида Каннегиссера // *Минувшее*. Вып. 16. С. 115–149).

¹⁹³ Первая публикация Юркуна в Санкт-Петербурге – рассказ «Ибо он знал, что делал. Литовская легенда» в журнале «Огонек» (1914. № 2 (12 января). С. 8) за подписью-факсимиле «Юр. Юркун». См. переписку М. Кузмина с редактором журнала В. А. Бонди: *Юркун Юр.* Дурная компания. С. 490.

¹⁹⁴ Рассказ «The Priest and the Acolyte» (в русском переводе Е. Е. Бинович – «Патер и служка») написан не О. Уайльдом, а Дж. Ф. Блоксомом, с которым был связан А. Дуглас, друг и любовник Уайльда (см.: *Oscar Wilde: Interviews & Recollections*. Vol. 2. London, 1979. P. 284). К моменту публикуемого письма выходил по-русски дважды: в вып. 18 «Художественной библиотеки» (*Уайльд О.* Кэнтервильское привидение: Фантастическая повесть; Патер и служка / Пер. с англ. под ред. И. Ясинского. СПб., [1909?]) и бесплатным приложением к журналу «Пробуждение» (*Он же.* Рассказы и сказки. СПб., [1912?]). В рассказе описана взаимная любовь 28-летнего католического священника Рональда Хетерингтона и 14-летнего Вильфреда, алтарного мальчика-певчего. Пафос рассказа – моральное оправдание однополый любви и, по мере сил автора, ее эстетизация: «Свирепо, безумно расправляется общество с теми, которые дерзнули пренебречь его законами и поступать согласно требованиям своей личности, не заботясь о сохранении старого порядка и его условностей. Не долго еще патер пользовался славой святого, а мальчик славой ангела. Но патер и служка не беспокоились. Что им до целого мира? Они были один для другого идеалом; ни небо, ни ад не могли им дать ничего взамен этой чистой невинной любви» (цит. по: *Уайльд О.* Рассказы и сказки. С. 58–59). О Уайльде как одном из любимых писателей Юркуна см.: *Гильдебрандт О. Н.* О Юрочке. С. 158, 163, 164.

¹⁹⁵ Роман Е. А. Нагродской «Гнев Диониса», вышедший в 1910 г. и к 1913 г. дважды переизданный. См. отзыв М. Кузмина о нем: «Второй женский роман (Е. Нагродской) нас неожиданно утешил. Написанный в непривычной для русской публики манере французских романов, живо и ярко, тактично и смело касаясь очень опасных и современных вопросов, он, кроме того, производит впечатление большой пережитости» (Аполлон. 1910. № 9. Паг. 2. С. 34). Просьба Ореста свидетельствует, с одной стороны, о знании обстоятельств жизни Юркуна, так как именно в июле 1913 г. Кузмин переезжает в дом Нагродских, указывая в письмах адрес «Мойка, 91» как постоянный, Юркун же часто бывает в доме. С другой стороны, именно из-за связи с Юркуном у Кузмина происходят размолвки с Нагродской, а из-за нее – и с самим Юркуном (см.: *Кузмин М. А.* Дневник:

его <зачеркнуто: зак> бандеролью? Я Тебе пришлю марками стоимость пересылки. Если это Тебя не затруднит, то я очень буду благодарен.

Отвечай возможно скорее. Жду Твоего письма.

Всего милого пока. Целую и целую. Любящий Тебя Твой

Орест

Р. S. Привет сердечный Михаилу Алексеевичу

Орест

3. Юр. Юркун в альбомах современников

В альбоме Анны Радловой

В число ближайших Кузмину людей входила Анна Радлова¹⁹⁶, вследствие этого и Юр. Юркун стал частью ее круга.

В альбоме Анны Радловой¹⁹⁷ он поместил два своих рисунка (л. 7 и л. 8). Рисунок на л. 7 сопровождается подписью:

С нежностью и любовью
Дорогой Анне Дмитриевне
Радловой
Юр. Юркун
1929 г.
26 Декабря

В мае 1921 года Юркун записал в альбом:

Анне Радловой

В дни всевозможных революций и анархического произвола, самоуправлений и самоутверждений Вы пришли тем не менее самым из законнейших поэтов-творцов.

Вас узнали, услышали и Вам обрадовались те, для которых Ваш голос и подлинные творческие слова не только не были чужды, но прозвучали большой радостью.

Те, которые не затерялись и не растеряли сами своей души, не помрачились веры, глаз и слуха, будут и впредь с благодарностью и трепетом внимать Вам.

1908–1915. С. 395, 397; *Богомолов Н. А., Малмстад Дж.* Михаил Кузмин... 2007. С. 299). Так что для того, чтобы выполнить просьбу Ореста надо было ждать затишья в отношениях сторон и подходящего настроения Юркуна. Тем не менее в августе 1914 г. Юркун посвятил Е. А. Нагродской новеллу «Стелло Курти» (*Юркун Ю. И.* Дурная компания. С. 487), вошедшую впоследствии в сборник «Рассказы, написанные на Кирочной ул., в доме под № 48».

¹⁹⁶ См.: *Киранда Е. Л.* М. Кузмин и его круг в архиве Радловых в Отделе рукописей Российской национальной библиотеки // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда / Под ред. П. В. Дмитриева и А. В. Лаврова. СПб., 2015. С. 226–270.

¹⁹⁷ Радлова А. Д. Альбом ее со стихотворениями и записями. 1914–1945 гг. (РО ИРЛИ. Р. I. Оп. 42. № 68).

А до остальных какое дело Вам, раз они трупы?

Петербург

2 мая 1921 г.¹⁹⁸

Юр. Юркун¹⁹⁹.

Под этой записью А. Радлова вклеила фотографию Юркуна, более позднюю, чем запись, – 1934 года²⁰⁰.

В этом страстном обращении Юркуна к А. Радловой очевидны текстовые параллели со статьей М. Кузмина «Голос поэта»²⁰¹, по поводу вышедшей в конце 1920 года книги стихов А. Радловой «Корабли»²⁰². Ср.:

Юркун: «самым из *законнейших* поэтов» – Кузмин: «Книгой „Корабли“ А. Радлова вступила полноправно и *законно* в семью больших современных лириков» (145²⁰³);

Юркун: «Ваш *голос*» – Кузмин: «*Голос* поэта окреп, стал смел и гибок, значителен, не потеряв, а словно еще углубив, мужественную нежность. Кстати, саму Радлову преследует этот густой, тревожный *голос*» (144; «новый» голос А. Радловой вообще лейтмотив статьи Кузмина);

Юркун: «подлинные творческие слова не только не были чужды, но прозвучали большой *радостью*; с благодарностью и *трепетом* внимать Вам» – Кузмин: «о „Кораблях“, которые привезут волнение и подлинный *трепет* и чистую *радость*» (144);

Юркун: «не растеряли сами своей *души*» – Кузмин: «внутренних достижениях живой и глубокой *души*» (144).

Такое единодушие в отношении к А. Радловой и ее стихам, как и во многих других случаях, – следствие уже не раз отмечавшихся общих литературных и человеческих симпатий Кузмина и Юркуна. Впрочем, и после смерти Кузмина Юркун чувствовал глубокую связь с А. Радловой, что видно из его писем к ней 1936 года²⁰⁴.

Юркун и Кузмин в альбомах Эриха Голлербаха

Знакомство Юркуна и Кузмина с Э. Голлербахом произошло, скорее всего, в первые послереволюционные годы²⁰⁵.

В июне 1919 года М. Кузмин оставил в одном из альбомов Э. Голлербаха, помеченном владельцем как «№ 2», такую запись:

Не справедливости ждем
мы, а великодушия и благости

¹⁹⁸ Ср. запись Кузмина в дневнике от 2 мая 1921 г. о посещении Радловых на следующий день после пасхального воскресенья: «2 (14), понедельник Солнце не так ясно, но тепло и хорошо <...> Дождик под солнцем. У Радловых был Лисенков и Тяпа, потом Чудовский и Горнф[ельд]. Была пасха, кулич и заливная рыба. Читали. Дождик лил, потом прошел. Ночь тепла и прозрачна. Юр. после часа еще провожал О. Н.» (*Кузмин М. А. Дневник 1921 г. // Минувшее: Исторический альманах. Т. 12. М.: СПб., 1993. С. 467*).

¹⁹⁹ РО ИРЛИ. Р. I. Оп. 42. № 68. Л. 46–46 об.

²⁰⁰ Обычно в разных изданиях такая же фотография с подписью «Юрий Юркун у Крестового моста в Александровском парке в Детском Селе» воспроизводится из собрания Е. А. Голлербаха (см., например: Юрий Юркун: графика из собрания Музея Анны Ахматовой в Фонтанном Доме / Сост. С. А. Бобкова. СПб., 2009. С. 22).

²⁰¹ *Кузмин М. А. Голос поэта // Жизнь искусства. 1921. 26–29 марта.*

²⁰² *Радлова А. Д. Корабли. Вторая книга стихов. Пб.: Алконост, 1920.*

²⁰³ Цит. по: *Кузмин М. А. Условности: Статьи об искусстве. Томск, 1996. С. 143–145* (далее номер страницы указывается в скобках после цитаты).

²⁰⁴ См.: *Куранда Е. Л. Письма Ю. И. Юркуна к А. Д. Радловой 1936 года // Михаил Кузмин: Литературная судьба и художественная среда. С. 432–449.*

²⁰⁵ М. А. Кузмин в дневниках Э. Ф. Голлербаха / Предисл. и публ. Е. А. Голлербаха // Михаил Кузмин и русская культура XX века: Тезисы и материалы конференции 15–17 мая 1990 г. Л., 1990. С. 220.

в них спасенье
М. Кузмин
1919 Июнь²⁰⁶.

Запись Кузмина попала, так сказать, в «розановский контекст» у Голлербаха. Начиная этот свой альбом, он вклеил на первом листе письмо к нему В. В. Розанова, сопроводив по правому краю примечанием:

Отрывок из письма Василия Васильевича Розанова
(письмо XXIII-е, 8 августа 1918 г., из Сергиева Посада)

р. 20 апреля (2 мая н. ст.) 1856 г., + 23 янв. (5 февр.) 1919 г. в среду,
в ½ 1 ч. дня.

Письмо Розанова – про книгу Голлербаха о нем²⁰⁷. «Как я благодарен Вам за конкретизм»²⁰⁸, – так оно начинается. И далее Розанов отмечает оригинальный для подобного жанра прием Голлербаха: «И – это Ваш дух, прелестный дух: сопровождать „стихами поэтов“. Как улучшился я и от Брюс<ова>, и от Верлена»²⁰⁹.

На листе 7 оставила недатированную запись Любовь Мурахина-Аксенова, чьи воспоминания о Розанове напечатаны в книге Голлербаха.

Кажется возможным предположить, что Кузмин написал свой афоризм о справедливости²¹⁰, отчасти ориентируясь на предыдущие автографы, так или иначе связанные с Розановым²¹¹.

Годом позже в альбом Голлербаха сделал запись Юркун:

Мгновения, мгновения! О чудовище, изуродованная ложью блядь. В тебе видят все без очков, без пенснэ и моноклей нагую задницу истины.

Многие прекрасные стремления, идеи, замыслы дробятся и развеваются пылью благодаря твоей лживости.

Немногие только могут противиться твоим грубо подмалеванным румянцам, сурьмилу и вздорной парфюмерии, и о сколь многие гибнут, доводя до полнейшего праха и банкротства сокровища своего ума, гения и духа.

Из одного смешного желания побыть с тобою вместе, глотая пыль и пудру, отряхаемую с твоих юбок (и т. д.)

Юр. Юркун

²⁰⁶ Альбом Э. Ф. Голлербаха с автографами на память, стихотворениями, рисунками разных лиц. 1914–1931 (ОР РНБ. Ф. 207. Ед. хр. 106. Л. 15).

²⁰⁷ Голлербах Э. Ф. В. В. Розанов: Личность и творчество. Пг.: Журнал «Вешние воды», [1918].

²⁰⁸ ОР РНБ. Ф. 207. № 106. Л. 3. Письма В. В. Розанова к Э. Ф. Голлербаху впервые вышли отдельным изданием в берлинском Издательстве Е. А. Гутнова в 1922 году; дополненная и комментированная публикация, подготовленная Е. А. Голлербахом: Звезда. 1993. № 8. С. 98–137; перепечатано: Розанов В. В. В нашей смуте. М., 2004. С. 337–383, 398–401; в последнем издании цитированные пассажи – на с. 352, 353.

²⁰⁹ ОР РНБ. Ф. 207. № 106. Л. 3. В переработанном и расширенном издании книги о Розанове Голлербах «улучшил» Розанова также Кузминым: «„Уединенное“ и “Опавшие листья” пронизывает тот “дух мелочей, прелестных и воздушных” (М. Кузмин) <...>» (Голлербах Э. Ф. В. В. Розанов: Жизнь и творчество. Пб.: Полярная звезда, 1922. С. 51).

²¹⁰ Ср. в книге Голлербаха о Розанове пассаж «о справедливости», который как бы инициирует высказывание Кузмина: «Правда (кстати, понятие чисто русское, точно не переводимое ни на один язык в мире) есть сочетание двух понятий: истины и справедливости. Ни в чем не сказывается сущность Руси и русского духа так, как сказывается она в неуклонном влечении к „правде“. И для Розанова, человека насквозь русского, со всеми гениальными особенностями и гениальными недостатками, свойственными исключительно русскому духу, – правда выше всего» [курсив мой. – Е. К.] (Голлербах Э. Ф. В. В. Розанов. Пб., 1922. С. 54).

²¹¹ Богомолов Н. А. Неизданный Кузмин из частного архива // Новое литературное обозрение. 1997. № 24. С. 279–280 (перепечатано: Богомолов Н. А. Русская литература первой трети XX века: Портреты. Проблемы. Разыскания. Томск, 1999. С. 547). Подробнее на тему «Розанов и Кузмин» см. в примечании-очерке Г. А. Морева: Кузмин М. А. Дневник 1934 г. С. 272–274.

лѣто 920 г.²¹².

Запись выглядит как отрывок из какого-то более длинного текста. Появляется соблазн принять ее за фрагмент романа Юркуна «Туманный город» (или «Туман за решеткой»), считающегося на сегодняшний день утраченным²¹³. Как известно, художник В. Милашевский «задался фантастической целью»: «восстановить осенью 1968 года, через сорок восемь лет, исчезнувший роман моего друга»²¹⁴. Сочинение Милашевского – собственно, сам роман «Нелли» – перемежается вставками из жизни и дневников автора – «Псевдо-Юркуна». И в этой («авто»)биографической канве романа Милашевский пытался воссоздать именно атмосферу лета 1920 года – того периода, которым помечена и запись Юркуна в альбоме Голлербаха.

Еще одной задачей Милашевского было восстановление «общего духа»²¹⁵ романа Юркуна и времени его написания. Этот «дух» – в «предосудительном для русской литературы эротизме романа об американке Нелли»²¹⁶. Возможно, не случайно Милашевский, восстанавливая роман, использует обценное слово²¹⁷, необходимость которого в тексте трудно объяснить кроме как стремлением передать «общий дух» произведения Юркуна. Это же слово использовано и в цитированной записи Юркуна в альбоме Э. Голлербаха.

И еще одно соображение по поводу записи Юркуна. В «Псевдо-Юркуне» Милашевский пишет о начавшихся попытках Юркуна рисовать. Рисунки же его он характеризует в книге воспоминаний так:

Но Юрочка изображал не только в раю Адама и Еву в шляпке по моде 1910 или 1920-х годов. Иногда он впадал в реализм, скандально-трактирный. Чувствовалась вся грязь жизни, и эта грязь возвышалась или облагораживалась его неумением рисовать <...> иначе на эти вещи было бы тяжело и неприятно смотреть. Это какие-то провинциальные танцульки у «Амелии», содержательницы веселых домов. Какие-то пышногрудые, увесистые девицы в костюмах матросов и брюках клеш. <...> Иногда в вихре вальса мелькают их формы острой ядовитости. Вдруг появится что-то готтентотское в их сложении²¹⁸.

Не исключено, что запись Юркуна можно рассматривать как комментарий к собственным картинам или к его замыслам рисовальщика.

В хронологически третьем из хранящихся в ОР РНБ альбомов Голлербаха²¹⁹ также представлены Юркун и Кузьмин.

На обороте листа 29 наклеен выполненный карандашом на зеленоватой (похожей на обложку школьной тетради) бумаге шарж на Кузьмина работы Городецкого, недатированный. Подпись (чьей рукой, не установлено, в новой орфографии):

М. Кузьмин [так! – Е. К.]
Шарж С. Городецкого.

²¹² ОР РНБ. Ф. 207. № 106. Л. 18 об.

²¹³ См. о нем примечание к рассказу «Игра и игрок» в кн.: *Юркун Ю. И. Дурная компания*. С. 497–499.

²¹⁴ *Милашевский В. А. «Нелли». Роман из современной жизни / Публ. М. Г. и Н. Г. Звенигородских, послесл. Е. И. Водноса // Волга. 1991. № 12. С. 75.*

²¹⁵ Там же.

²¹⁶ Там же. С. 76.

²¹⁷ «Я как-то купил что-то вроде антоновки три или четыре яблока у старой бляди с похабно-морщинистым лицом» (Там же. С. 91).

²¹⁸ *Милашевский В. А. Вчера, позавчера*. С. 209.

²¹⁹ *Голлербах Э. Ф. Альбом с автографами на память, стихотворениями, рисунками разных лиц. 1927–1940* (ОР РНБ. Ф. 207. Ед. хр. 107. Л. 29 об.).

В альбоме имеется автограф «Четвертого удара» из поэмы «Форель разбивает лед», вписанный зелеными чернилами и датированный 25 января 1929 года²²⁰. В последней, восьмой, строке первой строфы и в седьмой, предпоследней, строке второй строфы имеются разночтения с, так сказать, «каноническим» текстом²²¹:

О, этот завтрак так похож
На оркестрованные дни,
Когда на каждый звук и мысль
Встает, любя, противовес:
Рожок с кларнетом говорит,
В объятьях арфы флейта спит,
Вещает траурный тромбон —
(*Покойникам приятен он*).

О, этот завтрак так похож
На ярмарочных близнецов:
Один живот, а сердца два,
Две головы, одна спина...
Родились так, что просто срам,
И тайна непонятна нам.
Буквально вырази «обмен» —
Базарный выйдет феномен²²².

Пунктуационный вариант восьмой строки в первой строфе – скобки – незначителен. Однако в качестве вставного предложения (взятого в скобки) фраза о покойниках приобретает вид/функцию как бы «реплики в сторону» для тех, кто понимает. А понимает тот, кому известен сон Кузмина о визите к нему в квартиру покойных Литовкина и Сапунова в ночь с 3 на 4 августа²²³.

В седьмой строке второй строфы слово «обмен», так привлекающее комментаторов²²⁴, взято в кавычки. То есть его можно, в свете варианта из альбома Голлербаха, истолковать как так называемое «чужое слово» и/или как термин: алхимический, гностический, вульгарно-материалистический etc.

Запись Юркуна выглядит так:

Надо быть художником своей
собственной жизни.
1928 г. Юр. Юркун²²⁵

Это высказывание Юркуна можно прочесть как манифест или как провозглашение идеала/цели²²⁶. С другой стороны, эта словесная формула настолько общепринята и избита, настолько общее место, что уж не пародия ли она.

²²⁰ Книга стихов М. Кузмина под тем же названием вышла в двадцатых числах февраля 1929 г.

²²¹ Кузмин М. А. Стихотворения / Вступит. ст., подгот. текста и примеч. Н. А. Богомолова. СПб., 1996. С. 535 (Новая Библиотека поэта. Большая серия).

²²² ОР РНБ. Ф. 207. Ед. хр. 107. Л. 23 (курсив в обоих случаях мой. – Е. К.).

²²³ Богомолов Н. А. Вокруг «Форели» // Богомолов Н. А. Михаил Кузмин: статьи и материалы. М., 1995. С. 176–177.

²²⁴ См., например: Гаспаров Б. М. Еще раз о прекрасной ясности: эстетика М. Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме «Форель разбивает лед» // Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin / Ed. by John E. Malmstad. Wien, 1989. С. 91–93.

²²⁵ ОР РНБ. Ф. 207. Ед. хр. 107. Л. 9.

²²⁶ Почти в том виде, как у Юркуна, эта формула встречается в трактате С. Н. Булгакова «Философия хозяйства»: «Каждый

Тем не менее эта немодная к 1928 году житнетворческая декларация для Юркуна «не пустой для сердца звук»: крестьянский сын Осип Иванович Юркунас был *художником*²²⁷.

человек есть, в известном смысле, художник своей собственной жизни, черпающий силу и вдохновение в себе самом» (*Булгаков С. Н. Философия хозяйства // Булгаков С. Н. Сочинения: В 2 т. М., 1993. Т. 1. С. 231*).

²²⁷ То есть актером (*Гильдебрандт О. Н. О Юрочке. С. 162*), музыкантом (*Богомолов Н. А., Малмстад Дж. Указ. соч. С. 300*), художником (Ассоциация графиков. Выставка рисунков 13-ти. М., 1929). См. также отзыв А. И. Пиотровского (за подписью А. П.) о рассказе Юркуна «Игра и игрок», помещенном в альманахе «Абраксас»: «Рассказ Юркуна еще раз обнаруживает в нем одного из прекраснейших прозаиков наших дней. В отличие от стольких современных рассказчиков, волей или неволею плетущихся по закоулкам провинциализма, Юркун продолжает магистральные традиции русской прозы» (*А. П. Абраксас. Сборник 1-й. Пб., 1922 // Жизнь Искусства. 1922. № 47. 28 ноября. С. 7*).

Дина Магомедова (Москва)
**КАРМЕН ДО «КАРМЕН»: ЗАМЕТКИ КОММЕНТАТОРА
СЮЖЕТ «КАРМЕН» В КОНТЕКСТЕ
АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО МИФА АЛЕКСАНДРА
БЛОКА: ИСТОРИЯ ФОРМИРОВАНИЯ**

В июле 1910 года Блок работает над стихотворением, которое во второй (1916) и третьей, последней (1921), редакциях «лирической трилогии» вошло в раздел «Арфы и скрипки»:

Где отдается в длинных залах
Безумных троек тихий лёт,
Где вина теплятся в бокалах, —
Там возникает хоровод.

Шурша, звеня, вясь, белея,
Идут по медленным кругам;
И скрипки, тая и слабея,
Сдаются бешеным смычкам.

Одна выходит прочь из круга,
Простерши руку в полумглу;
Избрав назначенного друга,
Цветок роняет на полу.

Не поднимай цветка: в нем сладость
Забвенья всех прошедших дней,
И вся неистовая радость
Грядущей гибели твоей!..

Там всё – игра огня и рока,
И только в горький час обид
Из невозвратного далёка
Печальный Ангел просквозит...²²⁸

Это стихотворение не только не становилось предметом монографического анализа, но и почти не привлекало внимания комментаторов: даже в последнем научном издании реальный комментарий отсутствует вообще. Эту комментаторскую лакуну и призвана заполнить моя заметка.

Тематически это стихотворение воплощает одну из вариаций сквозного мистериального сюжета лирической «трилогии вочеловечения» Блока. Речь идет о втором звене этого сюжета, который в целом выглядит следующим образом: 1) разрушение изначальной целостности мира – 2) прохождение через страдания, хаос, смерть – 3) обретение высшего знания о тайной сущности мира, воссоединение с божеством и восстановление гармонии²²⁹. При этом разрабаты-

²²⁸ Блок А. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 3. М., 1997. С. 131. Далее ссылки на это издание даются в тексте, с указанием тома и страницы.

²²⁹ См. о мистериальном сюжете: Холл М. П. Энциклопедическое изложение герметической, каббалистической и розен-

ваются две взаимодополняющие схемы: пленная героиня (София) и герой-спаситель – и пленный, заблудившийся, изменивший герой и спасающая женская («софийная») верность²³⁰. В стихотворении «Где отдается в длинных залах...» воплощен именно «мужской» вариант, который в лирике II и III томов имеет ряд мифопоэтических соответствий: изменивший Зигфрид в тетралогии Р. Вагнера «Кольцо нибелунга», Дон Жуан в «Шагах Командора» и просто автобиографический герой без внятных отсылок к литературным и мифологическим сюжетам. С «мужским» вариантом основного мистериального сюжета связаны темы «забвения» изначальной чистоты, «невозвратного далека» и будущей гибели героя в игре страсти, рока, «неистойвой радости» – весь комплекс «падшего», «заблудившегося», «изменившего», гибнущего героя. Но кто этот герой?

Ни в одном комментарии не обратили внимания на цветок, который героиня бросает выбранному «другу», на предостережение «не поднимай цветка!» – с которого и начинается падение и гибель героя. Между тем, эта сцена с цветком более всего напоминает сцену из первого действия оперы Ж. Бизе «Кармен» – Хабанеру. Кармен выходит из толпы работниц сигарной фабрики, поет о свободной любви и, не обращая внимания на толпу поклонников, выбирает стоящего поодаль сержанта охраны Хозе и бросает ему свой цветок²³¹. Ср.:

5. Сцена.

Молодые люди

(*окружив Кармен*)

Кармен! Подари нам хотя бы час!

Кармен! Позови ты любого из нас!

О, Кармен! Позови! Позови любого из нас!

Она смотрит сначала на них, потом на Хозе. Как бы колеблясь, она направляется к фабрике, потом возвращается, идет прямо к занятому своей цепочкой Хозе, срывает с корсажа цветок, бросает его и попадает Хозе в лицо. Тот вскакивает. Общий смех. Колокол на фабрике звонит вторично. Кармен убегает.

Он же поднимает цветок, сам с собой говорит о странном колдовском аромате:

Хозе

(*поднимая цветок*)

Этот взгляд – огненная бездна!

Странный цветок...

Пламенем нежным

дрожат его лепестки...

крейцеровской символической философии. Т. 1. Новосибирск, 1992. С. 43–88; Штайнер Р. Христианство как мистический факт и мистерии древности. Ереван, 1991; Топоров В. Н. О ритуале. Введение в проблематику // Архаический ритуал в фольклорных и раннелитературных памятниках. М., 1988. С. 7–60; Элиаде М. Священное и мирское. М., 1994; Лауэнштайн Д. Элевсинские мистерии. М., 1996. О роли мистериального сюжета у русских символистов см.: Силард Л., Барта П. Дантов код русского символизма // Studia Slavica Hungarica. 35/1–2. 1989. С. 61–95; Приходько И. С. Мифопоэтика А. Блока. Владимир, 1994. С. 8–9; Ее же. Возрождение мистерии в начале XX века. Драма У. Б. Йетса и А. Блока // Нормативность жанра в зарубежной литературе 18–20 веков: Тезисы докладов межвузовской конференции. Горький, 1990. С. 34–35; Магомедова Д. М. Модель мистериальной биографии в обсуждении кризиса символизма в 1910 году // Шахматовский вестник. Вып. 12. М., 2011. С. 70–79.

²³⁰ См. подробнее: Магомедова Д. М. Александр Блок: биография и поэтика в свете автобиографического мифа. Siedlce, 2013. С. 79–137.

²³¹ Текст русского перевода либретто цитируется по: Кармен // Либретто опер. URL: <http://libretto-oper.ru/bizet/carmen>.

Аромат валит с ног
и дурманит надеждой!
Что со мною?
Не колдовство ли все это?
Объяснить иначе нельзя!

Далее следует встреча Хозе с Микаэлой, невестой, пришедшей из деревни с письмом от матери из дома. Хозе погружается в воспоминания об идиллическом домашнем мире:

Волшебная страна, в мечтах к тебе стремлюсь,
в родное лоно детства,
чтоб там укрыться и согреться,
оставив здесь свою печаль и грусть!
Виденья, сны и грезы детства,
чудесный край, волшебная страна!

Мысленно он обещает матери сохранить верность родному миру и порывается выбросить цветок («А твой цветок... колдунья злая...»). Но тут происходит резкий сценический перелом: начинается сцена ареста Кармен, а Хозе должен отвести ее в участок. И в этот момент она напоминает, что ее цветок его уже заколдовал, и требует помочь ей бежать:

Кармен

Тот приказ
не для нас.
И о нем ты сейчас
забудешь!
Делать мне
нечего в тюрьме,
если ты, Хозе,
меня любишь!

Хозе

Я тебя?

Кармен

Да, Хозе!
Цветок, заколдованный мной,
тебе я бросила даром!
Теперь ты подвластен, друг мой,
любовным чарам!

С этого момента начинается его измена идиллической невесте, родному дому, подчинение страсти, ведущей к гибели и его, и Кармен. Цветок и здесь оказывается символом упоения страстью, охватившей Хозе. Выйдя с гауптвахты, куда он угодил после побега Кармен из-под стражи, он показывает ей цветок, который сохранил даже в тюрьме:

Хозе

Помнишь цветок – твой подарок мне?

Кармен

Не хочу даже слушать!
Нет! Нет! Нет! Нет!

Хозе

Тот цветок, Кармен, я сохранил!
(*Достает из кармана мундира цветок и показывает его Кармен.*)
Этот цветок – живое пламя,
любви пылающая память,
горит нетленной красотой,
и аромат пьянит мечтой!
Там во мраке, в тяжелой неволе
трепетал в его ореоле,
в его ликующем огне.
Огонь, что ты зажгла во мне!
Тобой я грезил в упоенье,
был плакать готов от волнения...
То вдруг мрачнел, и роковой
казалась мне встреча с тобой...
Но... в тревоге сердце металось,
вновь и вновь к тебе устремлялось,
и, словно птица к синеве,
рвалось к тебе, рвалось к тебе!
Ты для меня весь мир,
весь мир, Кармен!
Ты – крик восторга, стон страданья,
жизнь моя и судьба моя!
Ты – омут страстного желанья,
моя Кармен!
Ты – мой алтарь, моя мольба,
мое спасенье!

Мотивы восторга страсти, страдания, рока, огня, любовной магии, связанные с цветком Кармен, находят соответствия в стихотворении Блока. Можно утверждать, что сюжет «Кармен» стал одной из вариаций сюжета о гибнущем, изменившем герое. И, как и в опере, как и во всем творчестве Блока периода «антитезы», роковая страсть – одновременно и счастье, и восторг, и гибель²³².

В III томе лирики этот сюжет получил развернутое воплощение в одноименном цикле. В последней редакции трилогии он расположен непосредственно после цикла «Арфы и скрипки». Его история хорошо известна читателям и исследователям: он создан под впечатлением постановки «Кармен» в петербургском театре Музыкальной драмы и увлечения исполнительницей главной роли Л. А. Андреевой-Дельмас (см. комментарий Н. Ю. Грякаловой: Т. 3. С. 869–884)²³³.

²³² Ср. в письме Блока Андрею Белому от 22 октября 1910 г. (год написания стихотворения) по поводу статьи «О современном состоянии русского символизма»: «Учел ли ты то, что я люблю гибель, любил ее искони и остался при этой любви» (Андрей Белый и Александр Блок: Переписка 1903–1919. М., 2001. С. 373).

²³³ Наиболее важные работы о творческой истории и поэтике цикла, помимо комментария в научном издании: Горелов А. А. Гроза над Соловьиным садом. Л., 1973. С. 380–412, 556–602; Грохольская Т. В. «Я сам такой...»: поэзия в плену у Кармен. СПб., 2013; Мишц З. Г. Поэтика Александра Блока. СПб., 1999. С. 201–421; Эткинд Е. Г. «Кармен». Лирическая поэма как

Уже одного стихотворного цикла «Кармен» достаточно для понимания роли этого сюжета в формировании автобиографического мифа Блока. Но стихотворение «Где отдается в длинных залах...», несмотря на очевидные аллюзии к опере «Кармен», не имеет никакого отношения к постановке в театре Музыкальной драмы. Оно написано в 1910 году, сам же театр был основан в 1912-м, а «Кармен» с Л. А. Андреевой-Дельмас в главной роли была поставлена в сезоне 1913–1914 годов. По свидетельству М. А. Бекетовой, Блок впервые увидел эту постановку осенью 1913 года²³⁴. Мотивы «Кармен» в стихотворении «Где отдается в длинных залах...» ставят перед комментатором резонный вопрос: что знал Блок о «Кармен» к 1910 году?

Конечно, в первую очередь нужно вспомнить об одноименном рассказе П. Мериме. В описании библиотеки Блока, в разделе «Книги, местонахождение которых неизвестно», упоминается позднее издание: Мериме П. Избранные рассказы / Пер. с франц. В. С. Урениус. Ред. и вступит. ст. П. Муратова. М.: Кн-во К. Ф. Некрасова. 1913²³⁵. Однако в настоящее время стало известно, что этот том хранился у Л. А. Дельмас. Посещавшие ее Н. П. Ильин, В. П. Енишерлов, Л. А. Шилов вспоминали, что на страницах «Кармен» в этой книге были пометы Блока, и, по рассказам певицы, он неоднократно обсуждал с ней литературный вариант сюжета. Та же гипотеза выдвигается и в статье В. Емельяновой и А. Стенюковой «Ваш образ, дорогой навек...»²³⁶. После смерти Л. А. Дельмас и ее наследницы И. А. Фашевской часть ее архива, включая эту книгу, вновь исчезли из поля зрения архивистов.

Сюжет рассказа значительно отличается от оперного, однако сцена с цветком, положившая начало роковым изменениям в судьбе героя, есть и в тексте Мериме. О первой встрече с ней рассказывает сам Хозе. Правда, Кармен не танцует, а проходит по площади мимо и видит Хозе, мастеращего цепочку:

– Сердце мое! – продолжала она. – Изготовь мне семь локтей черных кружев на мантилью, любезный мой мастер!

И, взяв цветок белой акации, который был у нее во рту, она так ловко щелкнула по нему, что попала мне в лоб между самых глаз. Сеньор, мне показалось, будто меня поразила пуля. Я окончательно растерялся и продолжал сидеть на месте, как истукан. Когда Кармен скрылась в дверях фабрики, я заметил ее цветок на земле, у своих ног; не знаю, что на меня нашло: я поднял его тайком от товарищей и бережно положил в карман куртки. Первая глупость!²³⁷

В рассказе Мериме Кармен бросает цветок в лицо Хозе, причем сравнение с пулей сразу подспудно намекает на будущую гибель героя. Дальнейшее развитие сюжета, как и в опере, связывает мотив цветка с любовными чарами и колдовством:

Я смотрел на улицу сквозь тюремную решетку и среди всех проходящих женщин не видел ни одной, которая могла бы сравниться с этой чертовкой. И помимо воли я подносил к лицу цветок акации, тот самый, что она бросила мне в лицо: ведь даже засохший, он хранил свой сладостный аромат... Если на свете существуют колдуньи, то колдуньей была и эта девчонка!²³⁸

антироман // *Эткинд Е. Г.* Там, внутри. О русской поэзии XX века. СПб., 1995. С. 60–81.

²³⁴ Бекетова М. А. Александр Блок: Биографический очерк. Пб.: Алконост, 1922. С. 191.

²³⁵ Библиотека А. А. Блока. Описание: В 3 кн. Л., 1986. Кн. 3. С. 240.

²³⁶ Емельянова В., Стенюкова А. «Ваш образ, дорогой навек...» // Блок и современность. М., 1981. С. 265–289.

²³⁷ Мериме П. Кармен // Мериме П. Собр. соч.: В 4 т. М., 1983. Т. 3. С. 69 (Перевод О. Моисеенко).

²³⁸ Там же. С. 73.

И все же в стихотворении Блока несомненны театральные элементы, причем связанные и с визуальными, и с музыкальными впечатлениями – «возникает хоровод», «Шурша, звеня, вясь, белея, / Идут по медленным кругам; / И скрипки, тая и слабя, / Сдаются бешеным смычкам». Ничего этого нет в рассказе Мериме, и скорее следует предположить, что Блок видел оперную постановку еще до спектакля Музыкальной драмы. Но что он мог видеть?

Первое упоминание о «Кармен» встречается в переписке Блока с Л. Д. Менделеевой. Лето 1903 года Блок вместе с матерью проводил на немецком курорте Бад-Наугейм, почти ежедневно отсылая письма невесте. 1/14 июня, описывая курортный быт, он упоминает и о концертах: «Вчера вечером были около музыки, а сегодня будет большой концерт на террасе, и мы пойдем туда, я попробую понимать». Говоря о публике и репертуаре концертов, он называет «Кармен» и Вагнера, явно предпочитая последнего: «Вечером всё те же на террасе пьют пиво, слушают попури из „Кармен“ (впрочем, бывает и Вагнер) и зевают»²³⁹.

В 1890-е годы «Кармен» шла в Петербурге и в Мариинском театре, и в театре Консерватории. Портрет исполнительницы роли Кармен Т. С. Любатович (1895) кисти М. А. Врубеля хранится в Третьяковской галерее. В начале 1900-х годов спектакль на некоторое время сошел со сцены.

Однако в марте 1908 года в Мариинском театре была возобновлена постановка оперы «Кармен». Костюмы и декорации были заново написаны А. Я. Головиным, ему же принадлежит известный портрет первой исполнительницы главной роли – Марии Кузнецовой-Бенуа (вместе с эскизами костюмов и декораций хранится в Театральном музее им. А. А. Бахрушина). Спектакль обсуждался в театральной критике, а также в петербургских газетах²⁴⁰.

По странному совпадению в том же 1908 году на экранах кинотеатров в России шел немой кинофильм «Кармен» («Тореадор»), который Блок, скорее всего, видел в марте 1908 года. В краткой заметке в записной книжке № 21 он зафиксировал наблюдение: «На полотне кинематографа тореадор дерется с соперником. Женский голос: „Мужчины всегда дерутся!“»²⁴¹.

Наконец, одной из самых ярких и безусловно известных Блоку исполнительниц роли Кармен была испанка Мария Гай, певица с мировой славой, неоднократно выступавшая на российской сцене с 1908 года. Она пела и в составе итальянской труппы на сцене театра Консерватории, и в спектаклях Мариинского театра. Ее партнер в России, исполнитель партии Эскамильо, Сергей Левик вспоминал о ее трактовке роли Кармен:

Из певиц итальянской оперы стоит выделить Марию Гай (1873–1943) в связи с ее первыми приездами в Россию (1908–1910). <...> Мне представляется, что до появления в «Кармен» Марии Гай на сцене бытовали два типа исполнительниц этой партии. Один сохранял традиции первого исполнения: Кармен – несколько офранцуженная, жеманная кокетка, которая в последнем акте не столько из чувства непреодолимой страсти, сколько из женской гордости идет на смерть за свою любовь. Другие исполнительницы давали несколько более экзотичный тип, более страстный, но в пределах оперной условности остававшийся все же приподнято-поэтическим.

²³⁹ А. А. Блок – Л. Д. Менделеева-Блок. Переписка 1901–1917. М., 2017. С. 158. Любопытно отметить, что противопоставление «Кармен» Вагнеру с обратным знаком содержится в знаменитом трактате Ф. Ницше «Fall Wagner» (в переводе на русский – «Казус Вагнер» или «Случай Вагнер»), к тому времени еще почти не известном русскому читателю.

²⁴⁰ История русской музыки: В 10 т. Т. 10. 1890–1917. Хронограф. Кн. 1. М., 2011. С. 468. См. отзывы театральной критики: *Коломыйцев В. П.* Эволюция оперного театра. О новых постановках на Мариинской сцене // Русь. 1908. 6 апреля; *Куприн Ал.* «Кармен» // Театр и искусство. 1908. № 7. С. 137–138; *Оссовский А. В.* Новая «Кармен» // Слово. 1908. № 608; *Он же.* Обновившаяся «Кармен» // Слово. 1909. № 404.

²⁴¹ Блок А. А. Записная книжка № 21 (РО ИРЛИ. Ф. 654. Оп. 1. № 341. Л. 10). Опубликовано: *Блок А. А.* Записные книжки. М., 1965. С. 103.

Мария Гай, по-своему объединив Бизе с Мериме, прежде всего «опустилась» до бытовизма наглой уличной цыганки. И потому она по-разному относится к своим любовникам. В Хозе она видит своего брата-простолюдина. Смело и без особой скромности она, что называется, «берет его на бордаж» с первой минуты встречи и, заигрывая, увлекает за собой. <...> Не блистая красотой, Мария Гай обладала очень выразительными глазами и хорошей мимикой. Связь между мимикой и тембрами ее звучного и полнокровного голоса с глубокими контральтовыми низами была весьма органична. Четкая дикция и огромный сценический темперамент целиком подчинялись ее художественному интеллекту. Но некоторые детали ее сценического поведения все же граничили с натурализмом.

Так, например, в первой сцене с Хозе она вначале использует то откровенно ласкающий тембр голоса, то капризно-носовой, то кокетливый, заигрывающий, как бы нащупывающий почву. Но в «Сегидилье» – вся душа нараспашку: я красива, я хоть и торгую собой, но я умею любить. Лицо делается наглым, откровенно зазывным. Слушатель может быть в театре в первый раз, он может не знать оперы, языка, на котором Гай поет свою партию, может сидеть с закрытыми глазами – по одним краскам голоса он безошибочно поймет, о чем поет певица: малейший оттенок чувства распутницы отражается в тембре. И когда зритель, открыв глаза, взглянет на Гай, как будто спокойно сидящую на сигарном ящике, он увидит огнедышащий вулкан... Обнять, привлечь к себе Хозе Кармен не может – у нее связаны руки, но его притягивает неистовая страсть ее пения, ее горящий взгляд. <...> Рискуя наказанием, он против воли устремится к коварной соблазнительнице и развяжет ей руки. У нее в глазах неистовой радостью сверкнет такой торжествующий огонь, который опалит Хозе и зажжет в нем страсть на всю жизнь. И не только у него, у всех дрогнет сердце – у суфлера в будке, у осветителя, у сценариста, забывающего сигнализировать кому нужно. <...>

Когда Хозе пел романс о цветке, Гай вначале отворачивалась: не хочу, мол, слушать. Но после первых же слов, как бы озадаченная искренностью Хозе, Кармен резко поворачивалась в его сторону, внимательно прислушиваясь и приглядываясь, хотя в то же время различными жестами и ужимками она старалась выказать ему свое презрение. Она рывком подымала юбку, выдергивала застрявший в чулке под подвязкой ярко-желтый платок, сморкалась трубногласным звуком и, неожиданно заинтересованная волнением Хозе, совала платок обратно под чулок. Затем с деланно беззаботным видом, но, судя по огонькам в глазах, явно взволнованная, ела апельсин, швыряя кожуру в сторону Хозе, и т. д. Однако его признание действовало на нее и постепенно смягчало ее сердце, а заодно меняло и ее поведение. К концу арии Хозе Кармен – Гай как бы приходила к выводу: «Нет, парень хороший! Он любит по-настоящему...» <...>

Мария Гай, мне кажется, обладала необыкновенным дыханием. «Цыганскую песню» она пела в невероятно быстром темпе. В конце ее она вихрем вносила на стол – даже незаметно было, пользовалась ли она каким-нибудь трамплином, и кружилась там в таком исступлении, что после этого, казалось, ей не удастся спеть ни одной фразы. Но, наблюдая за ней на близком

расстоянии, я был поражен, до чего безнаказанно для ее пения проходила столь трудная мизансцена²⁴².

Судя по датам гастролей Марии Гай в России, Блок мог увидеть ее и в 1910 году, в год написания стихотворения «Где отдается в длинных залах...»²⁴³. М. А. Бекетова свидетельствует: «Осенью [1913 г. – Д. М.] Ал. Ал. собрался в Музыкальную Драму <...> Его привлекала Кармен. Он уже видел эту оперу в исполнении Марии Гай, которое ему очень понравилось, но особенно сильного впечатления тогда не вынес»²⁴⁴.

Это свидетельство содержит прямо противоречащие друг другу утверждения. Возможно, они опираются на дневниковую запись Блока от 1 апреля 1913 года: «Вчера <...> вечером – с М. И. Терещенко и Е. И. Терещенко – „Кармен“. Мария Гай не в духе»²⁴⁵.

Убедительным выглядит предположение Ю. Е. Галаниной, что Блок в этот вечер слышал Марию Гай не впервые: «Эта актриса выступала в партии Кармен в Петербурге в октябре 1906 и в апреле 1910 гг.»²⁴⁶. По ее же предположению, слова А. А. Кублицкой-Пиотух в письме к М. П. Ивановой 29 марта 1914 года: «А Саша опять полюбил Кармен. Он ее так и полюбил во время представлений в Музыкальной драме, во время ее воплощения Кармен»²⁴⁷, – свидетельствуют о том, что Блок прежде «уже пережил увлечение Кармен»²⁴⁸. Правда, с тем же успехом можно предположить, что речь идет о реакции Блока на первые виденные им спектакли с Дельмас в октябре или декабре 1913 года.

По признанию Л. А. Дельмас, она «пересмотрела в Париже всех Кармен», и нет сомнения, что она видела Марию Гай на сцене и в Париже, и в Петербурге, хотя, по ее признанию, виденные ею Кармен ее не удовлетворяли: «В них не было ни загадочной таинственности, ни реализма, ни „бури цыганских страстей“. Пусть смутно, но мне рисовался иной тип яростной вольной цыганки»²⁴⁹. Однако надо заметить, что бытовая, почти «хулиганская» стилистика в трактовке образа Кармен была воспринята Дельмас именно от Марии Гай. Судя по заметкам Дельмас на сохранившемся в ее домашнем нотном собрании оперном клавише, она использовала один из жестов Гай-Кармен в первом действии, при исполнении Хабанеры: «Круто поворачивается, садится нога на ногу, левая наверху, вытаскивает нож и начинает чистить апельсин»²⁵⁰.

Здесь можно было бы поставить точку в предыстории цикла «Кармен». Театр Музыкальной драмы не повторяет ни русских, ни европейских постановок, даже перевод либретто заказывается заново²⁵¹. Но представляется необходимым хотя бы кратко сравнить блоковскую интерпретацию сюжета «Кармен» в стихотворении «Где отдается в длинных залах...» в стихотворном цикле и в дальнейшем введении мотивов «Кармен» в общий автобиографический миф Блока.

²⁴² Левик С. Ю. Записки оперного певца. М., 1962. С. 154–157.

²⁴³ См.: Французская опера. Мария Гай. «Кармен» // Обзорение театров. 1910. № 987. 9 февраля. С. 11–12.

²⁴⁴ Бекетова М. А. Указ. соч. С. 191.

²⁴⁵ Блок А. А. Собр. соч.: В 8 т. Т. 7. М.; Л., 1963. С. 235.

²⁴⁶ Галанина Ю. Е. Переписка Блока с Л. А. Дельмас на театральном диспуте 30 марта 1914 // Литературное наследство. Т. 92. Кн. 4. М., 1987. С. 584.

²⁴⁷ Блок в неизданной переписке и дневниках современников // Там же. Кн. 3. М., 1982. С. 431.

²⁴⁸ Там же.

²⁴⁹ Дельмас Л. А. «Мой голос для тебя...»: Воспоминания // Аврора. 1971. № 1. С. 66.

²⁵⁰ Емельянова В., Стюнекова А. Указ. соч. С. 283.

²⁵¹ См.: Никитина С. А. Какую «Кармен» слушал Блок // Acta Slavica Estonica VII. Блоковский сборник XIX. Тарту, 2015. С. 86–95.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.