

Studies in the Life and Works of Mixail Kuzmin

Edited by John E. Malmstad

<36614132610015

<3661413261001

S

Bayer. Staatsbibliothek

WIEN 1989

W 81. 1341-24

WIENER SLAWISTISCHER ALMANACH
SONDERBAND 24
LITERARISCHE REIHE, HERAUSGEGEBEN VON
AAGE HANSEN-LÖVE

EIGENTÜMER UND VERLEGER

Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien (Wien)

ANFERTIGUNG DER DRUCKVORLAGE

R. Sippl
S. Macht

Bayerische
Staatsbibliothek
München

DRUCK

E. Zeuner
Buch- und Offsetdruck
Peter-Müllerstr. 43,
D-8000 München 50

© Gesellschaft zur Förderung slawistischer Studien
Alle Rechte vorbehalten

ISSN 0258-6835

Fr 185/21002

C O N T E N T

Preface	5
John A. Barnstead, Stylization as Renewal: The Function of Chronological Discrepancies in two Stories by Mixail Kuzmin.	7
Simon Karlinsky, Kuzmin, Gumilev and Cvetaeva as Neo-romantic Playwrights	17
Gennady Shmakov, Mixail Kuzmin i Rixard Wagner	31
Satho Tchimichkian-Jennergren, L'art en tant que résurrection dans la poésie de M. Kuzmin	47
Irina Paperno, Dvojničestvo i ljubovnyj treugol'nik: poëtičeskij mif Kuzmina i ego puškinskaja proekcija	57
Boris Gasparov, Ešče raz o prekrasnoj jasnosti: èstetika M. Kuzmina v zerkale ee simboličeskogo voploščenija v poëme "Forel' razbivaet led"	83
John E. Malmstad, "You must remember this": Memory's Shorthand in a Late Poem of Kuzmin	115
Marie-Luise Bott, O postroenii p'esy Mixaila Kuzmina "Smert' Nerona" (1928-1929 g.)	141

A r c h i v u m

Letters of N.N. Sapunov to M.A. Kuzmin Publication of John E. Malmstad	153
From the History of the "Teatry miniatjur": Two Plays of M.A. Kuzmin Publication of John E. Malmstad	161
Letter of M.A. Kuzmin to Ja.N. Blox Publication of John E. Malmstad	173
John E. Malmstad, "Two Elements" - two Versions	187
John E. Malmstad, Vladislav Xodasevič in the Theater	191

A p p e n d i x

Popravki i dobavlenija k izdaniju stixov Kuzmina

o

P r e f a c e

Over fifty years have passed since the death of Mixail Kuzmin on 1 March 1936 in Leningrad. After decades of neglect, he is finally receiving recognition as one of Russia's greatest poets and a cultural figure of singular diversity and importance during the first thirty years of our century. There is again talk of an edition of his verse for the series "Biblioteka poëta" (one such plan was scuttled in the late sixties with the purge of the editorial board headed by Vladimir Orlov), and one hopes that its preparation will be assigned to the young scholars, such as Roman Timenčik, Aleksandr Lavrov or Nikolaj Bogomolov, who know and admire Kuzmin's verse and the culture of the period, rather than to some timeserver trying to scramble on board the "paroxod perestrojki". Until it appears, the three-volume collected verse issued in 1977 by the Munich Wilhelm Fink Verlag (*Gesammelte Gedichte / Sobranie stixov*) under the editorship of Vladimir Markov and myself remains the only complete edition. Markov is also supervising a ten-volume edition of the complete prose, which has reached seven volumes to date (Berkeley Slavic Specialities, in the series "Modern Russian Literature and Culture. Studies and Texts"). We have reprints of several of Kuzmin's plays (and individual volumes of verse), but no collected edition.

When scholars from Europe and the United States (invited Soviet colleagues could not attend) met in Paris on 23-26 June 1986 at a Colloque international sur la poésie russe après le Symbolisme, organized by Jean-Claude Marcadé and myself and held at the headquarters of CNRS under the auspices of IMSECO (Institut du monde soviétique et de l'Europe centrale et orientale), the two sessions devoted to Kuzmin represented the first time since 1925 that scholars and critics had gathered to address his art. (Panelists at other sessions spoke on Gumilev, Kručenyx, Livšic and Xodasevič, the centenary of whose births fell in 1986.) All but one of the papers about Kuzmin presented on that occasion are published here with the kind permission of the directorship of IMSECO. I have added a section of unpublished materials ("Archivum") by or about Kuzmin and one piece by Xodasevič. It helps fill in our picture of pre-revolutionary Russian theater life to which Kuzmin contributed so much; I hope that the Xodasevič play will not, therefore, be out of place in this volume otherwise devoted exclusively to Kuzmin. A list of the major misprints marring the Fink edition, rounds out this volume, the first book of critical essays about Kuzmin ever published. All the contributors join me in expressing gratitude to the editors of the *Wiener Slawistischer Almanach* for offering its pages to us.

A final word about one of our contributors. No one did more, often under the most difficult conditions, for the rediscovery of Kuzmin than Gennady Šmakov,

who was to have edited the "Biblioteka poëta" volume commissioned in the nineteen sixties. When I resided in Leningrad in 1966-67 it was he who kindled my own slumbering interest in the poet and who encouraged me to write his biography. (Unbeknownst to me, Vladimir Markov was starting work at the same time on the edition of Kuzmin's verse on which we would later join forces.) During that long visit and a subsequent short stay in 1969 Gena selflessly shared with me the fruits of his own research and introduced me to many of Kuzmin's contemporaries still living in Leningrad. He managed to publish only precious fragments from his own work on the writer before his death in New York City on 21 August 1988 after a long illness. (See the obituary in *Russkaja Mysl'*, No. 3736, 26 August.) Many of the contributors to this volume knew him personally, some of us loved him deeply, all of us value his pioneering efforts in the study of Kuzmin. We mourn his death and dedicate this volume to his memory with love and respect. "Случится все, что предназначено, | Вожатый нас ведет. | За те часы, что здесь утрачены, | Небесный вкусим мед" (М.А.Кузмин).

John E. Malmstad
Harvard University

John A. Barnstead

STYLIZATION AS RENEWAL: THE FUNCTION OF CHRONOLOGICAL DISCREPANCIES IN TWO STORIES BY MIXAIL KUZMIN.

As is by now well known, Kuzmin from time to time lied about his age. The lying was neither constant nor consistent, but lying it remains. This curious fact was pointed out as a conjecture in the early 1970s by Gennadij Šmakov, later further elaborated by John Malmstad.¹ In her article "Arxivist iščet datu" K. N. Suvorova writes of her successful search for final proof of Kuzmin's exact date of birth:

V literature vstrečaetsja tri daty roždenija Mixaila Alekseeviča Kuzmina. Bol'sinstvo izdanij, v tom čisle i poslednjaja "Literaturnaja ènciklopedija", ukazyvajut god roždenija Kuzmina - 1875. Odnako, v avtobiografičeskoj zametke, napisannoj v 1907 godu po pros'be M. A. Gofmana dlja sbornika "Kniga o poëtax poslednego desjatiletija", Kuzmin skazal o sebe "30 let on žil, pel, smotrel, ljubil i ulybalsja". Ètim utverždeniem on kak by priznal godom svoego roždenija - 1877. Ètu datu i povtoril Enciklopedičeskij slovar' izd. Granat, vychodivšij pri žizni Kuzmina. V poslednee vremja v naučnyj oborot byla vvedena ešče odna data - 1872 god ("Blovskij sbornik". Tartu, 1972, str. 359). Èta data stoit i na ankete, kotoraja xranitsja v CGALI. Anketa priložena k zajavleniju Kuzmina v 1928 godu vo Vserosijskij sojuz pisatelej s pros'boj ob ustanovlenii emu personal'noj pensii. Takim obrazom iz trex dat roždenija Kuzmina nado bylo vybrat' odnu. Poskol'ku literaturnye istočniki i daže svidetel'stva samogo Kuzmina protivorečili drug drugu, sledovalo iskat' dokument, točno udostoverjajuščij vremja roždenija poëta. Takoj dokument otyskalsja v arhive Peterburgskoj konservatorii, gde učilsja Kuzmin. V ličnom dele studenta Kuzmina soxranilas' kopija svidetel'stva o roždenii, vydanaja jaroslavskoj Xristoroždestvenskoj cerkov'ju. Ètot dokument i podtverdil, čto M. A. Kuzmin rodilsja v Jaroslavle 6 oktjabrja 1872 goda.²

However interesting all this might be to the biographer, it could have remained beyond the purview of the literary critic, had not Kuzmin himself applied similar temporal incongruities and inconsistent dates as a literary device in his work. In describing the function of this device, especial attention needs to be devoted first to its connection with poetry insertion in Kuzmin's prose, and second to the role of intertextual ties in the creation of a peculiarly Kuzminian world of avatars, in which individual archetypal characters seem to be reincarnated from work to work, with the result that the boundaries between texts, as well as those between

literature and reality, are attenuated. The first of these points is especially interesting, in that the post-revolutionary period is marked by a significant change in the roles played by Kuzmin's poetry and his prose. Before 1916 (a "perelomnyj god" in Russian literature in general, as Etkind has characterized it), if Kuzmin treated a particular subject in both poetry and prose, it was the poetic text which was produced first. This can be seen in such works as "Povest' ob Elevsippe, rasskazannaja im samim" (1906), which incorporates elements of the 1904 poem "Xariki iz Milety" and of the "Aleksandrijskie pesni"³; or in the poem cycle "Prervannaja povest'", which was composed prior to the prose treatment of the same events, the interrupted *povest'* "Kartonnyj domik".⁴ But beginning in 1916 the picture changes. Both poetry and prose come increasingly to draw on Kuzmin's early prose for imagery and plot components, a process symbolized by the title of Kuzmin's last published volume of verse, *Forel' razbivaet led*, which is derived from a passage in the 1909 novel *Nežnyj Iosif*:

Pereskakivaja čerez ručej, provalilsja, i melkaja serebrjanaja forel' bilas', vybrošennaja vodoju na led. Mokryj, stoja v vode, lovil on [Otec Petr] rybu rukami i snova pixal ošorožno tolstymi pal'cami pod nežnyj led.⁵

This is accompanied by a striking shift in the relative functions of poetry and prose. If before 1916 poetry insertions were a common trait of Kuzmin's prose, after that date they become much rarer. Instead, we have the "ob"jasnitel'naja proza" of Kuzmin's rococo *Lesok*, in which the commentary function given to prose is that which was formerly assigned to poetry.

Another example of this is the way in which Kuzmin elaborated imagery from the end of *Kryl'ja* in his difficult 1921 poem "Plamen' Fedry".⁶ There he equated the death of Icarus with the destruction of Gomorrah - both brought about by willful concentration of the rays of the sun (identified with the Holy Trinity) in the concave mirror of passion. This expansion of the syncretism advocated in *Kryl'ja* marks a further stage in Kuzmin's reconciliation of Christianity with Classical mythology, accomplished through rhetorical juxtapositioning of their imagery in his poetry and prose. The process as it affects the figures in Ugo Orsini's play in the penultimate section of *Kryl'ja* is also exemplified by Kuzmin's use of Pasiphae as an object of comparison in his cantata *Sv. Georgij*, a theme dear to his heart and one especially liable to a syncretic interpretation thanks to its similarities with the myth of Perseus rescuing Andromeda.⁷ Such identifications, at once frivolous and profound, find their Kuzminian archetype in *Kryl'ja*, where the Old Believer Mar'ja Dmitrievna, herself a recasting of a character from Tolstoj's *Vojna i mir*, mistakes *Romeo and Juliet* for the *Prolog*.⁸ The tensions established by these correspondences tend to fragment the formerly unified, symmetrical surface

structures of Kuzmin's work, but this breakup should be viewed as baring of devices already long present rather than as a fundamental innovation.

Of course, full examination of these structural dynamics would require more than a single article. Here I would like to discuss in detail two examples, one pre-revolutionary, one post-revolutionary, to demonstrate the underlying continuity provided by the use of chronological discrepancy as an artistic device. If nothing else, they will show once again that beyond the surface "prostota" and "jasnost" so often noted by critics, there is large and subtle complexity: as Verlaine once said of Mallarmé -

Qu'est-ce qu'il y a de plus mystérieux que la clarté?

The interplay of stylization, poetry embedding, prose intertextuality and *nedoskazannost'* is beautifully illustrated by one of Kuzmin's earliest short stories, the exquisite miniature "Iz pisem devicy Klary Val'mon k Rozalii Tjutel'majer". Submitted under the device "Ja ljubovnikov sčastlivyx uznaju po ix glazam" (a line from an embedded poem in Puškin's prose fragment "Cezar' putešestvoval") to the *Zolotoe runo* contest for the best story on the theme "D'javol" in the autumn of 1906, it was awarded a first prize of 100 rubles and published in the January, 1907 issue.⁹

The story is in epistolary form, revealing in progressive stages the seduction of its putative author Klara by her father's shoemaking apprentice Jacques Mobert. The hapless girl is abandoned by her lover after she becomes pregnant, and in due course is delivered of a monstrous son, eyeless, horned, and covered with fur. When the priests try to baptize it, the holy water bursts into steam and the baby vanishes, to be replaced by a large black horseradish. The local religious authority recommends that Klara's organism be cleansed of the evil seed, and the townspeople also eradicate the remaining traces of the infernal by burning the shoes that Mobert manufactured for them. The only person who refuses to contribute to the holocaust of footgear is the old clockmaker Limozius, who says that stout shoes are more important to him than silly superstition. But as Klara notes at the end of her final letter to her aunt, "konečno, on byl evrej i bezbožnik, ne zaboťjaščijsja o spasenii bessmertnoj duši."¹⁰

Onomastics emphasize the function of the story as a stylization of the eighteenth century epistolary novel: Klara's surname recalls the wicked Valmont of Laclos's 1782 novel *Les liaisons dangereuses*.¹¹ On the basis of his theory that the supernatural trappings of the story were invented by Klara under pressure from her family to cover up the shame of her debauch and to justify infanticide by insisting on the baby's infernal origin, Neil Granoien makes a further connection with Puškin's unfinished "Mar'ja Šoning".¹² This view, which insists on a natural explanation for the story's plot, must be rejected in light of evidence of Klara's

own ties with the supernatural as revealed by interplay between prose and poetry in the text.

In fact, "Iz pisem devicy Klary Val'mon" is closer in conception to another unfinished Puškin work, "Roman v pis'max". Both stories are constructed to undermine the conventions of the epistolary form. Puškin accomplishes this through his heroine's criticism of *Clarissa Harlowe* and *Adolphe*, comparing the development of the epistolary hero with the static portrayal of his female counterpart. Since these enlightened views are themselves aired in letter form by a new, dynamic type of heroine, Puškin achieves the renewal he sought through creating a kind of "meta-epistolary" story, the structure of which corrects the faults of the genre. Kuzmin is concerned with a different aspect of the genre, but one which also pervades characterization: temporality. Richardson used the personal immediacy of the form to reveal the inner self of his characters through their direct reactions to the events they describe; Kuzmin's letters, in contrast, reveal Klara's true character by their retrospective inconsistencies. By giving only Klara's half of the correspondence Kuzmin places his story in the tradition exemplified by Smollett's *Humphrey Clinker* more than by *Clarissa*, but his miniature frame requires certain simplifications of the narrative structure, and Klara's concern is never turned fully outward to description of externals.¹³ If *Humphrey Clinker* can be thought of as a travel novel in epistolary form, "Iz pisem devicy Klary Val'mon" reduces this aspect of its genre to Klara's briefly-described move to a new village, and multiple recipients of the letters in *Humphrey Clinker* are replaced by a single figure. But Kuzmin's story still achieves the polyphony of its eighteenth century prototypes, although it can do so only by using devices compatible with its brevity.

Two details which seem meaningless as plot elements acquire significance when viewed metatextually (i. e. as comments on the structuring of the text) as signals of these devices. Why should Rozalija send Klara a winter coat in the summer? Why should a clockmaker be the only person to reject the diabolical origins of Jacques Mobert? Anachronism and control over time are the common principle, a hint to the reader that throughout the story Kuzmin will use time distortion to obtain a depth of characterization and a complexity of plot which require close attention to detail to become perceptible.

The most obvious of such details has already been noted by previous critics. Klara gives birth on 22 May, implying that she became pregnant some three months earlier than she sees fit to hint at in her letters to her aunt.¹⁴ No one has yet noticed, however, the intertextual significance of her date of conception. If one assumes a normal term of 38 weeks, this would have been on or about 16 August, the day after the Feast of the Assumption, a date which apparently had mystical associations for Kuzmin: consider the following enigmatic exchange in the novel *Plavajušcie putešestvujušcie*:

Lavrik molča požal ruku Lavrent'eva i potom uže skazal:

-Kakoe segodnja čislo?

-Šestnadcatoe avgusta.

-Segodnja sdelay dva šaga.

-A mozet byt' i tri, Lavrik.¹⁵

Embedded poetry is also used to complicate the chronology of the story and the characterization of its heroine. Two lines are inserted in the text at the end of the third letter, thus occupying a central position in the series of six:

Ljubvi utexi dljatsja mig edinyj,

Ljubvi stradan'ja dljatsja dolgij vek¹⁶

No one has drawn attention to the fact that these are the opening lines of Kuzmin's poem "Ljubvi utexi", written in November, 1906 to be used as a song in Sergej Auslender's short story "Večer u g-na de-Seviraž".¹⁷ They translate the opening of a song drawn from the 1784 *nouvelle* "Celestine, Nouvelle Espagnole" by Jean Pierre Claris de Florian (1755-1794), for which, as Vladimir Markov and John Malmstad have pointed out, music was later written by Giovanni Paolo Martini (1741-1816).¹⁸ Thus, in addition to serving as a link both with Kuzmin's poetry and with the prose of his nephew, the lines emphasize the diabolical underpinnings of "Iz pisem devicy Klary Val'mon" itself, for Klara Val'mon writing in the 1720s could not have been aware of a song written no earlier than 1784 by any *natural* means. It cannot be assumed that the anachronism was just a slip on Kuzmin's part: he knew both the music and the literature of the period too well, and the device of time distortion through poetry insertion or by other means is too widespread in his work. Rather, the use of the poetry calls into question the chronology of the story as a whole, while suggesting that Klara may have known more about Jacques Moberg than she is willing to tell her aunt, that she is herself a servant of the devil.

Further temporal ambiguity is generated by a comparison of the various editions of the story. It was published three times: in *Zolotoe runo*, in *Pervaja kniga rasskazov*, and in *Devstvennyj Viktor*. A collation of the three editions reveals the curious fact that the dates of two of the letters vary: the fourth letter was written on 6 December in *Zolotoe runo* and *Pervaja kniga rasskazov*, but on 8 December in *Devstvennyj Viktor*; the last letter was written on the 15 of June in *Zolotoe runo* and *Pervaja kniga rasskazov*, but on 12 June in *Devstvennyj Viktor*.¹⁹ This could be due to simple misprints in a late reprinting, except for the fact that *Devstvennyj Viktor* is comparatively free of them in other reprinted stories. Another, perhaps more attractive possibility is that Kuzmin himself

changed the dates to introduce yet another layer of uncertainty into the text, perhaps modelling a similar discrepancy in dating found in Puškin's epistolary fragment "Mar'ja Šoning".²⁰ Such speculation is additionally supported by the structure of the *Devstvennyj Viktor* collection: it concludes with four early tales of the supernatural concerned with the circular nature of time, and with problems of metempsychosis and immortality. By closing his last book of stories with the stories he wrote first, Kuzmin himself closed the circle of his narrative time, questioning the nature of temporal sequence, as he did in "Iz pisem devicy Klary Val'mon".

A last measure of temporal layering is provided by the title of the story. "Iz pisem devicy Klary Val'mon k Rozalii Tjutel'majer" implies that an editor has intervened between the original correspondence and the reader: a selection has been made. This is evidenced also by the expurgation of two lines in the fifth letter, immediately following the priest's advice that Klara's organism be cleansed of the evil seed presumably a description of the purification rite. The speculations to which the omission gives rise are, no doubt, the intentional product of this form of Kuzminian *nedoskazannost'*.

Tynjanov once held that the epistolary form is poorly adapted to developing a complicated *sjužet*, while traditional for constructions with an attenuated *sjužet*. But the claims he made for Dostoevskij's use of it in *Bednye ljudi* depend on the fact that there the correspondence is two-sided. The various devices Kuzmin uses in "Iz pisem Klary Val'mon" show that narrative in letters is admirably suited to representing a complex plot in the most compact fashion, albeit with several elements only implicit.

By distorting time in the story and distancing the reader from a supposed "original" version of the letters, Kuzmin accomplishes the renewal of the epistolary form through undermining the conventions traditionally associated with it. This is the basic function of stylization: not just the simplified evocation of the spirit of a bygone age, but its resurrection through assigning new semantic properties to old structural patterns.

The 1919 short story "Dva čuda", published in the Xar'kov journal *Tvorčestvo*, can be taken as another example of the principle.²¹ Belonging to what might be labelled the "Alexandrian" cluster of narratives, it relates a simple incident which could well have been drawn from the *Prolog* or some similar collection of saints' lives, but which resonates with structures drawn from earlier works in the cycle, and echoes a theme developed some twenty years earlier by Valerij Brjusov.

Nonna, a nun in an Egyptian desert monastery, has been possessed by a demon who forces her to eat incessantly. The prayers of the other sisters are to no avail until an old abbot named Pamva appears at the convent gates. The abbess of the convent washes the dust from his feet. The resulting tincture, carried to Nonna by the Ethiopian servant Muza, effects her miraculous cure. Father Pamva, noticeably

agitated during these proceedings, confesses that he is actually Paisij, a runaway slave and robber, who had been planning to plunder the convent. Nonna's cure results in his conversion, apparently the second miracle of the title.

The story reveals a second level of meaning, however, when it is read against the background of Church history. Abbot Pamva was a contemporary of Anthony the Great who worked in the Nitrian desert in Egypt. He died in 386 A. D. Paisij, supposedly a runaway slave and robber, is none other than the famous Egyptian abbot Paisij the Great, who left Alexandria for the desert *as a young man* and became a hermit monk under the guidance of Abbot Pamva; subsequently he chose complete isolation in the desert, living in a cave he had dug for himself. He died in 400 A.D. Thus, Paisij must have already been a disciple of Pamva when he visited Nonna's monastery! As in Kuzmin's earlier story "Sekret o. Gervasija", a deception has been practiced in the name of "higher truth": the sisters' faith has been reinforced by the second, ersatz miracle.²² This use of chronological distortion to generate a hidden layer of meaning continues the device found in "Pis'ma devicy Klary Val'mon", as well as such early Kuzmin stories as "Kušetka teti Soni", "Nečajannyj proviant", and "Ten' Fillidy". To the uninitiated reader the story is an amusing stylization of early church literature; to the reader aware of Church history, it is a cynical depiction of manipulation of the naive devout.

This dual-directed narrative contrasts sharply with Valerij Brjusov's straightforward development of the same theme in his 1898 poem "Skazanie o razbojnikе".²³ In Brjusov's work the fact of the deception is revealed at the very beginning and the water is used to cure a nun of blindness. Written in the standard form of the literary *bylina*, "Skazanie o razbojnikе" contains none of the elements of parody or the complex interplay of legend with historical reality which are present in Kuzmin's version. The criticism of stylization simply for the sake of stylization, without higher motivation, which is implicit in Kuzmin's technique, is similar to Kuzmin's explicit criticism of *Ognennyj Angel*, which he admired for its use of hidden meaning.²⁴

Like much of Kuzmin's post-revolutionary writing, his story may also be read as commentary on the creative process, a function that was largely left implicit in the pre-revolutionary prose.²⁵ This line of interpretation is initiated by the name "Muza" given to the Ethiopian servant who carries the water (inspiration?) from Paisij's feet (even the humblest material can serve as a source for art) to Nonna's grotesquely enlarged belly, accomplishing her deliverance.

While "Iz pisem devicy Klary Val'mon" and "Dva čuda" belong to different periods in Kuzmin's literary career, they illustrate the continuity of his creative technique. The device of chronological discrepancy may be taken as a model of Kuzmin's general structuring of his prose universe: the element of autobiography at its root is ultimately subordinated to the larger perspectives of art; the boundary

between art and life is dissolved; Klara's monstrous pregnancy and Nonna's ersatz, parodic one are equally emblematic of the process.

Notes

- 1 Gennadij Šmakov, "Blok i Kuzmin (Novye materialy)", *Blokovskij sbornik II*, (Tartu, 1972), p. 359; John E. Malmstad, "Mixail Kuzmin: A Chronicle of his Life and Times", in Mixail Kuzmin, *Gesammelte Gedichte*, (Munich, 1977), vol. 3, pp. 17-18, 27, 64-65n. 5.
- 2 K. N. Suvorova, "Arxivist iščet datu", *Vstreči s prošlym. Sbornik neopublikovannyx materialov CGALI SSSR*, vypusk 2 (Moscow, 1976), pp. 118-119.
- 3 Mixail Kuzmin, "Povest' ob Elevsippe, rasskazannaja im samim", *Zolotoe runo*, no. 12 (1906), pp. 68-79; reprinted in *Vtoraja kniga rasskazov* (Moscow, 1910), pp. 81-131. On the poem "Xariki iz Mileta" see Mixail Kuzmin, *Gesammelte Gedichte*, vol. 3, pp. 441-444 [text], 708-709 [notes]; a variant (erroneously labelled "previously unpublished") appears in *Den' poëzii*, (Moscow, 1979), pp. 202-205. The story also incorporates the figure of Evlogij from Kuzmin's opera libretto "Evlogij i Ada, komedija iz Aleksandrijskoj žizni" (1904) and his poem "Ne vo sne li èto bylo", one of the *Aleksandrijskie pesni* unpublished during Kuzmin's lifetime: on the libretto see George Cheron, *The Drama of Mixail Kuzmin* [unpublished UCLA dissertation], (Los Angeles, 1982), pp. 6, 116, 119-122, 173 nn. 18-24; on the poem see Mixail Kuzmin, *Gesammelte Gedichte*, vol. 3, p. 445; this figure was highly significant for Kuzmin both as a link character and as the embodiment of one of three distinct personalities Kuzmin perceived in himself: see Šmakov, *op. cit.*, p. 348.
- 4 Mixail Kuzmin, "Prervannaja povest'", *Belye noči* (Saint Petersburg, 1907), pp. 210-219, where it is dated simply "1907", but reprinted in Mixail Kuzmin, *Seti* (Moscow, 1908), pp. 31-44, with the date "1906-1907. Nojabr'-Janvar'". "Kartonnyj domik", *Belye noči*, pp. 112-151 was never reprinted and must be dated after January, 1907 on internal grounds.
- 5 Mixail Kuzmin, *Nežnyj Iosif*, *Vtoraja kniga rasskazov* (Moscow, 1910), p. 155.
- 6 Mixail Kuzmin, "Plamen' Fedry", *Paraboly* (Peterburg-Berlin, 1923), pp. 61-68, drawing the images of Icarus and Pasiphae from the penultimate section of *Kryl'ja*.

- 7 Mixail Kuzmin, "Sv. Georgij", *Nezdešnie večera* (Peterburg-Berlin, 1921), pp. 63-73.
- 8 I am grateful to Professor Ieva Vitins, Dalhousie University, for pointing out the interesting connection with *Vojna i mir*.
- 9 See *Zolotoe runo*, No. 1 (1907), p. 74, for an outline of the contest results.
- 10 Mixail Kuzmin, "Iz pisem devicy Klary Val'mon k Rozalii Tjutel'majer", *Devstvennyj Viktor*, p. 161. Deviations of this edition from the *Zolotoe runo* text are noted below.
- 11 First established by Neil Granoien, *Mixail Kuzmin: An Aesthete's Prose* [unpublished UCLA dissertation], (Los Angeles, 1981), p. 323.
- 12 Ibid.
- 13 For a discussion of this view of *Humphrey Clinker*, see Wolfgang Iser, *The Implied Reader* (Baltimore, 1974), pp. 57-80. Kuzmin's story takes the form of *Humphrey Clinker* in miniature, but the outlook of its main character is a transformation wrought on *Clarissa*; perhaps the correspondence Klara: Clarissa is not an accidental one, but represents her nature as an abbreviated avatar of Richardson's heroine?
- 14 Granoien is mistaken when he claims (*op.cit.*, pp. 324-5) that Klara was already pregnant before she began writing the letters. Her date of conception may be calculated as around 16 August, i. e. between the first and second letter.
- 15 Mixail Kuzmin, *Plavajušćie putešestvuju•ćie* (Saint Petersburg, 1915), p. 233. The exchange is the culmination of Lavrik's confrontation with his double Lavrent'ev, in which he comes to a largely unspoken understanding of his homosexuality.
- 16 "Iz pisem devicy Klary Val'mon", p. 160.
- 17 Mixail Kuzmin, *Seti* (Moscow, 1908), p. 48.
- 18 Mixail Kuzmin, *Gesammelte Gedichte*, vol. 3, p. 622.
- 19 See Vladimir Markov's note to the story in Mixail Kuzmin, *Proza* (Berkeley, 1984), vol. 1, p. 324.
- 20 The opening lines of the second letter, from Mar'ja Íoning to Anna Garlin dated 28 April, cannot be reconciled with the date 25 April assigned by Puškin to the first letter.

- ²¹ Mixail Kuzmin, "Dva čuda", *Tvorčestvo*, nos. 5-6 (1919), pp. 9-12.
- ²² Mixail Kuzmin, "Sekret o. Gervasija", *Antrakt v ovrage* (Petrograd, 1916), pp. 26-37.
- ²³ I am grateful to Professor Joan Delaney Grossman, University of California, Berkeley, for drawing my attention to the Brjusov poem.
- ²⁴ Cf. Mixail Kuzmin, "Xudožestvennaja proza 'Vesov'", *Apollon*, no. 9 (1910), p. 39:
 Nam kažetsja, čto my ne ošibemsja, predpoloživ za vnešnej i psixologičeskoj povest'ju soderžanie ešče bolee glubokoe i tajnoe dlja 'imejuščix uši slyšat', no ustupim želaniju avtora, čtoby èta tajna tol'ko predpolagalas', tol'ko vejala, i tainstvenno uglubljala s izbytkom ispolnennyj vsjačeskogo soderžanija roman.
- ²⁵ There are individual exceptions, notably the 1910 story "'Vysokoe iskusstvo'", *Tret'ja kniga rasskazov* (Moscow, 1913), pp. 105-141.

Simon Karlinsky

KUZMIN, GUMILEV AND CVETAeva AS NEO-ROMANTIC PLAYWRIGHTS

I. Russian Realist and Symbolist Drama

Historically speaking, the first Russian symbolist playwright was probably Konstantin Treplev in Čexov's *The Seagull*. His poetic play about the Soul of the World and her enemy, the Devil, has occasionally been read by critics as Čexov's satire on Russian symbolist drama. However, in 1895, when *The Seagull* was first staged, there were no Russian symbolist playwrights to satirize.¹ The earliest significant Russian symbolist plays, such as *Alma* by Nikolaj Minskij, *Sacred Blood* (*Svjataja krov'*) by Zinaida Gippius and the first verse tragedies on Greek mythological themes by Innokentij Annenskij all date from the first five years of the 20th century.

Symbolist drama was preceded by the period traditionally characterized by Russian literary historians as that of Critical Realism. It encompasses the time between the play of Nikolaj Gogol' in the 1830s and those of Anton Čexov and Maksim Gor'kij that were contemporary with the early symbolist drama of 1900-1905. Although the term "realism" does not really suffice to describe the plays of either Gogol' or Čexov, it does provide a convenient handle to characterize the playwrights who were active in the interim between them: Aleksandr Ostrovskij, Aleksej Potexin, Ivan Turgenev, Aleksei Pisemskij, Lev Tolstoj and Aleksandr Suxovo-Kobylin. All these playwrights, including Gogol', Čexov and Gor'kij, complied with three uncodified rules of Russian realist drama that were observed as rigidly as the three famous unities of 17th and 18th century neo-classicism. All serious realist plays 1. were written in prose; 2. their action took place in Russia; and 3. they were set in the present. The exceptions we find in the 19th century serve only to confirm the prevalence of these rules. There was some neo-Shakespearean historical drama written by A. K. Tolstoj, Ostrovskij and a few others in iambic pentameter in imitation of Puškin's *Boris Godunov*; there were a few prose plays by Pisemskij set in the 18th century; and there were at least two poetic fantasy plays in verse: A. K. Tolstoj's remarkable *Don Juan* and Ostrovskij's pseudo-mythological *The Snowmaiden*. Remote history, mythology, fantasy and stories set in non-Russian cultures were relegated to opera and ballet.

Symbolist drama of the early 20th century was written by poets, such as Annenskij, Gippius, Sologub and Blok. They felt free to write drama in verse, in prose and in a mixture of both. This new drama could be set in Russia or in any other country, real or imaginary; in the present or in any period of the past. It

could (and did) treat contemporary social issues, as the realists had done. But it also brought back fantasy, mythology, religion, Christian and pre-Christian mysticism - areas that were dealt with by playwrights of the Renaissance, of the Baroque and of the Romantic Age, but which were largely disregarded in realist drama.

Inherent in symbolist drama was a view of life as a juxtaposition of two or more realities, as a simultaneous presence of other worlds in the experience of the play's characters. Such duality of existence could be treated seriously, as in Blok's *Incognita* and *The Rose and the Cross*, Gippius's *The Sacred Blood* and Annenskij's *Thamyris Kitharodos (Famira-kifared)*; or it could be presented ironically and even comically, as in Blok's *Fairground Booth* and Sologub's *Nocturnal Dances* and *Van'ka the Butler and the Page Jehan*. The absence of this symbolist multiple and mystical perspective in the plays of the three poets that I propose to discuss in this paper, Mixail Kuzmin, Nikolaj Gumilev and Marina Cvetaeva, is what gives us the right to speak of their plays as post-symbolist. The symbolist world view is present in the plays of these three poets only minimally. Far more dominant is a sensibility that goes back to the Romantic Age. This allows us to speak of some of these poets' plays as not only post-symbolist, but also as neo-romantic.

Another thing that unites the dramatic work of Kuzmin, Gumilev and Cvetaeva is their resolute rejection of the usages of Russian realist drama that were formulated above. None of the plays by Gumilev or Cvetaeva is in prose, none is set in Russia and, with the exception of Gumilev's *Don Juan in Egypt*, none is set in the present time. In the case of Kuzmin, his last important play, *The Death of Nero* (1929), is in prose and is set in part in 20th century Russia. But his other plays are written in a mixture of prose and verse and they all have foreign, pre-20th century settings. The plays of these three poets do not concern themselves with the fate of Russia, with either the revolutionary or the mystical transformation of the world in the proximate future, and the texts of their plays (with the exception of Kuzmin's *The Death of Nero* and Cvetaeva's *The Snowstorm*) do not confront their reader or spectator with any veiled or arcane meanings. Therefore, even though Kuzmin's plays coincided chronologically with the heyday of symbolist drama in Russia, they are not a part of the symbolist movement, as Blok authoritatively pointed out in one of his letters to Andrej Belyj.²

II. Romantic and Symbolist Drama

At this point we should establish the neo-romantic corpus of plays to be discussed. Michael Green's tabulation of Kuzmin's works for the theater lists almost forty items.³ But the majority of these were cabaret skits, ballet scenarios and texts for ephemeral operettas. Most of them disappeared or were never published. For

our purposes, we can restrict Kuzmin's output for the theater to the dramatic poem (possibly meant to be an opera libretto), *The History of the Knight d'Alessio* (*Istoriija rycarja d'Alessio*), published in 1905; three brief one-act plays brought out in one volume in 1907; the three plays that are dramatizations of the vitae of Orthodox saints, published as *Three comedies* in 1909; the comedy *Venetian Madcaps* (*Venecianskie bezymcy*), performed in 1914; a brief one-act comedy *A Prince from the Farm* (*Princ s myzy*), 1914, and the posthumous *The Death of Nero*.⁴

Gumilev's three one-act verse plays written in 1911-13, *Don Juan in Egypt*, *Actaeon*, and *The Card Game* (*Igra*) and his three longer plays dating from 1916-18, *Gondla*, *The Child of Allah*, and *The Poisoned Tunic*, are all conveniently available in Volume Three of Gumilev's collected works published by Gleb Struve and Boris Filippov in 1966. Marina Cvetaeva's dramatic output consists of the cycle of six verse plays she wrote in 1918-19, during the time of her association with the actors of the Third Studio of the Moscow Art Theater.⁵ The plays of this cycle, which the poet herself qualified as "romantic", are, in the order of writing, *The Jack of Hearts*, *The Snowstorm*, *Fortuna*, *An Adventure*, *The Stone Angel*, and *The Phoenix* (a section of which was also published separately as *Casanova's End*).⁶ In the 1920s, Tsvetaeva wrote two neo-classical verse tragedies, *Ariadne* and *Phaedra*, which were intended as a part of a trilogy, the last play of which was never written.

Since the aim of this paper is to search for romantic features in this group of plays, it would be best to exclude the final plays of all three poets from our discussion. Kuzmin's *The Death of Nero* happens to be the only authentically symbolist play this poet ever wrote, built on a complex series of correspondences between the lives of Nero as described by Suetonius and of a twentieth-century Russian playwright who is writing a play about Nero.

It would also be hard to find truly romantic features in Gumilev's *The Poisoned Tunic* because this play is a neo-classical tragedy as it was practiced in the 17th and 18th centuries, with careful observance of the unities of time, place and action. Cvetaeva's neo-classical tragedies of the 1920s are couched in the manner of modernist neo-classicism in the drama and music of the 1920s and 30s. Like Cocteau, Giraudoux and Stravinskij, Tsvetaeva borrowed the themes and gestures of antiquity to convey a new, 20th century conception of the classical myths.

Thus, romantic features will have to be sought in the remainder of the plays mentioned. These features may be classified under the following four categories: 1. The romantic revival of the genre of medieval mystery and miracle plays; 2. Romantic orientalism; 3. Romantic androgyny and reversal of sex roles; and, 4. Romantic idealization and poetization of the past. The earliest play on our list, Kuzmin's *The History of the Knight d'Alessio*, happens to be a work that offers examples of all four of these categories.

III. Romantic Revival of Medieval Mystery and Miracle Plays

Critics were not kind to *The History of the Knight d'Alessio*, either at the time of its first publication in 1905 or during the recent revival of interest in Kuzmin in the English-speaking countries. As John Malmstad indicated in his biography of Kuzmin, both the utilitarian hack Nikolaj Korobka of the Gogolian name (his specialty was baiting the symbolists) and the great poet Aleksandr Blok agreed that Kuzmin's dramatic poem was an imitation of *Faust* and A. K. Tolstoj's *Don Juan*.⁷ Michael Green in his indispensable study of Kuzmin and the theater also sees this work as "immature", "derivative", and "poorly constructed".⁸ To my mind, the qualities that these commentators saw as imitative are actually inherent in this work's genre. In both its theme and structure *The History of the Knight d'Alessio* belongs to the romantic variant of the medieval mystery play. The revival of this genre was initiated in modern times by Goethe's *Faust*, whose progeny included Byron's *Manfred* and *Cain*, Shelley's *Prometheus Unbound*, Mickiewicz's *Forefathers' Eve* and, in Russian literature, the insufficiently valued *Ižorskij* by Wilhelm Küchelbecker.⁹

All these works are dramatic poems (Kuzmin listed his characters not as *dramatis personae*, but as *poematis personae*). Their central character is always a man who moves through various environments on a personal quest for knowledge, for redemption, or, as in Kuzmin, for identity and self-understanding. Supernatural characters who communicate with the protagonist are the rule in this genre of dramatic poems. Kuzmin's Astorre d'Alessio leaves his ancestral castle and the preceptor who educated him and sets off on a journey under the influence of his guardian spirit, who appears to him as a handsome, green-eyed youth. His travels, which take place in the age of the crusades, bring him into contact with three women: Helena, an English novice in an Italian nunnery; a sultana in Turkey; and the fickle courtesan Bianca in Venice. Each time, just as Astorre is about to succumb to the woman's charms, the guardian spirit intervenes and removes either the woman or Astorre from the scene. In two later scenes we see the failures of two of Astorre's friends who chose other options for fulfillment, one in military glory and the other in monastic self-mortification in the Thebaid. In the final scene, patterned on the finale of Mozart's opera *Die Zauberflöte*, Astorre d'Alessio enters a Masonic lodge that is also some kind of all-male heaven, the kind that was much later described by Cvetaeva in a poem written in 1922:

Pomni zakon:
Zdes' ne vladej!
Čtoby potom -
V Grade Druzej:

V ètom pustom,
 V ètom krutom
 Nebe mužskom
 - Sploš' zolotom -
 V mire, gde reki vspjat',
 Na beregu - reki,
 V mnimuju ruku vzjat'
 Mnimost' drugoj ruki...

Those who have studied Kuzmin's work know that his eroticism is exclusively male. Commentators have repeatedly pointed out that the Knight d'Alessio's search for identity is a poetic restatement of the similar but realistically depicted search of the protagonist in Kuzmin's semi-autobiographical novel *Wings*. This early mystery play is thus a deeply personal work. But Kuzmin also wrote plays patterned on earlier forms of religious drama where the personal element was not quite so prominent.

This is the case with three plays in prose and verse, styled "comedies", written in 1908 and published in 1909. They are modern versions of the earlier religious miracle plays, a genre otherwise not known in Russia in the 19th and 20th centuries, except possibly the moralizing plays for peasant audiences by Lev Tolstoj and the unclassifiable plays of Aleksej Remizov. In France, however, this genre recurred steadily in the 19th century, e. g., in Théophile Gautier's *Une Larme du Diable*, 1839 (a slightly blasphemous story about an averted seduction by Satan of two pious sisters, with Virgo Immaculata, Christus, Othello, Desdemona and a chorus of rabbits among the characters); in Flaubert's dramatized novel *La Tentation de Saint-Antoine*, 1874; in Auguste Villiers de l' Isle-Adam's mystical *Axel*, 1890; and all the way to Edmond Rostand's neo-romantic *La Samaritaine*, 1897.

Kuzmin's three miracle plays are *The Comedy of Eudoxia of Heliopolis, or The Converted Courtesan*, *The Comedy of Alexis the Man of God, or The Lost and Converted Son*, and *The Comedy of Martinian*. The term "comedy" is used in the sense it had in Russian school drama of the 17th and 18th centuries, meaning "a religious and edifying play", the meaning it had in *The Comedy-Parable of the Prodigal Son* by Simeon of Polock, published in 1685 or *The Christmas Comedy* (*Komedija na den' Roždestva Xristova*) by St. Dimitrij of Rostov. In all three plays, Kuzmin followed scrupulously the accounts found in the Orthodox calendar of saints (*Nasol'naja kniga*). But Blok was quite right when he described *The Comedy of Eudoxia* as a "sacred farce", a judgment that applies to all three of these plays. In the same review, Blok also wrote:

Melodija misterii zvenit, kak serebrjannyj kolokol'čik, v osvežennom večernem vozduxe. Èto - naibolee soveršennoe sozdanie v oblasti

*liričeskoj dramy v Rossii, proniknutoe kakoj-to očarovatel'noj grust'ju i napitannoe tončajšimi jadami toj ironii, kotoraja tak svojstvenna tvorčestvu Kuzmina.*¹⁰

The Comedy of Eudoxia treats a theme that was popularized at the end of the 19th century in *Thais*, both the novella by Anatole France and the opera that Jules Massenet based on it - the courtesan who becomes a saint. The vita of Eudoxia is the story of a woman who begins by selling her love and ends up by converting a young man in love with her to the ways of chastity. Saint Martinian is obsessed by a desire for women and mortifies his flesh so as to resist the temptation. In the course of his various adventures he manages to convert two women who attract him and they become saints in their own right. One of the episodes of his vita and of Kuzmin's play based on it corresponds closely to an episode in Lev Tolstoj's story "Father Sergius".

The vita of Saint Alexis the Man of God enjoyed tremendous popularity in both the Catholic and Russian Orthodox traditions. Unlike Eudoxia and Martinian, Alexis was not tempted by the flesh or, apparently, by anything else. He was married so as not to disobey his parents' wishes, but he walked out on his wife and parents the same day, leaving all of them bereaved for many years. He became a saint simply for abandoning his wealthy family. He survived by begging for alms. His is a story hard to sympathize with in the 20th century. As the well-known American writer Eleanor Clark put it, "the virtues of solitude and self-abnegation have never had a more grotesque embodiment." She called this saint a "hero of personal filth and general uselessness".¹¹ But Eleanor Clark also wrote that the "self-centeredness of 5th century Christianity" may be grasped only through revelation, not reason. This, surely, was Kuzmin's own attitude to the protagonist of his miracle play.

In the remarkable prayer written in 1916 and included in Kuzmin's collection *The Guide (Vožatyj)*, we read:

Ešče mne skučno byt' spravedlivym, -
Velikoduš'em xoču goreť.

It is this kind of magnanimity that we find in Kuzmin's treatment of both Alexis and the situation of his parents and wife, forced to pay for his saintliness by years of anxiety and pain. One can't help feeling some sympathy for the final outcry of the wife, Mastridia, "Ne xoču! Ne xoču!", when she learns that the man who ruined her life and deprived her of the joys of love and motherhood has now become a saint. Nor can one agree with the noted Kuzmin expert, Michael Green when he writes that Mastridia is "the dreadful Nataša of [Čexov's] *Three Sisters* in Roman garb."¹²

Features of romantic reinterpretation of a miracle play are also present in Marina Cvetaeva's *The Stone Angel*, written in June and July of 1919. Like most of the plays of her romantic cycle, this play was intended to provide roles for her actor-friends, Jurij Zavadskij and Sophia Holliday. In her memoir "The Tale of Sonecka", Cvetaeva mentioned that many women were drawn to the tall and exceptionally handsome Zavadskij and that she wrote for him a play in which he would be shown as a stone angel, indifferent to all this female adulation. This is indeed the situation in the first scene of the play, set in Germany in the 16th century. But as the play proceeds, its main theme turns out to be the battle between good and evil forces for the soul of the heroine, Aurora, who was meant to be played by Holliday. The play is a highly idiosyncratic superimposition of the myth of Psyche and Eros upon the final scenes of both Part One and Part Two of Goethe's *Faust*.

The evil is represented here by Venus, shown as an evil witch, a hypocritical abbess, and a procuress. Her son, Eros, unlike his earlier incarnations in La Fontaine or, in Russia, in Bogdanovič's *Dušen'ka*, appears as a spoiled mama's boy and a heartless seducer. Eros puts a spell on Aurora, causing her to think that the stone angel she loves has become human. She yields to Eros and bears his baby, after which he casts out both her and the child. The stone angel does come to life and tries to protect Aurora, but fails. But when Venus, in her guise as the procuress, tries to turn Aurora into a prostitute, the Mother of God intervenes. She encloses Venus in a mountain on the bank of the Rhine for eternity and promises to Aurora to remove her and her child to paradise, where her beloved stone angel will await her.

The Stone Angel has so far been published from a defective copy, with gaps and alternate readings of many passages.¹³ When the fifth volume of the currently appearing complete edition of Cvetaeva's lyric and narrative poetry and plays is published, we might get a better conception of this unusual play.

IV. Romantic Orientalism

Scenes 4, 5, and 6 of Kuzmin's *The History of the Knight d'Alessio*, set in Smyrna, Turkey, and Gumilev's *The Child of Allah* exemplify the revival of Romantic Age orientalism in 20th century poetry and art. The fashion for depicting the Near East, made internationally popular by Byron and Chateaubriand in the early 19th century, was unselective to the point of eclecticism. In his wonderfully informative dissertation *Les Ballets de Théophile Gautier*, Edwin Binney, 3rd, showed that by the early 1840s, when Gautier put together the scenario for his highly successful ballet *La Péri*, European poets and playwrights who depicted the Near East piled up together and with no discrimination elements from Arabian, Persian, Egyptian, Turkish, Greek and Moorish (prior to their expulsion from

Spain) cultures.¹⁴ Puškin seemed to be aware, when writing "The Fountain of Baxčisaraj", that the tradition he was following existed more in the imagination of Western poets than in the real Near East, when he introduced into his verse tale settings and words popularized by Byron: harem, eunuch, fakir, sherbet and chibouque. Adam Mickiewicz, travelling in the mid-1820s in the Crimea, where he could observe the impoverished and poorly educated Crimean Tatars, nonetheless wrote in his *Crimean Sonnets* of djinnis, caravans, harems and the wells of Cairo.¹⁵

By the time of Kuzmin and Gumilev, this synthetic Near East was a well-established convention. The Smyrna scenes in *History of the Knight d'Alessio*, with their unfaithful sultana who bribes a eunuch to smuggle a man she covets into the harem, dances seductively before the man and is then punished by the jealous sultan, are remarkably close to the plot of the Fokin-Bakst ballet done for the Diaghilev troupe, *Scheharezade*, 1910, a plot that was allegedly derived from the *Thousand and One Nights*.

As for Gumilev's *The Child of Allah*, possibly his most beautifully written work in dramatic form, with its mixture of humor, fantasy and elegant stylization, one should perhaps not ask for authenticity from a play intended for a puppet theater. But the subtitle is "An Arabian Folk Tale in Three Tableaux". The action is set first in the desert, where caravans move toward Baghdad. That city is presumably the place of action in the second and third scenes. The protagonist is a Peri, a Persian angelic being, popularized in Europe by Thomas Moore's poetry and Gauthier's ballet. Hafiz, whose wife the Peri becomes after her various adventures, was a Persian poet who actually lived in the 14th century. A unicorn, which is also prominent in the action of the play, is a Western European creation that resulted from artists' trying to depict a rhinoceros from verbal descriptions only. Some of the verse dialogue is couched in the form of *pantoum*, which originated in Malayan poetry; other parts of the text are *ghazals*, a verse structure common with mediaeval Persian poets. What are they all doing in an Arabian folk tale? Should anyone wish to know what comes from where, I would recommend that they re-read *The Child of Allah* with Edwin Binney's chapter on the sources of Gauthier's *La Péri* open in front of them.

V. Romantic Androgyn

In 1979, Olga Matich published two valuable articles, "Androgyny and the Russian Religious Renaissance" and "Androgyny and the Russian Silver Age."¹⁶ In them, she cited considerable material from the religious writings of Vladimir Solov'ev, Nikolaj Berdjaev and Dmitrij Merežkovskij and from poetry and novels of Fedor Sologub, Zinaida Gippius and Andrej Belyj. She showed that they were all interested in either a mystical fusion of the male and the female to form one

person, presumably a hermaphrodite; or in situations where the male and the female exchange their expected functions or at least put on clothing appropriate for the other sex (like, e. g., Saša Pyl'nikov disguising himself as a geisha in the costume ball section of Sologub's *The Petty Demon*). Particularly striking is Professor Matich's analysis of the poem "Ty" by Gippius, where the two words of different gender for moon, *mesjac* and *luna*, enable the poem's persona to be simultaneously in love with a male and with a female. The essays also point out the antiquity of the notion of androgyny in literature as well as in religious thought.

Androgyny was an important theme in French literature of the Romantic Age. In 1835 Honoré de Balzac published his mystical novel *Séraphita*, where the title character, an angelic being, is perceived by some as a young man and by others as a woman. One year later came the best-known 19th century treatment of the androgynous theme in French literature, *Mademoiselle de Maupin* by Gautier. Gautier wrote this novel on a commission and he did not dare to do full justice to the historical prototype on which his book was based. The real-life Mademoiselle Maupin (no *particule nobiliaire*) was born Mademoiselle d'Aubigny. She was a singer at the Paris Opéra, who lived from approximately 1673 to 1707. She liked to dress as a man, fought many duels and abducted a nun from a convent and a wife away from her husband.¹⁷ All this was too much for Gautier to handle in a 19th century novel. He reduced the situation of the historical Maupin to a comedy of disguises in the manner of Shakespeare's *As You Like It*, the text of which is featured prominently in Gautier's novel.

In his essay on Théophile Gautier and his Acmeist manifesto of 1913,¹⁸ Nikolaj Gumilev told us how much Gautier's poetry and novels meant to him. He further demonstrated his devotion by his translation of Gautier's collection of poems *Émaux et camées* (1914). Gennadij Šmakov's study of Kuzmin's relationship to Blok mentions at several points Kuzmin's fondness for Gautier.¹⁹ Yet, it is in plays by Kuzmin and Cvetaeva and not by Gumilev, that we find instances of cross-dressing, similar to those in Shakespeare's comedies and Gautier's novel. The closest we come to role reversal in a Gumilev play is the contrast in *Gondla* between the weak male protagonist, a hunchbacked poet who disdains war and hunting, and the woman he marries, an Amazon longing for power and violence in her daytime personality as Lera (but soft and compassionate at night, when her name is Laic).

But Gumilev was by no means indifferent to the idea of androgyny and to conditions tangential to it such as hermaphroditism and homosexuality. In his verse collection *Pearls* (*Žemčuga*), 1907-10, we find the poem "Single Combat" ("Poedinok", possibly inspired by the battle between Tancredi and Clorinda in Tasso) where one of the combatants is a woman who kills her male opponent and then tells him that she will be his forever. Also included in *Pearls* is "The Androgyne", in which two lovers, a man and a woman, perform an ancient rite that will

fuse their bodies into one androgynous being. A similar androgyne made up of a male and a female body appears in Gumilev's short story "Journey into the Land of Ether". In Gumilev's next collection, *The Alien Sky* (*Čužoe nebo*), there are two adjacent poems, "To a Cruel Woman" ("Žestokoj") and "Love" ("Ljubov"). In the first of them, a man pleads in vain for reciprocity from one of Sappho's female disciples on the island of Lesbos; the second is about a man who against his will falls under the spell of a mannered and perfumed dandy.²⁰ Finally, in his Russian version of Gautier's *Émaux et camées*, Gumilev translated with great virtuosity Gautier's poem "Contralto", a paean to the timbre of a woman's low-pitched voice, which Gautier likens to ancient statues of hermaphrodites to which both woman and men could be attracted.

The androgyne, both in the poem of that name and in the story, is related to the religious symbolism of androgyny, which Olga Matich found in Solov'ev and Berdjajev. But the themes and imagery in the other cited Gumilev poems were explored earlier by Gautier and Baudelaire and revived by Russian symbolists. If, despite his interest in this entire thematic complex, Gumilev did not use transvestite situations in any of his plays, there are striking instances of them in plays by Kuzmin and Cvetaeva.

In the first play of Kuzmin's 1907 volume of three dramatic miniatures, *The Dangerous Precaution* (*Opasnaja predostorožnost'*), set, as Michael Green suggested, not too far from Shakespeare's forrest of Arden, a young man falls in love with Prince Floridal thinking that the prince is a woman in disguise. Shown that his love is really a man, he is prepared to go on loving him just the same. The one change he asks for is that the musicians play in the finale not the gavotte he requested when he thought he was in love with a disguised woman but a jig, as being more suitable to be danced by two men.

A sly touch of androgyny is present in the last scene of Kuzmin's brief prose comedy *A Prince from a Farm*. The rustic upbringing of the title character makes him uncomfortable at the refined, quasi-Shakespearean court over which he is unexpectedly called to preside. He refuses to take an interest in woman or to marry his cousin Arsinoe, as had been arranged by his family. In an effort to win him over, the enamored Arsinoe offers to dress as a man and to learn to be a master huntsman. The prince agrees to accept her on these terms, but with a proviso: "But even so, promise that you will never try to kiss me."

Cvetaeva's verse comedy *An Adventure* (*Priključenje*) is based on an episode from the memoirs of Casanova (as was her play *The Phoenix*). In her source, she found the character of a modest young Frenchwoman, Henriette, who wore male attire to escape from the custody of her repressive family. Cvetaeva turned Henriette into one of the most thoroughly androgynous characters in the whole of Russian literature, who reminds one of the historical Mademoiselle Maupin far more than the heroine of Gautier's novel does. Cvetaeva's heroine is called Henri-

Henriette, described as "lunar ice" ("lunnyj led"). In the first scene she is a male, a brawling young hussar who has just fought a duel over another woman and who speaks of himself in the masculine gender. Later, smitten by love for Casanova, Henri-Henriette becomes feminine and reveals herself as a virtuous musician. After she leaves Casanova, he mourns losing her with the words:

Moja ljubov'! Moj lunnyj mal'čik!²¹

VI. Romantic Idealization of the Past

The Romantic Age in the early 19th century had a great deal to do with re-discovery and reevaluation of the past. Periods previously considered cruel and barbarous, especially the early and late middle ages, came to be seen in a new light: exciting, picturesque and, yes, romantic. Russian writers of the realist period were not particularly interested in the past. The great exception was, of course, Lev Tolstoj, who invariably saw the past as superior to the present. The rediscovery of the past in the early 20th century was due to the work of the World of Art, both the journal of that name (whose work in that area was later taken up by the journal *Starye gody*) and the cultural figures associated with that group.

After the impact of the World of Art, the 18th century and the Romantic Age, so despised by the Russian utilitarian critics of the 19th century, became themselves objects of retrospective idealization. Kuzmin's *Venetian Madcaps*, with its colorful action and its sudden tragic denouement, brings to life, as the poet himself wrote, the 18th century Venice "of Goldoni, Gozzi and Longhi". Gumilev's *Don Juan in Egypt* modernizes one of the favorite myths of the Romantic Age. His brief play *The Card Game*, with its entwined themes of gambling and death, takes us back to Puškin's "The Shot" and "The Queen of Spades". His *Gondla*, as Vsevolod Setchkarev pointed out, has a great deal to do "with Ossian, with the music dramas of Richard Wagner and with such works of symbolist theater as Blok's *The Rose and the Cross*."²²

The Rose and the Cross, odd as this may sound, may have served as the prototype for the first play of Cvetaeva's romantic cycle, *The Jack of Hearts*. All the characters are face cards (including the somewhat androgynous Jack of Diamonds, who introduces himself with the words: *Ja i junoša i deva*).²³ Their interactions seem to anticipate such ballets of the 1930s as Igor' Stravinskij's *Jeu de cartes* (1936) and Arthur Bliss's *Checkmate* (1937). But the love drama, where the Queen of Hearts betrays her elderly husband with the unworthy King of Spades and does not notice the selfless service of the Jack of Hearts, who loses his life while guarding her secret - all this has unmistakable parallels with the faithful Gaetan and the faithless Isaure of Blok's play. Cvetaeva's next play, *The Snowstorm*, was also a variation in a theme by Blok. This time the model is *The Incog-*

nita, even though the play is set in the forests of Bohemia and the action takes place in 1830. The situations of the male and female protagonists are reversed, so that in place of Blok's fallen star Maria we have the Prince of the Moon. But his foreordained encounter with a unique clairvoyant woman has clear correspondences with Maria's non-encounter with the poet in Blok.

The eulogies to the 18th century, voiced in *The Snowstorm* by the character called the Old Woman (much in the manner of the Countess in Modest Čajkovskij's libretto for his brother's opera *The Queen of Spades*), are the first instance in Cvetaeva's play cycle of the poetic idealization of that century. It becomes central in the three plays that Cvetaeva based on historical sources: the two Casanova plays, *An Adventure* and *The Phoenix*, and the best play of the sequence, *Fortuna*, a dramatization of the memoirs of the Duc de Lauzun. The taste for the rococo elegance of the 18th century was, of course, very much in the air in all Russian arts in the pre-revolutionary decades. But Cvetaeva, writing her verse plays that glorified the spirit and style of that century during the Russian civil war, had a clear contemporary purpose. Just as the memoirs of Casanova and Lauzun passed on to posterity a seductive view of the Age of Enlightenment, so did Cvetaeva strive in her plays to show the value of the past to her contemporaries of 1918-19 who proclaimed as their aim the oblivion of all earlier ages and the destruction of all traditional cultural values.

Notes

- ¹ George Kalbouss, *The Plays of Russian Symbolists* (East Lansing, 1982), dates the beginnings of Russian symbolist drama from the 1880s because of an early dramatic poem by Nikolaj Minskij, *The Sun*, written in 1880. It is seen as symbolist because it "used the vocabulary of the Orthodox church" (p.7). The book is a good guide through the symbolist period of Russian drama. but the author's lack of discrimination leads him to discuss such dubious symbolists as Jurij Beljeav an Tëffi.
- ² Aleksandr Blok, *Sobranie sočinenij*, Volume 8 (Moscow and Leningrad, 1963), p. 386.
- ³ *Russian Literature Triquarterly*, No. 7, Winter 1974 (Ann Arbor), pp. 285-86.
- ⁴ *Ibid.*, for publication data on the mentioned plays by Kuzmin. *The Death of Nero* was not yet published at the time Green drafted his list; it appeared subsequently in M. A. Kuzmin, *Sobranie stixov*, John E. Malmstad and Vladimir Markov, eds. (Munich, 1977, Volume 3, pp. 569-613.

- 5 On the circumstances of Cvetaeva's association with the actors of the Third Studio, see her memoir "Povest' o Sonečke" in Marina Cvetaeva, *Stixi, teatr, proza* (Paris, 1979); also my book *Marina Tsvetaeva. The Woman, Her World and Her Poetry* (Cambridge and New York, 1985), pp. 83-91.
- 6 For publication data on Cvetaeva's verse plays of her romantic cycle, see Marija Razumovskaja, *Marina Cvetaeva* (London, 1983), p. 395.
- 7 John E. Malmstad, Mixail Kuzmin. A Chronicle of His Life and Times. Kuzmin, *Sobranie stixov*, Volume 3, p. 76.
- 8 Michael Green, Mikhail Kuzmin and the Theater. *Russian Literature Triquarterly*, No. 7, Winter 1974 (Ann Arbor), p. 247.
- 9 See my essay Trilogiia Kiukhel'bekera *Ižorskij* kak primer romantičeskogo vrozždenija srednevekovoj misterii. *American Contributions to the Seventh International Congress of Slavists, Warsaw, August 21-27, 1973*, Victor Terras, ed. (The Hague, 1973), pp. 307-320.
- 10 Blok, *Sobranie sočinenij*, Volume 5 (Moscow and Leningrad, 1962), pp. 183-84.
- 11 Eleanor Clark, *Rome and a Villa* (New York, 1956), p. 246.
- 12 Michael Green, *op. cit.* in note 8 above, p. 256.
- 13 Cvetaeva, *Stixi, teatr, proza*, pp. 135-201. After this essay had been typeset, there appeared a reliable collection of all Cvetaeva's plays (Marina Cvetaeva, *Teatr*, Moscow, 1988).
- 14 Edwin Binney, 3rd, *Les Ballets de Théopile Gautier* (Paris, 1965). See especially Chapter V, Gautier et le Proche-Orient: les sources de *La Péri*.
- 15 See my essay "The Amber Beads of Crimea: The Image of Crimea in 'The Fountain of Bakhchisaray' by Alexander Pushkin, and in 'Crimean Sonnets' by Adam Mickiewicz", in "Two Pushkin Studies", *California Slavic Studies*, II, 1963, pp. 108-120. See also Pushkin's letter to Vjazemskij of March and April, 1825, where he criticized Thomas Moore for imitating "in a childish and ugly way the childishness and ugliness of Saadi, Hafiz and Mahomet" and goes on to say that "A European, even when he is intoxicated by the luxury of the Orient, must retain his European taste and outlook". A. S. Puškin, *Polnoe sobranie sočinenij* (Moscow, 1958), Volume 10, p. 135.
- 16 Olga Matich, "Androgyny and the Russian Religious Renaissance", in the collection of essays *Western Philosophical Systems in Russian Literature*

(Berkeley and Los Angeles, 1979), pp. 165-175; and "Androgyny and the Russian Silver Age", in *Pacific Coast Philology*, XIV, 1979, pp. 42-49.

- 17 "Maupin (madame, connue sous le nom de mademoiselle)" in J. Fr. Michaud, *Biographie universelle andcienne et moderne* (Graz, 1968).
- 18 N. Gumilev, "Teofil' Got'e" in his *Sobranie sočinenij v četyrex tomax*, Volume 4 (Washington, 1968), p. 386-94; and "Nasledie simvolizma i akmeizm", *ibid.*, pp. 171-76.
- 19 G. G. Šmakov, "Blok i Kuzmin", in *Blokovskij sbornik*", II (Tartu, 1972), pp. 341-60.
- 20 The poems by Gumilev mentioned are in his *Sobranie sočinenij v četyrex tomax*, Volume 1. "Poedinok" is on pp. 98-99, "Androgin", pp. 111-112, "Žestokoj", pp. 174-175, "Ljubov'", pp. 175-176. The story "Putešestvie v stranu èfira" is in Volume 4 of the same collection. pp. 68-80.
- 21 Marina Cvetaeva, *Izbrannye proizvedenija* (Moscow and Leningrad), 1965, p. 622.
- 22 Vsevolod Setchkarev, "Gumilev - dramaturg", in N. Gumilev, *Sobranie sočinenij v četyrex tomax*, Volume 3, p. XXI. See also the discussions of Gumilev as playwright in Sam Driver, "Nikolaj Gumilev's Early Dramatic Works", *The Slavic and East European Journal*, Volume XIII, Number 3, Fall 1969, pp. 326-45; and Earl D. Sampson, *Nikolay Gumilev* (Boston, 1979), pp. 164-170.
- 23 Marina Cvetaeva, *Červonnyj valet*, in *Novyj žurnal*, Number 115 (New York, 1974), p. 25.

МИХАИЛ КУЗМИН И РИХАРД ВАГНЕР

Михаил Кузмин был стоек в своих пристрастиях - литературных и музыкальных-, (и композитор и литератор в нем счастливо уживались): Франциск Ассизский с его *Fioretti* и особенно францисканские гимны, гностики, Моцарт, добаховский период в музыке, немецкие романтики, в особенности Гоффманн. Он их знал досконально, и влияние их, и реминесценции четко проступают и в кузминской прозе и стихах.¹ О своих пристрастиях Кузмин говорил открыто, не делая из них никакой тайны, и только о своей любви к Вагнеру Кузмин не говорил так определенно, как о Моцарте, Дебюсси или Равеле в его жизни. Друзья и почитатели Кузмина, которые в шестидесятые годы в Ленинграде щедро делились со мной своими воспоминаниями о нем (И.А. Лихачев, А.Н. Егунов, Н.Я. Берковский, О.Н. Арбенина-Гильдебрандт, В.Н. Петров, В.Н. Орлов, А.Н. Изергина, А.М. Шадрин) чаще вспоминали Кузмина играющем на своем умышленно расстроенном рояле (чтобы звучал как клавикорды) Дебюсси или гофмановскую "Ундину" и редко Вагнера. Впрочем, жена Ю.И. Юркуна, О.Н. Гильдебрандт, видевшая Кузмина в двадцатые-тридцатые годы, почти что ежедневно, рассказывала мне, что "Михаил Алексеевич часто один или при гостях играл пассажи из "Валькирии" или "Зигфрида", особенно ковку меча Нотунга, Шелест леса или Путешествие Зигфрида по Рейну, и вообще концепцию "Кольца Нибелунга" почитал, по его словам, "делающей эпоху и грандиозной". "Тристана" же он почти не играл никогда, считая, что на рояле он теряет свою мощь и звучит плоско."² По свидетельству В.Н. Петрова, "своего скрытого пристрастия к Вагнеру Кузмин как-то стыдился, как, впрочем, предпочитал умалчивать о своей любви к Д'Аннунцио, с книгами которого Кузмин не расставался."³ И.А. Лихачев вспоминал, что "вагнеровское "Кольцо" и "Тристана" Кузмин почитал таким же событием в музыке как оперы Моцарта и часто говорил, что "без Вагнера туго пришлось бы и Николаю Андреевичу (Римскому-Корсакову) и Чайковскому и любил сравнивать увертюру к "Летучему голландцу" с "Лебединым озером" (близость основного лейтмотива) или оркестровые пассажи в "Зигфриде" и "Сказание о невидимом граде Китеже и деде Февронии".⁴

Рассуждениями о Вагнере полнится переписка Г. Чичерина и Кузмина (Чичерин был ментором юных кузминских вкусов, который ему и открыл и Вагнера, и Ницше, и Шопенгауэра и сыграл громадную роль в

сексуальном самоопределении поэта), и кузминский дневник, где он говорит о Вагнере как оригинальнейшем поэте: "Замечательны стихи в "Зигфриде"! И вообще какая мощь в этой реторике."⁵ И еще более тонкое замечание: "В русском переложении Вагнеровский текст, наверное, должен звучать как Вячеслав (Иванов - Г.Ш.)".⁶ На протяжении всей жизни Кузмин испытывал к Вагнеру что-то вроде любви-ненависти-преклонения перед гениальным музыкальным новатором и одновременно отвращения к "человеку монстру" с его зоологическим эгоизмом, юдофобством и фоноберией, безграничного восхищения вагнеровскими мистическими прозрениями и иронии по поводу его добровольного и навязчивого мессианства. И весь оркестр этих смятенных чувств, разумеется, отозвался в поэзии и прозе Кузмина.⁷

Помрачение вагнеровского идола было вызвано еще и теми мизо-германскими настроениями, которые бросились в головы многим русским интеллигентам в годы первой мировой войны. Хотя Кузмин разделял запал цветаевского вызова: "Германия, мое безумие! Германия, моя любовь!", тем не менее в стихотворении "Тяжеловесным грозным шорохом" в 3-ей строфе читаем:⁸

Одумается ли Германия
Оставить пагубный маршрут,
Куда ведет смешная мания
И в каске вагнеровский шут.⁹

В 3-ей книге альманаха "Петроградские вечера", где было впервые напечатано это стихотворение, Кузмин помещает свою статью, программную для его эстетики вообще, "Раздумья и недоумения Петра Отшельника", где он опять нападает на Вагнера: "Настоящая грандиозная и высокая концепция мира и возвышенное мировоззрение почти всегда приводят к умиленности святого Франциска ("Сестрица-вода"), комическим операм Моцарта и безоблачным сатирам Франса. Недоразвитые или дурно понятые к бряцанию, романтизму и Вагнеру."¹⁰ В разгар войны в разговоре с Георгием Адамовичем Кузмин замечает: "Вагнер? Опять Вы о нем?... Послушайте, вот я Вам объясню: Гениально? Гениально. Грандиозно? Грандиозно. Ново? Ново. Да, да, необычайно, и еще Римский-Корсаков мне насчет этой гениальной новизны все уши прожужжал. Но бесчеловечно. И я задыхаюсь от скуки. Кое-что, кое-где в "Тристане"... Этот английский рожок у пастуха... Да, неизбежаемо. Но, в целом, бесчеловечно. Как будто вечный какой-то солдатский парад на Кайзер-плаце."¹¹

В начале двадцатых годов Кузмин возвращается к Вагнеру по разным причинам - Малый театр предлагает ему перевести "Лоэнгрина", и Кузмин погружается в изучение партитуры. В "Дневнике" возникает характерная запись: "В "Лоэнгрине", не говоря уже о "Тристане", больше философии любви и философии вообще, чем в любой из книжек Ницше. Он-то думал, что пишет философию, а на самом деле просто предавался стилистике."¹² О Вагнере Кузмин пространно рассуждает в статье "Глашатай правды" (не вошедшей впоследствии в его сборник статей "Условности")¹³ в связи с романтизмом третьей четверти XIX века преимущественно в Германии: "Наиболее ярким представителем (нео-романтизма - Г.Ш.) был Рихард Вагнер. Свойства его личного таланта, пробуждение национального чувства во всей стране после франко-прусской войны (как романтизм после 1815 года), грандиозные идеологические мечтания о новом театре, огромные масштабы - все это до такой степени выдвинуло вагнеровское творчество на первое место, что долгое время даже по сию пору музыкальная и литературная Германия действует под этой колоссальной музыкальной звездой.

Интересно, что музыкальная сторона Вагнеровского влияния оказалась на чисто литературных произведениях Гардта, Фокмеллера, Стухена, Ритнера и других представителей ново-романтизма. Их драмы - по большей части - почти оперные либретто без музыки. Конечно, либретто в Вагнеровском духе, но тем не менее - либретто..."

Преломление Вагнера в кузминской поэзии протекало по разному - опосредствованно, а порою напрямую. Так цикл "Морские идиллии" в "Параболах" почти целиком навеян вагнеровским "Тристаном и Изольдой" - так "Элегия Тристана" повторяет мотивы 1ой сцены IIIго акта оперы: смертельно раненный Мелотом Тристан находится в Бретани в своем родовом имении Кареоль и лежит под тенью липы в ожидании Изольды. В головах у него сидит его друг и наперсник Курвенал, неотрывно следящий за дыханием умирающего Тристана. За оградой сада пастух, высматривающий в морской дали корабль Изольды, выводит на окарине печальный напев:

Седого моря соленый дух,
За мысом зеленым закат потух,
Тризной Тристану поет пастух.

Любопытна рефреном проходящая трижды повторенная строка-

О сердце! Оле-олае!

Думается, эти "оле-олайе" и в особенности "эооэу иоэй" в другом стихотворении этого цикла "Безветрие" смоделированы по аналогии с дикарскими выкриками в сольных партиях вагнеровских героинь - "иоэй" кричит Зента в "Летучем голландце", "иоуэ" вопят Брунгильда и ее сестры в "Валькирии". В стихотворении "Сумерки" того же цикла (на полях рукописи у Кузмина карандашная помета - *Götterdämmerung* - "Гибель богов") мотив вагнеровского "Тристана" звучит прикровенно. Стихотворение толкует о жене моряка, ждущей мужа домой из моря. Вполне возможно, что стихотворение как бы предтеча шестого удара из "Форели разбивает лед", баллады о вернувшемся мертвом моряке, которая во многом питается литературной памятью поэта о Кольридже, Теннисоне и опять же "Летучем голландце" Вагнера.¹⁴ В "Сумерках" на первый взгляд возникает неожиданный образ "кельтической Ярославы"¹⁵ - жена моряка уподобляется и Ярославне, и Изольде (кельтская Изольда - образ самый древний) - образ, показавшийся, скажем, редакторам Собрания стихотворений непонятным, так как, по их словам, "Изольда ни с каких скал не плакала."¹⁶ Это не вполне так: во фрагменте из кузминского цикла "Тристан", дошедшего до нас не полностью, мы читаем:

И вот проросши до льда
и обратившись в лед,
наскальная Изольда
горюче слезы льет.¹⁷

Вагнеровская опера "Тристан и Изольда" виделась Кузмину грандиозной метафорой страсти и любви, оперой о неутолимости страсти ибо "страсть имеет интеллектуальную природу"¹⁸, как он писал в "Дневнике" 1934 г. и о непреходящести любовного томления и тоски по полноте обладания, полноте эротического и любовного переживания. "Только в "смерти любви" - полнота - *pletoma* - Откуда это знал *der alte W.*? Читал гностиков? Про это никто не писал."¹⁹

Вагнеровский "Тристан" открывает 1ый, январский удар "Форели разбивает лед", самого зрелого произведения позднего Кузмина и шедевра русской поэзии XX века. "Стояли холода, и шел Тристан".

И в двенадцати эпизодах поэмы по-своему преломляется вагнеровская концепция *Liebestod*, которая обрастает по ходу действия смежными культурными ассоциациями, чья амплитуда широка - от Плотина и гностиков до немецких романтиков и Гамана.²⁰

"Форель разбивает лед" насквозь музыкальная, и А. Н. Егунов высказывал даже предположение, что структура поэмы как бы подсказана и смоделирована по образцу знаменитого шубертовского квинтета "Фо-

рель". Шубертовский романс *Die Forelle* звучит в метрике второго вступления, и в движении ударов поэмы есть тонкие переходы от Шуберта к Вагнеру и бетховенской 9ой симфонии вкупе с шиллеровской "Одой к радости" -- обе прикровенно звучат в 12ом ударе, где триумфирует благая, почти спиритуальная любовь, та самая, которая так восхищала Блока в кузминских циклах "Вожатый" и "Глиняные голубки".²¹ От тяжелой, неутоленной вагнеровской страсти метаморфозы любви в 12ти ударах "Форели" движутся в сторону полного спиритуального триумфа.

В "Первом вступлении" заключены темы и смысл "Форели". Пейзаж, зимняя зарисовка, навеянная шубертовским романсом и его вокальным циклом "Зимний путь" - форель, которой надоело видеть сквозь толщу льда аквамариновое солнце (не нормальное красное или оранжевое) и лишь тени реющих птиц, форель, неистово пробивающаяся сквозь лютневым звоном звенящий лед, и крестьянин, стоящий над нею - это картинка сродни средневековой аллегории. Вполне возможно, эта картинка - одна из тех, из которых для Кузмина слагался его личный *orbis pictus* - мир в картинках, и вся книга "Форель" - это срез кузминского *orbis pictus*. (Ср. в "Новом Гуле" - "Я все гляжу, и *orbis pictus* нахожу").

Вопреки кокетливому заявлению Кузмина в 8ом ударе -

ведь, надобно признаться, было б глупо
упрямо утверждать, что за словами
скрывается какой-то высший смысл.

зримые образы пейзажа полны авторского шифра и с музыкальной нерасчлененностью вводят основную сигнатуру "Форели" - метафору любви, уподобленной проворной рыбе, ударом хвоста ("чем круче сжимаешься, звук резче") пробивающая лед, иначе говоря, триумфирующая в обличье новой любви ("возврат дружбы"). Этот метафорический ряд может читаться и более обобщенно: форель-любовь, совмещающая в себе ее метаморфозы, "таинственный обмен" душами, и ее преображение -- прорыв из-под толщи льда, из косной оболочки в мир с его солнцем и зимним, бодрящим воздухом, в мир реальный, ничем не опосредствованный. "Второе вступление" более откровенно подхватывает тему шубертовского романса: трехстопные, разрешающиеся перифриями ямбы, звучат подтекстовкой к музыке Шуберта (напойте и проверьте!) и вводят новую тему -- тему "непрощенных гостей", пришедших на чаепитие к поэту (знаменитые кузминские "файвоклоки" двадцатых-тридцатых годов)²², тему "мертвых друзей", "мертвых любовников", смыкающихся с темой памяти.

Среди них Николай Сапунов ("художник утонувший"), Всеволод Князев ("гусарский мальчик") и Юрий Юркун ("мистер Дориан", его домашняя кличка), последняя любовь, еще не ставшая воспоминанием. Строго говоря, знание этих имен мало что дает для понимания смысла и поэтических открытий в "Форели". Они интересны и важны лишь как звенья памяти, вехи в биографическом материале, обросшем культурными ассоциациями и переработанном в миф.

"Память-экономка" возникает лишь потому, что из ее кладовой черпаются запасы, годящиеся для поэтической возгонки, которая уже на попечении воображения. И оно, как boy, как мальчик на побегушках, послушно лишь воле поэта. И это кокетливое "ну" и шутливая угроза "не пропущу вам даром проделки я такой" в обращении к памяти и фантазии как бы вышедшим из повиновения поэту, аукаются со строками "Заключения"-

И так все перепуталось, что я
и сам не рад, что все это затеял,

словно поэтическая реальность в "Форели" творится независимо от Кузмина по чьей-то высшей воле.

В "Первом ударе" Шуберт смыкается с Вагнером - удар открывает первую страницу календаря, границами которого стянута вся многослойная структура поэмы: "ведь я хотел двенадцать месяцев изобразить, /и каждому придумать назначение/ среди занятий легких и влюбленных", как с располагающим к доверительности простодушием объясняет свою задачу Кузмин в "Заключении".

"Первый удар" январский - первый месяц года, в течение которого развивается драма необычного любовного треугольника (необычного во всяком случае для русской словесности) - Он, Он, Она, в которой достаточно четко просматриваются экспозиция, завязка, кульминация и развязка.

Любопытно, что эмбрионально 1ый удар восходит к сцене из кузминских "Крыльев", его неудавшегося и скандального философского романа о праве человека на свой духовный и сексуальный путь, о праве души на самоусовершенствование -- там герой Ваня Смуров, в известном смысле alter ego юного Кузмина и Георгия Чичерина, захваченный вагнеровской музыкой "Тристана", переживает еще острее от нее драму своего сексуального самоопределения. Вокруг него публика скучает, дамы сидят почти спиной к сцене, кавалеры с бутоньерками, "скучные и корректные", совершают визиты из ложи в ложу -- Ваня же "не слышал

шопота и шума вокруг, весь поглощенный мыслью об Изольде, которой чудились рожки охоты в шелесте листьев.

-- Вот апофеоз любви! Без ночи и смерти это была бы величайшая песнь страсти, и сами очертания мелодии и всей сцены как ритуальные, как подобны гимнам! "нашептывает Уго Орсини, alter ego уже зрелого Кузмина, Ване, побледневшему от волнения. И тот следом замечает: "Ведь вот идеальное изображение, апофеоз страсти..." Там же эскизно возникает и прототип "красавицы, как полотно Брюллова" -- "женщина - Вероника Чибо - с ярко-черными волнистыми волосами, стоячими белесоватыми, огромными глазами на бледном, не нарумяненном лице, с густо красным большим ртом, в ярко-желтом, вышитом золотом платье, заметная, претенциозная и с подбородком вульгарным и решительным до безумия." Она уводит от другой женщины белокурого художника, и их отъезд воспринимается протагонистами как преддверие его гибели.

Тема "непрощенных гостей" погружается в атмосферу "смертельной любви", всепоглощающей, ничем не утолимой, вскипающей и вздымающейся, как море, страсти, не знающей перелома, как это звучит в вагнеровской увертюре. В этом смысле - "раненое море" - почти зримая метафора этого бесконечного и мучительного томления. "Зеленый край за паром голубым" выглядит как вагнеровская реминесценция тоже -- это Корнуолл, куда плывут Тристан с Изольдой, вотчина короля Марка, где, по словам Бренгены, "Blaue Streifen steigen im Osten auf, Kornwals grünen Fluren (Tristan, Act I, Scene I) или, как поет сам Тристан, "wo dort die grünen Fluren / dem Blick noch blau sich färben (Act I, Scene I).

"Зеленый край" - место, где закипят роковые страсти между любовниками, королем Марком и его вероломным двором, где неодолимая любовь будет биться за свои права с запретами условностей и этикета. Это страна страстей, губящих человеческую душу, одержимую любовью, из которой выход один - в смерть.

Появление красавицы в ложе подхватывает тему страсти. Портрет женщины, напоминающей брюлловских дам и ее характеристика с упором на кровавые кинематографические драмы ("за них свершают кражи, преступления...") - это портрет женской разрушительной красоты, красоты Настасьи Филипповны, la beauté du Diable. Современники Кузмина узнавали в этой красавице, кутающей свои баснословные плечи в алую шаль (цвет крови и страсти) Анну Радлову, второстепенную поэтессу, талантливую и безумную переводчицу Шекспира, близкую приятельницу Кузмина, которой и посвящена "Форель разбивает лед." Возможно, ее несколько цыганская, с оттенком вульгарности красота и запечатлена в этом портрете -- во всяком случае ни с Ольгой Глебовой-Судейкиной,

ни тем более с Ольгой Арбениной, серафическими Коломбиной и Психеей десятых-двадцатых годов, она никак не вяжется.²³ Как бы то ни было, это шекспировская *woman colored ill* из 144го сонета, это красота разрушительная для души. Она еще не соперница поэта, она лишь угроза страсти, которая может в любую минуту вторгнуться в его жизнь.

Представление "Тристана" уподобляется спиритическому сеансу где музыка, точно медиум, вызывает в памяти поэта умершую любовь -- она еще не конкретизирована - и музыка Вагнера, которой управляет дирижер "забитый чех",²⁴ окружает поэта леденящей атмосферой смерти.

В широкое окно лился свободно
голубоватый леденящий свет,
луна как будто с севера светила:
Исландия, Гренландия и Тулэ,
зеленый край за паром голубым.

Эти северные холодные краски, северные ориентиры - Исландия, Гренландия, связанные с "Тристаном" Вагнера и Тулэ (мифологическая Thule, место на земле, самое удаленное от живых, почти равнозначное Аиду, царству мертвых) - это не только январский колорит "удара". Это и атрибуты "зеленого края", который в этом контексте уже не страна мертвящих душу страстей -- это страна мертвых, откуда и приходит первый пришлец - первое воспоминание - первый возлюбленный поэта, "человек лет двадцати с зелеными глазами". Его появление предваряется шестью строчками, описывающими серию смятенных чувств в душе поэта, вызванных музыкой "Тристана".²⁵ Это не просто психологическая достоверная картина гомосексуальных чувств поэта, или вернее героя 1го удара, его тоска по любви ("ожиданье" и "отвращенье") как некое противление души перед неумолимо надвигающимся запретным влечением, и "последний стыд", когда рывком души и воли отбрасываются все запреты и наступает "полное блаженство". В это описание вторгается образ форели, бьющей хвостом о лед (метафора души, рвущейся из телесного плена к единению с другой половинкой); более того, смятение чувств поэта уподоблено "легкому стуку", с которым форель пробивается сквозь толщу льда. Первый удар рыбы вызывает появление первого лирического героя в поэме -- "из аванложи вышел человек / лет двадцати с зелеными глазами..." Это еще незнакомец ("меня он принял будто за другого"), который сразу вовлекается в сюжетное движение романа в стихах.

Скорее всего реальным прототипом двадцатилетнего молодого человека здесь выступает Всеволод Князев (судя по дневниковым запи-

сям Кузмина, они встретились в Риге, в театре, в 1910 г, и реминесценцией этой встречи осталось стихотворение "Мы сидели рядом в ложе", в котором запечатлена та же атмосфера "ожиданья" и предвкушения того, что встреченный им в театре молодой господин ответит ему на чувства - "ни гроша я не имею - вдруг алтын..."²⁶). Но знание того, что здесь скрывается Князев, не существенно: его реальные приметы изменены (как ни педантично это звучит, но при встрече с Кузминым ему было 17-18 и глаза у него серые, не раз всплывающие в "князевских" циклах из "Глиняных голубок" и "Вожатого"). Существенно то, что у него "зеленые глаза" - он пришелец из "зеленого края", страны, чреватой взрывами страстей, страны Тристана и Изольды, страны мертвых. Так страсть и смерть по-вагнеровски подводится Кузминым под один знаменатель.

После "Форели" тема Тристана снова зреет в поэтическом сознании Кузмина. Тому свидетельство - цикл "Тристан", писавшийся спорадически с середины 20х и в начале 30х годов, сохранился фрагментарно (примерно половина всего цикла), и некоторые стихотворения (Волхование, Сумерки, Наскальная Изольда, "И больше нет беды, и нет Бренгены"), по свидетельству В.Н. Петрова, были частично навеяны впечатлениями от яфетического сборника "Тристан и Изольда" под редакцией О.М. Фрейденберг и И.И. Франка-Каменецкого.²⁷ Скорее всего, мотивы вагнеровского "Тристана" и легенды о нем вообще срашивались по избранному Кузминым методу "косых соответствий", как он выразился в "Параболах", иными словами, через ассоциативное сопряжение далеких понятий и предметов с его культурными аналогиями (кельтскими вариантами легенды или другими ее вариантами). Так, думается, возникло во многом герметическое, сопротивляющееся толкованию стихотворение "Олень Изольды", опубликованное Кузминым в одном из альманахов 1926г.

Поскольку стихотворение известно очень небольшому кругу "кузминистов", я его привожу здесь целиком, чтобы мои соображения не повисли в воздухе.

ОЛЕНЬ ИЗОЛЬДЫ

Олень комельский, сотник благочестный,
улусам лень казать ледяный рог,
но свет зеленоватый зорь полночных
в своих эрачках ты и теперь сберег.

Слова "любовь и честь". Они - смертельны!
 Живое сердце кровью истекло...
 А лесовые круглые просторы,
 а зимнее, домашнее тепло!

Взмолился о малиновой рубашке,
 а зори рвут малиновый мороз...
 Умели пасть подрубленные братья,
 и ты такой же родился и рос.

А синий соболь, огненная птица
 у печени и вьется, и зовет:
 "Смотри, смотри, Тристан зеленоглазый,
 какое зелье фрау Изольда пьет!"

О, этот голос! Девочка с испугу
 запела в недостроенном доме.
 Поет, пророчит, ворожит и плачет,
 и голос непонятен никому.

Придут жильцы, она забудет страхи,
 как имянинница пойдет прилечь,
 сердца же помнят, что в часы ночные
 они стучали в горячий меч.

(Соб. стих., III, 505)

Здесь вагнеровский Тристан, пришлец из "зеленой страны" мертвых сражен с молодым раскольников и "благочестивым сотником" Евстафием Плакидой, житие которого Кузмин хорошо знал (его познания в житийной литературе были поистине огромны). Согласно житию, сотник Евстафий Плакида увидел в лесу безрогого (комолого или комельского, если следовать северному варианту слова) оленя, у которого вместо рогов горел крест.²⁸ Житие Кузмин читал в его северной версии, что, возможно, активизировало его воспоминания о странствиях по северным раскольничьим местам²⁹ и вывело на дорогу зеленоглазого Тристана. В стихотворении Тристан и Изольда выступают в раскольничьем облике: он - "с зеленоватым светом зорь полночных" в глазах вырос среди "подрубленных братьев" (намек на преследования раскольников и староверов). Интересен здесь образ соболя, "огненной птицы", символа страсти, известным по ряду северных сказаний и легенд.³⁰

Многие образы стихотворения напоминают криптограмму, как, впрочем, вообще стало характерно для Кузмина двадцатых-тридцатых годов, периода "герметизма": скажем, финал стихотворения (непонятно, кто эта девочка в недостроенном доме, Психея?). Интересно здесь употребление эпитета "малиновый": "взмолился о малиновой рубашке" (речь идет, по-видимому, о раскольничьем костре) и зори, рвущие "малиновый мороз", которые можно воспринимать как пример "мандельштамовской метафоры" - мороз малиновый, так как от него рдеют, делаются малиновыми щеки (характерный для Мандельштама перенос признака на предмет, с которым тот связан по ассоциативной касательной - типа "волосая музыка воды" - музыка тихая, тонкая, как волос, стало быть волосая).

В цикле "Тристан", который требует публикации и подробного комментария в будущем, отразилось последнее знание Кузмина о дуализме страсти и любви, который всю жизнь интересовал поэта; и мысли о невозможности достичь полноты в страсти и любви подкреплялись горечью последних увлечений поэта (Лев Раков, герой "Нового Гуля", и Виктор Панфилов³¹). В этом свете фигуры вагнеровского Тристана и вагнеровских любовников приобретали для Кузмина особую пронзительность и обреченность, фигуры, меченые роком со всеми оттенками в спектре темы - от тоски и вечного томления по любви до пессимистического ощущения ее невозможности и реальности потерь и смерти. Этими чувствами пронизано последнее стихотворение в цикле "Тристан", закрывающее тему и написанное шестидесятилетним поэтом, смотрящим в глаза смерти. Стихотворение публикуется впервые.

В начале было так - и музыка, и слово,
и ты, и я - один крылатый час,
и все в зеленом свете снова,
и начиналось музыкой для нас.
Mir erkoren, mir verloren,
"Euridice", ухнул ворон,
ты, дружок, не обессудь...
Виночерпий Гюлистана,
что же медлишь? Кличь Тристана.
Нам пора. Склонись на грудь.
Кони правят нас к Валгалле,
ты устал, и мы устали,
голубее льна и стали
глаз косит ленив и вял.
А с конями нету сладу...

Хочешь песенку в награду?

Winterreise...пенный вал.

(июнь 1934г.)

Стихотворение толкует о последней поездке поэта в Валгаллу, из чего следует, что он сам и его два спутника (Тристан и другой, своего рода восточный Ганнимед, именуемый "виночерпием Гюлистана"³²) мертвы, ибо только мертвым героям открываются, по мифу, дворцовые ворота Валгаллы. С другой стороны, Валгалла - порука бессмертия всех троих среди небожителей.

В стихотворении, как в фокусе, сошлись многие сквозные образы кузминской лирики: Изольда, обозначенная прямой цитатой из ее монолога в 1ом акте вагнеровской оперы - "Мною избранный, мною утраченный", Эвридика из вечно любимой Кузминым оперы "Орфей" Глюка (ламентации Орфея, ария J'ai perdu mon Euridice) и ворон Эдгара По, возникший по ассоциативной близости как символ необратимости утраты, и светлоокий спутник, уже не вождь victor, дух и не "радостный спутник", а уже смотрящий глазами, тронутыми смертельной дремой. И, наконец, в последней строчке - последний отзвук Шуберта (уже не ликующей "Форели", а его зимнего, почти скорбного пути, цикла Winterreise) и вздымающихся валов "раненого моря" вагнеровской увертюры к "Тристану", в которой Кузмину виделась ярчайшая метафора вечной неутоленности страсти и необоримости судьбы.

П р и м е ч а н и я

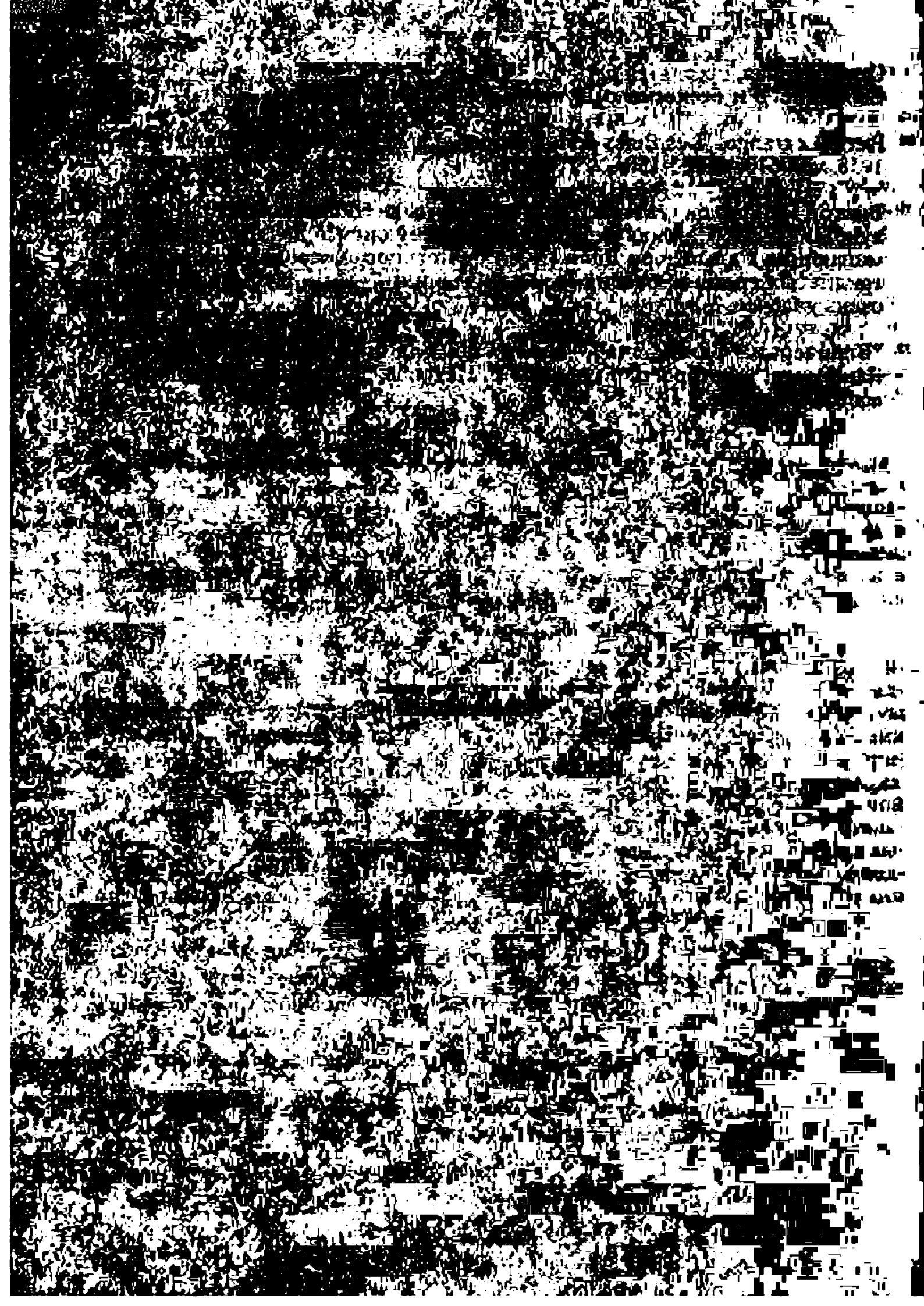
- ¹ В.Н. Петров. "Калиостро. Воспоминания и размышления о М.А. Кузмине", *Новый журнал*, кн. 163, 1986, 98-99.
- ² Из записи беседы с Ольгой Николаевной Арбениной-Гильдебрандт (1897-1980), 14 апр. 1968 в Ленинграде.
- ³ Из записи разговора с В. Н. Петровым, 15 ноября 1970 г. в Ленинграде.
- ⁴ Из записи беседы с Иваном Алексеевичем Лихачевым (1901-1971), май, 1965 г. в Ленинграде.
- ⁵ М.А. Кузмин, Дневник, 19 октября 1909 (машинопись), Архив А.М. Шадрина.
- ⁶ Там же - будущему исследователю Кузмина было бы интересно сравнить поэтическую дикцию в "Пламени Федры" и патетический стиль монологов Брунгильды в "Зигфриде" и "Гибели богов."

- 7 John E. Malmstad and Gennady Shmakov, "Kuzmin's "The Trout Breaking Through the Ice" in *Russian Modernism*, Cornell University Press, 1976.
- 8 *Петроградские вечера*, кн. 3, 1914, с. 216.
- 9 Вагнеровский шут - шутов, как известно, у Вагнера в отличие, скажем, от Шекспира, нет. Кузмин употребляет слово "шут" в характерном для него семантическом преломлении - "провидец" - см. об этом его статью "Трагедию шута" в *Жизни искусства*, 1921, 21 мая, с. 4.
- 10 М.А. Кузмин. "Раздумья и недоумения Петра Отшельника", *Петроградские вечера*, кн. 3, СПб, 1914, с. 216.
- 11 Георгий Адамович, "Вести с фронта", *Биржевые ведомости*, номер 15786- сентябрь 25/октябрь 4, 1916.
- 12 М.А. Кузмин, Дневник, запись 18 мая 1934 года, в частном архиве О. Н. Гильдебрандт. Дальнейшая судьба его мне неизвестна после кончины владельца.
- 13 *Жизнь искусства*, 1920, октябрь, номер 571-572-573, с. 1
- 14 John Malmstad and Gennady Shmakov, *op.cit.*, p. 151-153.
- 15 См. примечание редакторов к стихотворению в Михаил Кузмин, *Собрание стихотворений*, Том III, 679.
- 16 Из письма В. Маркова ко мне - 18 января 1986 года.
- 17 Сохранившийся фрагментарно цикл "Тристан", откуда в дальнейшем и следуют цитаты, хранился в архиве О.Н. Гильдебрандт; впоследствии был передан на хранение А.М. Шадрину, который любезно дал мне списать текст. Возможно, Кузмин знал бретонскую версию легенды, где Изольда и скала - тождественны; это реминесценцией осталось в старом фильме Дювивье "Вечное возвращение", где модернизированные Тристан и Изольда превращаются в каменное надгробие.
- 18 М. Кузмин, Дневник, запись 26 января 1934 года. Архив О.Н. Гильдебрандт.
- 19 Там же.
- 20 John Malmstad and Gennady Shmakov, *op. cit.*, p. 149-160.
- 21 Подробнее - см. Г. Шмаков. "Блок и Кузмин", *Блоковский сборник*, II, Тартуский государственный университет, Тарту, 1972, 346-347.
- 22 Подробнее - В. Петров, "Калиостро", *цит. соч.*, 96-97.

- 23 В любовном треугольнике "Форе́ли" преломились реальные треугольники в жизни Кузмина - сначала Всеволод Князев - Кузмин - О.А. Глебова-Судейкина в десятые годы и затем Юрий Юркун, Кузмин и Ольга Арбенина - Гильдебрандт.
- 24 По предположению Ни́ны Берберовой под "забитым чехом" скрывается Эдуард Францевич Направник (1839-1916), посредственный композитор и столь же посредственный дирижер Мариинского театра с 1863 г.
- 25 "Тристан" Вагнера благодаря остроте любовного томления и отсутствию его реализации или вернее, благодаря неполноте его реализации, столь гениально выраженных в музыке, обладал всегда особой притягательностью для гомосексуального сознания не только Кузмина, но Кавафи и Дягилева. См. об этом - Richard Buckle, *Diaghilev*, Atheneum, New York, 1979, p. 537.
- 26 Из неопубликованного полностью цикла "Пример влюбленным", который Князев и Кузмин писали вместе. После смерти В. Князева его родственники, не желавшие огласки гомосексуальным отношениям Всеволода с Кузминым, помешали публикации цикла, и в посмертном изданном сборнике стихов Князева (Всеволод Князев, *Стихотворения*, СПб, 1914) вытравили гомоэротические намеки в стихотворениях, посвященных Кузмину тем же путем, каким Самуил Маршак переводил шекспировские сонеты.
- 27 Двоюродная сестра Бориса Пастернака Ольга Михайловна Фрейденберг (1890-1955), чьи письма к Пастернаку открыли миру ее громадный литературный талант (как сверхталантливый историк культуры она была оценена давно), была страстной почитательницей поэзии Кузмина (как, впрочем, и Пастернак), если судить по надписи на присланном поэту в подарок яфетическом сборнике *Тристан и Исо́льда*. От героини любви феодальной Европы до богини матриархальной Афре́вразии. Коллективный труд Сектора семантики мифа и фольклора, под ред. академика Н.Я. Марра, Л, 1932 (Труды Института языка и мышления АН СССР): "Михаилу Алексеевичу Кузмину - последнему из могикан. С восхищением Ольга Фрейденберг" (в собрании Всеволода Николаевича Петрова).
- 28 Византийский вариант жития Евстафия Плакиды превосходно переведен С.В. Поляковой в книге *Византийские легенды*, Литературные памятники, Л 1971.
- 29 См. в *Параболах* -
 Дымятся срубы, тундры без дорог,
 До выга не добраться полицейским,
 Подпольники, хлысты и бегуны
 И в дальних плавнях заживо могилы.

Отверженная, пресвятая рать
Свободного и Божеского Духа! (Кузмин, II, с. 319)

- ³⁰ Pierre Legrange, "Les Bêtes de la passion", *La Revue anthropologique*, Paris, 1958, vol. 613, p. 154-158.
- ³¹ Виктор Панфилов (даты жизни неизвестны) - согласно В. Веригине - художник, работал для театра, делал причудливые декорации, напоминающие Сальвадора Дали. Жил без паспорта, пропал в середине тридцатых годов и, очевидно, кончил дни в Гулаге. Кузмин был им очень увлечен.
- ³² "Виночерпий Гюлистана" - возможно, под ним скрывается Виктор Панфилов, у которого, по словам В. Петрова, "были миндалевидные, восточные глаза".



Satho Tchimichkian-Jennergren

L'ART EN TANT QUE RÉSURRECTION DANS LA POÉSIE DE M.KUZMIN

Nous connaissons la répugnance que Kuzmin a manifestée à l'égard des théories et des formules artistiques et littéraires auxquelles il reprochait leur abstraction et nous savons aussi le peu d'importance qu'il attribuait aux écoles et courants littéraires, leur déniaient toute influence dans le domaine de la création à proprement parler. Les quelques rares manifestes qu'il a publiés pourraient nous faire croire qu'il s'est lui-même abstenu; ou en tout cas qu'il n'a fait que réaffirmer certaines évidences, comme il le craignait tant lui-même, lorsqu'il déclarait par exemple:

"Было бы преступным лицемерием и непонятным снобизмом умалчивать об основных положениях художественной идеологии из боязни, как бы они не оказались общеизвестными, тем более, что, беря за точку отправления положение, всеми признанное, выводы можно сделать далеко не для всех приемлемыми. Солнечная теплота - явление достаточно известное, но применения и следствия ее могут отличаться неожиданным разнообразием."¹

On peut dire que les conclusions que Kuzmin a tirées des effets de la chaleur solaire (il n'a pas choisi arbitrairement cet exemple) sont pour le moins originales. Les textes théoriques sont peu nombreux chez Kuzmin, certes. Mais l'œuvre poétique entière est l'élaboration lente, méthodique et acharnée d'un système artistique où les thèses et les formules ne manquent pas. Simplement, ces "formules" ne sont pas données a priori: elles sont le résultat de l'expérience de l'artiste, expérience qui va du niveau de la sensation pure à celle de la révélation mystique et en tant que telles ces formules échappent à l'abstraction car chacune d'entre-elles n'est en fait qu'une condensation d'images: ces formules sont magiques tant que le lien entre les images reste obscur; elles le sont aussi dans la mesure où elles renferment le secret de la création artistique. Kuzmin - théoricien de l'art, cela n'est paradoxal qu'en apparence: il faut croire que si les théories des autres le laissaient indifférent c'est parce qu'elles passaient à côté de la question: "La littérature n'est pas l'art"² dira-t-il. Mais quelle est la question? Laissons Kuzmin répondre pour nous dire qu'il faut remonter aux origines de la création:

"Впрочем, это завело бы меня очень далеко, заставило бы говорить о вещах, сейчас очень не модных, вроде богословия и

происхождения человечества, что вообще совсем не входит в мои планы."³

Lire l'œuvre poétique de Kuzmin, c'est aussi reconstituer, pierre par pierre, l'édifice qu'il a patiemment érigé. Cette lecture, cette reconstitution sont parfois malaisées à cause de la densité des images et de leur imbrication; elle est néanmoins possible car tout se tient: le "système" Kuzminien est logique et rien dans son élaboration n'a été laissé au hasard:

"Нечаянностей нет прелестных,
К которым некогда влекло."⁴

Tout tend chez Kuzmin à démontrer que l'œuvre artistique s'identifie à la création originelle et qu'elle conduit à la résurrection, à une deuxième naissance du monde et de l'homme et que par conséquent elle met en échec la mort, seule loi que Kuzmin et son système aient jamais admis. En posant avec Kuzmin l'équation Vie = Art, nous allons suivre les étapes qui mènent à la résurrection et pour cela, il nous faut, nous aussi, commencer par les origines de la vie et de l'art, en espérant que ces questions sont moins démodées que ne le craignait Kuzmin!

Dans la cosmogonie Kuzminienne, à l'origine était le soleil; le soleil que Kuzmin a célébré d'une façon rien moins que métaphorique dans ses premiers recueils: le soleil qui dispense à la terre sa lumière et sa chaleur. Il cèdera la place dans les recueils suivants à un astre dont les bienfaits ne se font plus sentir sur terre mais dans le ciel, ou plus exactement dans l'espace interplanétaire: c'est le soleil des astronomes, le centre du système qui porte son nom. L'éther, dans *Les Paraboles*, vibre, frémit et brûle: voilà un des effets de la chaleur solaire, comme le dirait Kuzmin:

"Зодиакальным пламенем
Поля пылают, кипит эфир."⁵

Si nous passons maintenant à un autre plan, celui de la mythologie, nous voyons qu'Hélios est pour Kuzmin le premier dieu; mais Hélios c'est aussi Apollon, le dieu des arts, le principe organisateur: ils ne font qu'un; ils dispensent tous deux clarté et harmonie. La "belle clarté" a pour origine cette synchrétisation. L'évolution personnelle du poète le conduit d'une étape première où la terre sous le signe du soleil lui paraît belle et où donc la mission de l'artiste est de transmettre cette vision d'harmonie et de beauté à une deuxième étape où cette beauté et cette harmonie sont perdues et la lumière du soleil obscurcie et voilée. Mais comme il a connaissance et souvenir de son existence, tous les efforts de sa recherche tendront à le retrouver:

"Я видел сет, его я вспоминаю".⁶

En effet, les ombres qui s'étendent sur *Les soirées de l'au-delà* sont celles de la mort. Le paysage que nous décrit Kuzmin est celui que d'après lui la terre devait avoir avant le partage entre la terre et les eaux; ce n'est pas le néant mais la terre avant que la vie n'y apparaisse, l'état qui précède la création et la naissance, ce qui n'a pas été mais qui sera:

"Такой всегда Австралия мне снилась
Или вселенная до разделенья
Воды от суши".⁷

Le thème de l'eau l'emporte sur celui du feu et ses profondeurs abritent le royaume de la mort:

"Все, что от смерти, ляг на дно".⁸

Aucun mouvement ne doit animer la surface de ces eaux mortes:

"Стоячих вод прозрачно дики
Белесоватые поля".⁹

Le paysage se couvre de lacs et de marais. Ces eaux seront bientôt prises par la glace: la sensation de froid et de stagnation s'en trouvera accrue; c'est cette glace que la truite rompra un jour. Ce monde est, bien sûr, placé sous le signe de la lune, Hécate, Astarté ou Isis et c'est là que règnent en maîtres Dionysos, le dieu démembré par les titans ainsi que les divinités qui ont connu un sort semblable comme Osiris et Orphée:

"Жница ли, подземная ль царица
В лунном Ниле собирает рожь?
У плотин пора остановиться, -
Руку затонувшую найдешь
А плечо в другом поймаете место,
Уши в третьем ... спину и бедро ..." ¹⁰

Aussi le monde dans ce chaos originel est-il divisé et morcellé en une multitude de fragments qui sont le plus souvent de verre, de glace, de miroir et de cristal qui peuvent refléter ou réfracter les rayons lumineux mais ne peuvent que renvoyer les multiples reflets d'une lumière désormais verte:

"На зелень пажитей небесных
Смотрю сквозь льдистое стекло".¹¹

Le poème *La nuit blanche* est caractéristique à cet égard:

"Загоризонтное светило

И звуков звучное отсутствие
Зеркальной зеленью пронзило
Остекляненное предчувствие -
И дремлет медленная воля, -
Секунды навсегда отстукала".¹²

La conclusion à tirer sur le plan des principes esthétiques est la suivante: l'artiste doit toujours chercher de nouvelles sources d'inspiration, l'art ne supporte pas la stagnation. Le sommeil, tout état de somnolence ou de léthargie, sont frères de la mort: c'est la fameuse "paresse verte".¹³

L'amour seul, d'après Kuzmin, peut tirer l'homme de la léthargie où le confine la vie quotidienne, provoquer l'exaltation et l'enthousiasme sacrés et donner à l'artiste une nouvelle impulsion créatrice:

"Побуждает к творчеству - активная, неотвлеченная любовь, которая не может не быть творчеством."¹⁴

D'où l'image fréquente de la source vive, du jet d'eau, du puits artésien dans *Les poèmes sur l'art* en particulier.

De la théorie du chaos et de la fragmentation de l'univers découle la conviction que la vérité et la réalité ne peuvent être perçues par l'homme qu'à l'état fragmentaire. L'artiste sera donc le rassembleur des éléments épars: il n'est pas surprenant qu'il apparaisse sous les traits du pêcheur qui jette ses filets dans les flots, du cueilleur de rosée, du collecteur de sève etc. Nous reconnaissons les deux constantes métaphoriques de cette quête: l'eau et la fragmentation des objets et de la lumière.

Une pareille conception du monde amène peu à peu Kuzmin à mettre en place un dispositif particulier de vision esthétique: il utilise la transparence du verre, puis se sert des miroirs qui réfractent et disloquent les rayons lumineux ainsi soumis à la polarisation, enfin il s'empare, tel un magicien, d'une boule de cristal: ainsi il peut capter une infinité de facettes possibles d'une même réalité. Une goutte d'eau peut bien refléter un monde:

"Ведь в каждой лужице - осколки
Стеклянно-алых облаков"¹⁵

Kuzmin ne risquait guère d'être compris: les critiques s'empresseraient probablement de voir là un essai de "miniaturisation" de la vie et de l'art! On trouve dans *Un nouveau Hull* un auto-portrait du poète tenant dans les mains un prisme de cristal (ou une caméra!):

"Держу невиданный кристалл
Как будто множество зеркал
Соединило грани

Особый в каждой клетке свет:
 То золото грядущих лет,
 То блеск воспоминаний.

Рука волшебю навела
 На правильный квадрат стекла
 Узорные фигуры:
 Моря, леса и города,
 Потоки, радуга, звезда,
 Все "таинства натуры".

Различных лиц летучий рой:
 Поэт, отшельник и герой,
 И звуки и дыханья
 И каждый новый поворот
 Все новую с собой несет
 Игру и сочетанье. [...] ¹⁶

Mais ce jeu est un jeu diabolique, dans la mesure où l'image ainsi reconstituée est prisonnière du verre et en l'occurrence d'une illusion d'optique, donc d'un truquage; il faut atteindre la reconstitution dans le réel et l'incarnation totale: nous voilà désormais proches de l'instant où la réalité qui a été ainsi cernée de toutes parts va s'incarner: c'est la résurrection.

Après la séparation de la terre et des eaux, la vie est apparue sur terre. L'interaction feu-eau a provoqué la fécondation; celle-ci s'est donc accomplie à la surface des eaux. Aphrodite est née de la vague, toute naissance s'y accomplit:

"Влажную вывел волной колыбель" ¹⁷

La naissance est impossible sans mort au préalable, elle s'identifie donc à la vie et à la mort:

"Чтоб вновь родиться, надо умереть." ¹⁸

Le ventre de la mère est qualifié de "cercueil natal" et de "chaud tombeau" ¹⁹: nous nous trouvons en présence d'un cycle ininterrompu dans lequel la vie et la mort ne sont pas des contraires mais des complémentaires.

Les éléments mythologiques comme toujours interviennent pour apporter un surcroît de "preuves": Kuzmin identifie le dieu de l'amour et de la naissance, Eros, au dieu du soleil, Hélios; puis il fait de Dionysos non seulement son frère, mais son frère jumeau:

"Эрос, Гелиос, Дионис, Пан,
 Близнецы, близнецы". ²⁰

Si le thème du jumeau, du double de soi-même acquiert une importance essentielle pour la définition et l'explication du sentiment amoureux et de l'amour, il n'en reste pas moins qu'il affecte aussi et très profondément la vision artistique. De même qu'il existe synchrétisation totale entre le démembrement du dieu et l'appréhension par l'artiste d'une réalité disloquée, de même il y a synchrétisation totale entre le mythe des dieux jumeaux et l'interprétation par l'artiste des "correspondances obliques".²¹ Les "paraboles" nous livrent en effet le message suivant: l'homme n'est pas au centre du monde, une puissance créatrice suprême et on dirait aujourd'hui duelle, préside à toute destinée. La vie et la mort, dans ce contexte, sont complémentaires, nous l'avons vu: par conséquent l'artiste doit aller à la recherche de la dualité de chaque chose et dégager les deux composantes conventionnellement appelées contraires d'une même réalité; c'est là aussi que les paraboles entrent en jeu. L'espace Kuzminien est dans *Les paraboles* surtout sillonné de courbes paraboliques (comètes, météores, étoiles filantes), courbes qui dans ce cas particulier ont le soleil pour foyer. Nous savons que tous les points d'une telle courbe sont équidistants du foyer et de la directrice: ils se correspondent par homothétie; il ne faut pas oublier non plus que ces points sont mouvants à double titre: ils se meuvent sur une trajectoire, dans un espace qui est aussi en mouvement. Le rapport de similitude, par référence toujours à une troisième dimension, de quelques points particuliers de cette trajectoire a été développé et poussé à un tel point chez Kuzmin (rapports homothétiques dans l'espace entre la barque et le croissant de lune, l'arc-en-ciel et le pont, l'oiseau et le poisson) que, lorsque nous trouvons mentionné l'un d'eux, aussitôt se greffe sur l'image de l'objet évoqué celle de son double ou mieux de son "jumeau". Dans un monde double et réversible, les mots sont à double sens, les sons se répondent, les pensées ont leur contrepartie et les vérités leur contrepoids.²² L'emploi fréquent d'antonymes qualificatifs dans le langage poétique témoigne du désir de transmettre une réalité duelle composée de deux "contraires", la trouvaille la plus audacieuse étant à notre avis l'emploi du mot "jumeau" au singulier, car même au singulier ce mot a une signification plurielle: on est toujours le jumeau de quelqu'un! La force émotionnelle du mot éclate lorsque l'on découvre le corps du noyé dans *La truite rompt la glace*: ce jumeau est tout seul!²³

Sur un plan plus général, cette vision "parabolique" du monde a pour conséquence la théorie du mouvement. Kuzmin insiste toujours sur l'aspect dynamique de l'art dans ses textes théoriques:²⁴ l'artiste doit se garder de laisser la vérité se figer dans les conventions et y demeurer comme emprisonnée. L'artiste ne doit pas oublier la dimension dynamique que l'espace et le temps confèrent à toute chose: c'est en essayant de saisir les rapports entre les objets, les sensations et les émotions humaines qu'il y atteindra le plus sûrement. Cette réalité en mouvement sera alors réalité dans le passé et réalité en devenir. On peut tirer de cette théorie une leçon encore et non la moindre: ressusciter la vie, c'est d'abord ressusciter le

passé: ce sont les morts qui viennent frapper à la porte du poète.²⁵ Le souvenir est donc un des moyens essentiels pour l'artiste de connaître sa propre vie et de la réanimer. Mais la mémoire ne doit pas envisager le passé comme une donnée immuable, en dehors du temps: car le passé et le présent n'existent pas l'un sans l'autre et ils coexistent dans le phénomène du souvenir. Le passé, qui a été présent un jour, n'existe en tant que tel que par rapport au présent qu'il a été et au présent actuel et le souvenir n'existe que par rapport au présent actuel: aussitôt déclenché, il appartient lui aussi au passé! Les émotions jouent un grand rôle dans le déclenchement du souvenir: Kuzmin a consacré de nombreux poèmes à l'étude des rapports entre les émotions et le souvenir. Il a aussi tenté de saisir le mécanisme de la mémoire en mouvement et en devenir et il ne serait pas hors de mise de dire qu'avec *La truite rompt la glace* nous abordons le dernier chapitre, celui du "Temps retrouvé". Qu'importe que Kuzmin n'ait pas apprécié Proust; il a, tout comme lui, remplacé ce qu'ils appelaient tous deux "la connaissance conventionnelle du monde"²⁶ par une connaissance émotionnelle basée sur le souvenir.

Tout est en place dans le monde Kuzminien pour que la résurrection se produise et la façon dont elle se produit ne nous surprend plus car nous savons que tout ce qui est vie ou vie en puissance doit obligatoirement sortir de l'eau et doit pouvoir se mouvoir à la surface de l'eau: le poisson répond à ces critères! Il est de surcroît le symbole de la déesse Hator et le signe de ralliement des chrétiens, mais surtout c'est une créature qui peut se mouvoir et dans un espace et sur une surface, comme l'oiseau. En donnant un coup de queue hors de l'eau, il témoigne de la vie dans les profondeurs:

"Серебристым рыба махнула хвостом,
Звезда зажелтела в небе пустом - "²⁷

C'est un "messenger de vie" comme la petite fille qui dans *La mort de Néron*²⁸ sort elle aussi de l'eau. Quant aux couleurs du poisson, elles ne peuvent être que vertes, argentées et mordorées! La truite donc. Elle sera dans une prison de verre (l'aquarium) ou de glace (la rivière gelée) qu'elle devra briser pour se libérer: le thème sonore de la résurrection sera composé par le craquement de la glace, le tintement du cristal:

"Крестильным звоном задрожал хрусталь".²⁹

En brisant la glace qui ne laissait passer que les rayons de la lune et ne faisait que réfracter la lumière du soleil, la truite abolit le "pays vert": Le soleil n'est plus un pâle et vert reflet de lui-même; sa lumière ne rencontre plus d'obstacles, elle inonde à nouveau le monde de l'or de ses rayons. Dans le cycle *Lazare*, tout est en or depuis le ciel, les arbres et le pain jusqu'au héros lui-même: "Ты братец, весь позолотел".³⁰

Le phénix renaît de ses cendres, la transmutation alchimique a abouti, serait-ce à dire que l'œuvre d'art est aussi le grand-œuvre?

Kuzmin avait l'élégance de ne pas se prendre entièrement au sérieux et il prenait volontiers un ton railleur dans ses épilogues: dans *La truite rompt la glace*, il prétend que tout s'est embrouillé dans son esprit et qu'aucun dessein préconçu n'a présidé à l'élaboration du poème, si l'on excepte le désir frivole d'entretenir le lecteur de la pluie et du beau temps durant les douze mois d'une année! Personne n'est dupe de cette affectation de trivialité, et plus Kuzmin se défend d'avoir voulu montrer ou démontrer quelque chose, plus il s'accuse lui-même!

L'œuvre poétique de Kuzmin répond admirablement aux critères qu'il a lui-même établis. Il part toujours de situations et d'éléments concrets: la truite n'est pas une métaphore; elle s'intègre néanmoins dans un ensemble et fait partie d'une vaste démonstration. Kuzmin amasse et organise les arguments qui lui permettront de constituer une thèse. Le fait qu'il élabore sa thèse en même temps ne l'empêche pas de faire finalement œuvre de théoricien même si chez lui l'application précède la théorie. Nous avons parlé des plans d'application métaphysiques et esthétiques qui s'imbriquent les uns dans les autres et qui tous contiennent les preuves du salut. On pourrait dire aussi que dans cet étrange combat contre la mort, ce sont autant d'armes et autant de renforts. Ce n'est pas seulement la foi qui est en cause chez Kuzmin lorsqu'il s'agit de la résurrection, car elle suffirait alors. Il lui faut avant tout faire coïncider la vision du monde de l'homme avec celle de l'artiste. Le mythe du dieu démembré puis reconstitué le hante pour des raisons plus esthétiques que mystiques: il voit dans ce mythe de la résurrection une parabole sur la création artistique et ce n'est pas en mystagogue qu'il réagit, mais en artiste qui découvre le "mystère" de la création. Son œuvre est l'interprétation de ce mystère: la vision et le langage poétiques se soumettent à un rituel qui s'y conformera le plus possible.

L'art est le "frère jumeau" de la vie et ses origines divines le destinent à triompher de la mort:

"Движение и творчество - жизнь,
Она же любовь зовется."³¹

Notes

- ¹ M. Kuzmin, "Emocional'nost' kak osnovnoj element iskusstva", in: *Arena*, Peterbourg, *Vremja*, 1924, 9.
- ² M. Kuzmin, *Uslovnosti, stat'i ob iskusstve*. (Petrograd, Poljarnaja Zvezda, 1923), 173.
- ³ Ibid., 13.

- 4 M. Kuzmin, *Nezdešnie večera*. (Peterbourg, Petropolis, 1921), 24.
- 5 M. Kuzmin, *Paraboly*. (Berlin, Petropolis, 1923), 9.
- 6 M. Kuzmin, *Seti*. (Peterbourg-Berlin, Petropolis, 1923), 107.
- 7 M. Kuzmin, *Paraboly*, op. cité, 98.
- 8 Ibid., 13.
- 9 M. Kuzmin, *Nezdešnie večera*, op. cité, 90.
- 10 M. Kuzmin, *Paraboly*, op. cité, 28.
- 11 M. Kuzmin, *Nezdešnie večera*, op. cité, 24.
- 12 Ibid., 44.
- 13 M. Kuzmin emploie les expressions "zelenaja len'" et "zelenaja pustota" dans le "Onzième coup" de *Forel' razbivaet led* (Leningrad, iz. Pisatelej v Leningrade, 1929), 20.
- 14 M. Kuzmin, "Deklaracija Emocionalizma", *Abraksas*, fevral' 1923, 3.
- 15 M. Kuzmin, *Vožatyj*. (Peterbourg, Prometej, 1918), 25.
- 16 M. Kuzmin, *Novyj Gul'*. (Leningrad, Akademia, 1924), 29.
- 17 M. Kuzmin, *Paraboly*, op. cité, 96.
- 18 M. Kuzmin, *Forel' razbivaet led*, op. cité, 20.
- 19 L'expression "rodimyj grob" se trouve dans *Paraboly*, 84, et "materinskaja utroba, teplaja mogila" également dans *Paraboly*, 36.
- 20 M. Kuzmin, *Paraboly*, op. cité, 105.
- 21 Le premier poème de *Paraboly* commence par les mots: "Kosye sootvetstvija".
- 22 Voir dans *Forel' razbivaet led*, op. cité, 14, les vers:
"Kogda na každyj zvuk i mysl'
Vstaet, ljubja, protivoves".
- 23 M. Kuzmin, *Forel' razbivaet led*, op. cité, 24.
- 24 On peut lire dans "Deklaracija Emocionalizma", op. cité, 3: "Projavlenie tvorčestva, kak ljubvi i žizni, nerazryvno soprjaženo s dviženiem." (C'est Kuzmin qui souligne).
- 25 Par exemple, dans *Forel' razbivaet led*, op. cité, le poème qui commence par les vers:

"Neprošennye gosti
Sošlis' ko mne na čaj."

- 26 Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, VIII, *Le temps retrouvé*, Gallimard, 1954, 256: "La grandeur de l'art véritable (...) c'était de retrouver, de ressaisir, de nous faire connaître cette réalité loin de laquelle nous vivons, de laquelle nous nous écartons de plus en plus au fur et à mesure que prend plus d'épaisseur et d'imperméabilité la connaissance conventionnelle que nous lui substituons (...)."
- 27 M. Kuzmin, *Nezdešnie večera*, op. cité, 83.
- 28 M. Kuzmin, *Smert' Nerona*, in: *Sobranie Stixotvorenij*, par J.E. Malmstad et V. Markov, (Munich, Fink Verlag, 1977, tome III), 613.
- 29 M. Kuzmin, *Novyj Gul'*, op. cité, 13.
- 30 M. Kuzmin, *Forel' razbivaet led*, op. cité, 93.
- 31 M. Kuzmin, *Paraboly*, op. cité, 107.

ДВОЙНИЧЕСТВО И ЛЮБОВНЫЙ ТРЕУГОЛЬНИК: ПОЭТИЧЕСКИЙ МИФ КУЗМИНА И ЕГО ПУШКИНСКАЯ ПРОЕКЦИЯ

Михаила Кузмина - наряду с Осипом Мандельштамом и Анной Ахматовой - можно по праву считать одним из создателей целостной эстетической системы, пришедшей на смену русскому символизму. Как отмечали исследователи, эта эстетика исходит из представления о смысловом единстве мира, которое реализуется в построении всего творчества и всей жизни поэта как единого "смыслового пространства" - единого, хотя и принципиально открытого текста, соотнесенного с мировой культурой в целом (с "мировым поэтическим текстом")¹. Один из первых исследователей Кузмина, Г.Г. Шмаков, так описал основной принцип кузминской поэтики: "... Реальный мир и его "элементы" незамедлительно порождают культурных двойников, дублеров, подобия, вступают с ними в сложнейшие "семантические блоки", которые "герметичны", ибо рассчитаны на высокую читательскую подготовку, на способность читателя к дешифровке "культурного кода", разгадка которого обуславливает смысл поэтического произведения".²

Можно предположить, что в основе этой поэтики лежит характерное для Серебряного века мифологическое представление о "возвратности" - о вечной повторяемости или "возвращаемости" события, лица, слова. При этом происходит взаимная проекция и совмещение трех планов: поэтического текста, биографии и культуры. Таким образом, событие или персонаж поэтического произведения воспринимается как "возвращение" некоего прообраза, как реально-биографического, так и "текстового" (уже встречавшегося в другом тексте Кузмина) или общекультурного (уже встречавшегося в другом культурном тексте). Любой смысловой элемент произведения, будь то сюжетный ход, персонаж или словесный комплекс, отождествляется с уже "бывшим" событием, лицом, словом. Этот общий принцип получает конкретную реализацию в целом ряде художественных приемов. Так, сюжет стихотворения или цикла Кузмина часто разворачивается за счет "узнавания" во многих происшествиях одного события; при разработке системы персонажей Кузмин прибегает к приему "удвоения" героя, причем герой обычно связывается с биографическим прототипом (т.е. жизненным "двойником")³. Этот принцип, который можно назвать "двойничеством", становится основным конструктивным принципом, организующим текст.

Мне представляется, что двойничество (и дальнейшее развитие этой схемы) выступает в творчестве Кузмина не только как общий конструктивный принцип, но и как своеобразный поэтический миф - символический сюжет, направленный на индивидуальное разрешение глобальных культурных проблем: этот мир и иной мир, любовь и смерть, смерть и воскресение. Этот символический сюжет (или схема) подробно разрабатывается в ранней лирике Кузмина и получает затем полную реализацию в его итоговом произведении - поэме "Форель разбивает лед" (1927). Анализ поэтического мифа о двойничестве и его дальнейшего развития в миф о любовном треугольнике является задачей настоящей работы.

У лирического героя раннего Кузмина есть двойник; двойник - это являющийся ему вестник из потустороннего мира, который становится "вожатым" и проводником героя (образ, навеянный Данте). Вестник вручает герою "чудесный дар" - зеркало, в котором запечатлены его черты: "... Мне зеркало вручил вожатый; / Там отражался он как тень...". Зеркало - это залог вечной и неизменной связи между ними и знак охраны от превратностей здешнего мира. Зеркало является также залогом причастности героя к потустороннему миру: "Вожатый мне: "о друг, смотри - / Мы обрели страну другую..." (1908, цикл "Вожатый", сборник "Сети"). Эта схема, в ее полном варианте или в виде отдельных компонентов, многократно воплощается в лирике Кузмина в период, предшествующий "Форели". Так, она воспроизведена в стихотворении того же цикла "С тех пор всегда я не один":

С тех пор всегда я не один,
Мои шаги всегда двойные,
И знаки милости простые
Дает мне Вождь и Господин.
С тех пор всегда я не один.

Пускай не вижу блеска лат,
Всегда твой образ зреть не смею -
Я в зеркале его имею,
Он также светел и крылат.
Пускай не вижу блеска лат.

Ты сам вручил мне этот дар,
И твой двойник не самозванен,
И жребий наш для нас не странен -
О ту броню скользнет удар.
Ты сам вручил мне этот дар.

Постоянными атрибутами двойника-вожатого являются блестящие крылья (причем два крыла интерпретируются как символ двуединства), сверкающие латы (вариант зеркала), мечь или копье, конь или конница. Очевидно, что культурный прообраз вожатого - это ангел-хранитель и своего рода небесный двойник Михаила Кузмина: Архангел Михаил (согласно агадической традиции, Архангел Михаил, предводитель небесного воинства, выступает также в роли заступника и защитника). Образ Архангела Михаила часто встречается в лирике Кузмина; причем образ небесного двойника лирического героя также удваивается: опираясь на традицию христианской мифологии, Кузмин приравнивает образы Архангела Михаила и Святого Георгия (последний занимает важное место в его творчестве)⁴. Спроецированное в план биографического мифа, двойничество Архангела Михаила и Святого Георгия проявляется как отношение двойничества между "Михаилом Кузминым" (лирическим героем поэзии Кузмина) и каждым из двух лиц, игравших исключительную роль в его жизни: Георгием Чичериным, человеком, с которым связано духовное самоопределение Кузмина, и Юрием (вариант имени Георгий) Юркуном, возлюбленным и многолетним спутником поэта.

Двойник-вожатый, "чудесный гость" из потустороннего мира, часто выступает в роли возлюбленного лирического героя. Так, например, в стихотворении "Трижды в темный склеп страстей томящих" (1910, сборник "Осенние озера"), посвященном возлюбленному Кузмина Всеволоду Князеву, фигурирует "вестник меченосный" - "жених" и "брат" героя, манящий его в "страну иную", или "край свиданий"; его уход переживается как утрата возлюбленного. Та же система образов с их символическими значениями появляется в сборнике "Глиняные голубки" (1923). Так, в стихотворении "Мы думали, кончилось все" (цикл "Веселый путь"), "гость" (или "желец иного мира") выступает в сниженном варианте - в образе конкретного, земного возлюбленного; при этом земной жених наделен теми же символическими атрибутами, что и его небесный двойник: в руках его палка - вариант меча или копья.

Воплощение идеи двойничества в образе человека, смотрящего в зеркало, сообщает особое значение самому зеркалу - постоянному атрибуту этой символической схемы. Зеркало (и любая отражающая поверхность) оказывается преградой, разделяющей героя и его двойника (возлюбленного), гостя из иного мира. Встреча и соединение (а точнее, слияние) героя с возлюбленным происходит в результате преодоления этой преграды. В лирике 1910-х - 1920-х годов преграда выступает в виде зеркала, дверцы зеркального шкафа, т.е. двери, за которой стоит

"чудесный гость" ("Мы думали кончилось все"), "сквозного экрана" ("Вы - молчаливо-нежное дитя"), льда или поверхности воды.⁵

Образ поверхности воды, разделяющей героя и его возлюбленного, отсылает к мифу о Нарциссе. Прямые и косвенные упоминания Нарцисса часто встречаются в творчестве Кузмина (см., например, сборник "Эхо", 1921, на обложке которого изображены Нарцисс и Эхо). Миф о Нарциссе стоит и за историей Антиноя, к которой неоднократно обращается Кузмин.⁶ Так, прекрасный юноша Антиной, который, согласно легенде, утонул в Ниле во время купания, представлен утопившимся, подобно Нарциссу, влюбленному в свое отражение в пруду (см. "Если бы я был древним полководцем", цикл "Александрийские песни", 1907; "Базилид", цикл "София", 1917-1918, сборник "Нездешние вечера"). Важная деталь истории Антиноя - это то, что после смерти Антиной был причислен к лику богов. Эта деталь проясняет смысл совмещения двух мифологических сюжетов: подкрепление ассоциации между соединением с двойником-возлюбленным и достижением бессмертия.

В самом деле, двойник - "житель иного мира", а следовательно слияние с ним подобно преодолению преграды между этим миром и иным миром. Ассоциация между слиянием с двойником-возлюбленным и преодолением смерти становится еще более очевидной в тех случаях, когда символический образ преграды предстает в виде поверхности льда. Так, в стихотворении "Слезам сердце я омою" (цикл "Веселый путь", 1914) встреча героя с возлюбленным ("мой гость нежданный") метафорически уподобляется встрече зимы с весной и воплощается в образе ломающегося голубого льда. Часто в лирике Кузмина образы ломающегося льда, ледохода, прорыва воды сквозь ледяную преграду связываются с весной, с Пасхой и с воскресением Христа:

И небо, легкое, как дымы,
И ледохода крестный ход
Таинственно неизъяснимы,
Как воскресенье гробных вод.

"Какая прелесть в Пасхе ранней" (1919)

Характерны в этом отношении стихотворения "Внизу недвижим круглый пруд" (1912-1913; цикл "Сердце зеркальное"), "Снег сойдет, просохнет лужица" (1915), "Еще нежней, еще прелестней" (цикл "Вожатый" 1916).⁷ Отметим, что в целом ряде случаев ледяная преграда разрушается с помощью удара лучом-копьем или мечом: "Весна скорей лучом ударь" ("Какая прелесть в Пасхе ранней"); "Из пасхальной из обители / Божий луч, как меч, летит" ("Снег сойдет, просохнет лужица"). В

другом случае "воскресенье вод" непосредственно связано с явлением "чудесного гостя", который совершает чудо "открывания воды":

Камень копьем прободая,
 Вызови воду,
 Чтобы текла, золотая,
 Вновь на свободу!
 "Сладостной веря святыне" ("Осенние озера", 1912).⁸

Итак, в лирике Кузмина складывается устойчивый символический сюжет: явление герою двойника (вестника из потустороннего мира и возлюбленного) и слияние с ним путем преодоления разделяющей их преграды. Складывается и устойчивая система отождествления ролей (двойник=вестник=вожатый=брат=жених) и важнейших элементов ситуации (зеркало=экран=вода=лед). Эта символическая схема лежит в основе поэмы "Форель разбивает лед".

Так, центральный, организующий образ-символ поэмы - форель, разбивающая лед - включает в себе идею воскресения из мертвых, тесно связанную с соединением героя поэмы с возлюбленным - вестником из потустороннего мира, его названным братом или братом-близнецом (т.е. двойником). "Форель" выступает как еще один вариант орудия преодоления (разбивания) преграды; причем использование образа рыбы, раннехристианского символа Христа, дополнительно подкрепляет идею воскресения (с другой стороны, образ форели имеет и эротические коннотации). Слово "удар" (которое неоднократно встречалось в лирических стихотворениях, связанных с темой двойничества) задает композиционное деление поэмы на главы-удары - символ последовательных попыток пробивания символической преграды, которая разъединяет возлюбленных и, одновременно, разделяет этот мир и иной мир, пространство смертных и пространство бессмертных. Образ преграды выступает в поэме во множестве вариантов: это и лед, и поверхность воды (в связи с чем возникает образ купальщика-Нарцисса), и стекло (Десятый удар), и дверь (Первый удар), и дверца стенного шкафа (Десятый удар), и "голубой пар" (Первый удар и Десятый удар: "зеленый край за паром голубым"⁹).

Однако в пределах "Форели" символическая схема, описанная выше, значительным образом видоизменяется. Ее изменение связано с транспозицией схемы двойничества из жанра лирики в жанр поэмы. Несмотря на высокую долю размытости и на явную близость к лирическому циклу, "Форель" представляет собой повествовательный текст. (Образцом этого жанра для Кузмина очевидно послужил роман в стихах

Пушкина "Евгений Онегин".¹⁰) В соответствии с требованиями жанра, подразумевающего более четкую разработку персонажей и сюжета, мифологическая схема соединения с двойником-возлюбленным, не теряя своих символических коннотаций, воплощается в персонажах традиционного романного любовного треугольника. Треугольник составляют герой (лирическое "я"), юноша-возлюбленный (брат-близнец, т.е. абсолютное подобие, или двойник героя) и женщина, разлучающая героя с возлюбленным. Образ женщины-разлучницы представляет собой пресонификацию элемента изначальной схемы, а именно символической преграды между любовниками.¹¹ В "Форели" Кузмин разрабатывает свой индивидуальный вариант мифа о любовном треугольнике, одного из центральных культурных мифов.

Кузминский миф создается за счет многочисленных и многослойных проекций ситуации треугольника на биографическую реальность, с одной стороны, и на известные культурно-литературные варианты любовного треугольника, с другой. При этом биографические и литературные проекции переплетаются и образуют сложные "семантические блоки". Прежде всего, рассмотрим биографические подтексты поэмы.

Образ возлюбленного восходит к нескольким реальным прототипам; главные среди них - Всеволод Князев и Юрий Юркун. Оба они связаны с ситуацией любовного треугольника. В первом случае это отношения между Кузминым, Князевым и Ольгой Глебовой-Судейкиной, относящиеся к 1913 году (так называемая "история 1913 года", которая произвела огромное впечатление на современников Кузмина и приобрела в их глазах символический смысл). Во втором - отношения между Кузминым, Юркуном и Ольгой Арбениной, относящиеся к 1921 году.¹² Различные пласты биографического подтекста находятся в сложном взаимодействии. В целом, ситуация с Юркуном и Арбениной переживается как возвращение, или дублет, уже пережитой ситуации с Князевым и Судейкиной. Отсылки к обстоятельствам романа с Князевым переплетаются с отсылками к обстоятельствам романа с Юркуном; при этом происходит накапливание и совмещение биографических подтекстов. В реальной жизни отношения с Князевым закончились гибелью Князева, который, в результате несчастной любви к Судейкиной, покончил жизнь самоубийством. История с Юркуном разрешилась возвращением Юркуна к Кузмину (в результате чего образовался своеобразный *ménage à trois*). Развязка треугольника в "Форели" реализует оба эти варианта одновременно: возлюбленный героя гибнет в результате сближения с женщиной; однако, он затем возвращается к герою воскресая из мертвых. (Любопытно, что его смерть носит метафорический характер: " - "Утонули? - В переносном смысле".) Этот сюжетный

ход, возникший за счет совмещения двух различных и, на первый взгляд, несовместимых ситуаций, получает метафизическую интерпретацию в терминах изначальной кузминской символической схемы, согласно которой соединение с возлюбленным является актом преодоления смерти.

Во Втором вступлении к поэме имеются ясные указания на биографические прототипы возлюбленного. Герою являются "непрошенные гости" (из мира мертвых): "художник утонувший", "гусарский мальчик с простреленным виском", "мистер Дориан". Первый - это, без сомнения, Князев, служивший в гусарском полку и убивший себя выстрелом из пистолета. Возможно, что "простреленный висок" - это не только отсылка к конкретным обстоятельствам гибели Князева, но и символический образ смерти в результате пробивания "преграды" - черепной кости - ударом пули. (Ср. образ из Десятого удара, в котором герой вновь обретает утраченного возлюбленного: "и билась вена на сухом виске"; по всей видимости вариант образа форели, бьющейся о лед.)

"Художник утонувший" - это Николай Сапунов, близкий друг Кузмина, утонувший во время совместной прогулки по морю летом 1912 года. Это удвоение биографического прототипа образа возлюбленного вероятно связано с особыми обстоятельствами гибели Сапунова. Сапунов утонул во время катания на лодке; его спутниками были сам Кузмин и трое друзей-женщин, причем, по слухам, Сапунов был влюблен в одну из них. Неловкое движение Кузмина (согласно одной из версий) опрокинуло лодку; все кроме Сапунова, который не умел плавать, были спасены. Особый драматизм этой ситуации придал тот факт, что Сапунову была предсказана гадалкой смерть в воде. Эти обстоятельства (они подробно описаны современниками и неоднократно упоминались самим Кузминым¹³) делают гибель Сапунова материалом, который естественно включается в символический сюжет, лежащий в основе "Форели". Здесь и намек на любовный треугольник, и идея пророчества о будущем (ср. сцену ворожбы в Девятом ударе), и, главное, ситуация гибели юноши в воде, которая в поэтическом мире Кузмина является реализацией мифа о Нарциссе - Антиное (образ Нарцисса появляется в Седьмом ударе).¹⁴

"Дориан" - прозвище Юркуна (оно связано с его молоджавостью "вечного юноши" - свойство, отмеченное в мемуарных источниках). Во время написания "Форели" Юркун (единственный из трех указанных прототипов) был жив. Фразу "а вы и не рождались" следует читать: "а вы и не умирали" (прием, по-видимому, мотивированный темой зеркала, т.е. обращенности).

К истории гибели друзей отсылает и мотив новогодней ночи, занимающий важное место в "Форели". Известно, что встреча Нового 1913-го года в Бродячей собаке (совпавшая с первой годовщиной открытия кабаре) прошла под знаком поминания Сапунова (характерно в этом отношении стихотворение Петра Потемкина, члена того же круга, обращенное к Сапунову: "Встань! Возьми бокал вина и промолви: С новым годом!").¹⁵ Ретроспективно, для людей Серебряного века гибель двух членов дружеского круга поэтов и художников в 1912 и 1913 году связалась с идеей "последнего года" перед общей гибелью, перед началом Первой мировой войны и затем революции. Однако для Кузмина ситуация Нового года вызывала и дополнительные личные ассоциации. Так, связь Юркуна с Арбениной стала общеизвестным фактом после их совместного появления на костюмированном балу 11 января 1921 года.¹⁶ Причем 1921 год - это еще один символ "конца"; год конца Гражданской войны, массовых смертей в зимнем Петрограде, год смерти Гумилева и Блока. Эти ассоциации - гибель друзей и крушение любви, неотделимые от гибели мира - стоят за сценой встречи Нового года в Двенадцатом ударе: "Живы мы? И все живые. / Мы мертвы? Завидный гроб! Входит в двери белокурый, / Сумасшедший Новый год!" Вполне вероятно, что двенадцать главок-ударов - это не только двенадцать месяцев, но и двенадцать ударов часов в новогоднюю ночь (ср. "Не спеша двенадцать бьет" в Двенадцатом ударе).

Биографические прообразы, образующие цепь двойников, имеются и у женского персонажа поэмы. Указывалось, что среди возможных прототипов образа "брюлловской красавицы" - Ольга Глебова-Судейкина, Ольга Арбенина, Анна Радлова.¹⁷ К этому списку можно добавить и Анну Ахматову. Шаль, сползающая с плеча - характерная примета Ахматовой в культуре Серебряного века (ср. строки Мандельштама: "Спадая с плеч, окаменела / Ложно-классическая шаль"). Существовал в это время и устойчивый образ Ахматовой - царственной красавицы. Отметим, что образ Ахматовой, как было установлено, лег в основу одного из женских пресонажей романа Кузмина "Плавающие - путешественники", который, как и "Форель", переигрывает события романа с Князевым.¹⁸ Характерно, что в культурном сознании Кузмина (и Серебряного века в целом) различные прототипы героини "Форели" приравнивались друг к другу. Выше уже говорилось о приравнивании в индивидуальной мифологии Кузмина Ольги Глебовой-Судейкиной и Ольги Арбениной, двух его соперниц, носивших одно имя. Судейкина и Ахматова были неразлучными друзьями; в "Поэме без героя" Ахматова обращается к Судейкиной: "Ты - один из моих двойников". Соотнесены и образы двух поэтесс, носивших имя Анна (обе они, Анна Ахма-

това и Анна Радлова, пользовались в начале своей поэтической карьеры покровительством Кузмина); в воспоминаниях Н.Я. Мандельштам Радлова именуется "другая Анна".¹⁹

Укажем на еще один возможный биографический прообраз женского персонажа "Форели". Это любимая сестра Кузмина, носившая имя Анна, которая, по свидетельству самого Кузмина, сыграла исключительно важную роль в его духовном и эмоциональном развитии.²⁰ В описании сестры Анны в письме от 18 июля 1893 года есть поразительные совпадения со сценой появления красавицы в оперном театре в Первом ударе "Форели":

"И я безумно любил сестру.... Она была поэтическая и оригинальная натура. Говорили, что она странная и причудливая девушка; по-моему, она просто была с искрой Божьей и знала о голубом цветке. У нее был талант для сцены, и раз я слышу ночью, что она говорит, я тихо подошел к двери и вижу, что Аня стоит с тихой улыбкой в мантии из красного платка и говорит слова Гермियोны в предпоследнем акте "Зимней сказки" Шекспира. Тихой, синей отрадой повеяло на меня. Утром я начал ей говорить, что запомнил из вчерашнего; конечно, должен был признаться, что я подслушал. Тогда она дала мне Шекспира. Ты знаешь ли часы ночью, когда весь в жару и трепете, пожираешь запрещенные страницы, полные крови, любви, смерти и эльфов, а ночь, черная лента, тянется долго, долго? Потом скоро мне позволили читать. Темные зимние вечера у печки, когда я зачитывался Гофманом."²¹

К "Форели" ведут и центральный образ сестры Анны "в мантии из красного платка" (отметим, что в Первом ударе использовано слово "платочек"), связанный с идеей театрального представления, и имена Шекспира и Гофмана (важная часть культурного кода поэмы), и атмосфера ночного видения (ср. в Первом ударе: "... тело мне сковала / Какая-то дремота"...).²²

Этот биографический прообраз "Форели" включает в себе и указание на один из литературных прообразов: это "Зимняя сказка" Шекспира (которую декламирует сестра Аня). В центре "Зимней сказки" - отношения двух названных братьев, короля Сицилии и короля Богемии (причем часть действия происходит в Богемии - топос, упоминаемый в "Форели"). Разделенные землей и морем, они связаны безграничной любовью и поразительным подобием ("схожи как близнецы"). Связь между ними разрушается из-за вмешательства женщины - жены сицилийского короля, Гермियोны. Мучимый ревностью, сицилийский король губит женщину и совершает попытку "братоубийства". В финале пьесы происходит возвращение - воскресение Гермियोны, "похищенной у

смерти". Магический кристалл - зеркало - обращает время. Эти мотивы "Зимней сказки" Шекспира, в причудливом переплетении, нашли отражение в "Форели" Кузмина.

Отсылки к биографически конкретным событиям и лицам последовательно смешиваются и переплетаются в "Форели" с многослойными отсылками к литературным и культурным текстам, в которых трактуются темы "крови, любви, смерти" и любовного треугольника. Среди них "Тристан и Изольда" Вагнера, миф о Нарциссе, сонеты Шекспира, "Евгений Онегин" и другие произведения Пушкина, etc. Различные пласты литературного подтекста вступают в сложные взаимоотношения. Рассмотрим некоторые из этих подтекстов.

Первый удар, как известно, отсылает читателя к высокому прообразу ситуации, описываемой в поэме - к "Тристану и Изольде". Встреча героя с будущим возлюбленным и с соперницей происходит в театре, во время представления оперы Вагнера. Во втором ударе происходит своеобразное удвоение источника; ситуация переключается из "высокого" в "низкий" регистр. Второй удар построен на многочисленных отсылках к сценкам и мотивам цыганского театра-кабарэ, оперетты и кинематографа. (Можно предположить, что бытовая ситуация, лежащая в основе второго удара - поездка к цыганам после театра; это, как и посещение оперы Вагнера, - характерная примета эпохи.) Один из таких текстов прямо назван во втором ударе: "Гайда, Марица!" - это припев заключительной арии из оперетты Имре Кальмана "Графиня Марица" (1924), которая была очень популярна в двадцатые годы (известно, что Кузмин был любителем жанра оперетты). Любопытно, что "Марица" содержит, в сниженном варианте, те вагнеровские мотивы, которые проигрываются в "Форели": мотивы любовного треугольника, женского коварства, бессмертной любви, смерти и возрождения. Действие происходит в Венгрии (венгерские Карпаты - традиционный "локаль" цыганщины в культуре начала века) и сопровождается катанием влюбленных на лошадях, поездкой в цыганское кабаре, гаданием о будущем.

Однако цыганщина в "Форели" восходит и к другому, высокому источнику - к "Цыганам" Пушкина. К "Цыганам" отсылает предпоследняя строфа "Второго удара":

А законы у нас в остроге,
Ах, привольны они и строги:
Кровь за кровь, за любовь любовь.
Мы берем и даем по чести,
Нам не надо кровавой мести:
От зарока развяжет бог...
"Форель"

Мы дики, нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казим,
Не нужно крови нам и стонов...
"Цыганы"

К "Цыганам" вероятно восходит и образ из начала Третьего удара: "Как недобитое крыло, / Висит модель...". Ср. пушкинский образ раненого журавля, оставленного в чужом краю: "Один печально остается, / Повиснув раненым крылом".

Литературные подтексты, в их взаимоналожении и взаимодействии, играют в тексте важную организующую роль. Проекция текста на целую парадигму литературных текстов обеспечивает сюжетную и тематическую связность. На первый взгляд представляется, что второй удар построен по принципу ассоциативного сцепления образов и лишен сюжетной организации. Однако отсылки к другим литературным текстам, заключенные во Втором ударе, вводят в поэму целый набор потенциальных сюжетных ходов и возможности их соединения в целостную структуру. Так отсылки к "Цыганам", а именно к заключительному эпизоду пушкинской поэмы, подсказывают одну из возможных реализаций темы "крови, любви, смерти": убийство соперника и возлюбленной, совершаемое из ревности. Умножение и контаминация подтекстов приводит к тому, что в тексте соприсутствуют и другие сюжетные возможности. Рассмотрим некоторые из них. Мотив "кровопролития" во Втором ударе соотнесен с целым рядом фольклорных сюжетов и текстов. Один из таких сюжетов - "обмен крови" в знак "кровного" родства (т.е. неразрывной связи), который восходит к балканскому ритуалу братания. Этот ритуал устанавливает отношения братства между героем и его возлюбленным. При этом добровольный обмен крови (братание) смешивается во Втором ударе с другим фольклорным мотивом, вампиризмом, т.е. убийством через поглощение крови (любопытно, что этот акт обеспечивает убийце-вампиру, а порой и его жертве, бессмертие²³).

Не богемских лесов вампиром -
Смертным братом пред целым миром
Ты назвался, так будь же брат!

....

Сам себя осуждает Каин...
Побледнел молодой хозяин,
Резанул по ладони вкось...
Тихо капает кровь в стаканы:
Знак обмена и знак охраны...

Само описание обряда братания ("Тихо капает кровь в стаканы"), видимо, отсылает к сцене из известного кинофильма о вампирах, "Носферату" Ф. Мурнао (1921).²⁴ Упоминание имени Каина в начале той же сцены вводит еще один потенциальный сюжетный элемент - брато-

убийство. (В контексте этих ассоциаций, формула "смертный брат" воспринимается как искажение общеязыковой идиомы "смертный враг", мотивированное совмещением "брат - враг".)

Ассоциативный ход "братание - братоубийство" подкрепляется за счет еще одного возможного пушкинского подтекста, "Песней западных славян", а именно песни "Янко Марнавич". Герой этой песни оказывается невольным убийцей своего "избранного брата" ("брата по богу") и, как следствие этого, гибнет от руки неких мистических сил ("кровомщенья"). Невольное братоубийство совершается следующим образом: "Янко выстрелил из своего пистоля, / Но рука его пьяная дрожала, / В супротивника своего не попал он, / А попал в своего друга".

Представляется возможным сложить все эти потенциальные сюжетные ходы и элементы в некую целостную сюжетную структуру, связанную с моделированием возможных путей развития и разрешения мифологической ситуации любовного треугольника: попытка убийства соперника оборачивается невольным убийством возлюбленного и, одновременно, братоубийством; погибает и сам герой, невольный виновник "братоубийства". Таким образом, дешифровка культурного кода обуславливает разгадку, а вернее, реконструкцию смысла поэмы.

Этот своеобразный сюжет, лежащий за пределами текста поэмы, становится частью создаваемого в "Форели" кузминского поэтического мифа о любовном треугольнике.

В самом деле, убийство соперника, оборачивающееся братоубийством, - это результат смещения и перестраивания традиционной ролевой структуры треугольника, которое вызвано тем, что речь идет о любви мужчины к мужчине. Традиционно "другому мужчине" отводится роль соперника героя; именно он является потенциальным объектом убийства из ревности. Однако в контексте кузминского треугольника "другой мужчина" является не соперником, а возлюбленным героя и его убийство невольно и неизбежно оказывается убийством возлюбленного - брата. Перифразируя стихотворение Пушкина можно сказать, что целясь в "супротивника", герой попадает в "брата". (Заметим, что таким образом полностью реализуется ситуация пушкинских "Цыган", т.е. убитым оказывается и соперник, и предмет любви, только в данном случае они совмещены в одном лице.)

Исключительную роль в реализации этих смысловых ходов играют отсылки к Пушкину. Отсылки к различным текстам Пушкина, многие из которых уже были указаны исследователями, буквально пронизывают текст поэмы.²⁵ К Пушкину восходят, видимо, такие ключевые образы "Форели", как явление непрощенных гостей (ср. "незримый рой гостей" в "Осени" 1833) и образ сросшихся близнецов (который восходит к

стихотворению "Подражание арабскому" (1835)²⁶). Как было отмечено выше, самый выбор жанра и темы указывает на ориентацию на идеальный прообраз этого жанра в русской литературе - "Евгений Онегин". В этом контексте, целые ряды слов, образов, ситуаций, приемов начинают восприниматься как пушкинские - например, зимние пейзажи, катание в санях, ворожба, атмосфера уединенной жизни в деревне, посещение театра и проч.²⁷ В целом, возникает ощущение соприсутствия в поэме пушкинского слоя, а в связи с этим возникает возможность проекции всего сюжета и всей ситуации "Форели" на сюжеты и ситуации, связанные с именем Пушкина.

"Пушкинианство" - сознательная и последовательная ориентация на поэтический стиль и человеческий образ Пушкина - была важной чертой творчества и самосознания Кузмина, которая неоднократно отмечалась в мемуарных источниках и исследовательской литературе.²⁸ Эта черта является неотъемлемой частью культуры Серебряного века в целом: современные события и лица (и современная поэзия) постоянно соотносились с событиями лицами и поэтическими текстами столетней давности и воспринимались как мифологическое "возвращение" Золотого века - пушкинской эпохи.²⁹

Проекция современных событий на пушкинскую эпоху сыграла большую роль в художественном осмыслении так называемой "истории 1913 года" (гибели Князева). Для понимания смысла и значения пушкинской проекции "истории 1913 года" (и ее "возвращения" в 1921 году, в истории с Юркуном и Арбениной) в творческом сознании Кузмина необходимо обратиться к культурной мифологии эпохи. Ретроспективно, гибель Князева приобрела в глазах современников символический смысл: трагическая и бессмысленная смерть молодого поэта в 1913 году, перед началом исторических катастроф, стала восприниматься как предвестие "начала конца". Гибель Князева вписалась в целый ряд смертей поэтов Серебряного века; она стала частью одного из центральных культурных мифов первой трети XX века - "смерти поэта". Смерть Блока в 1921 году, расстрел Гумилева в том же году, смерть Хлебникова в 1922, самоубийство Есенина в 1925, и, наконец, самоубийство Маяковского в 1930 году - эта серия смертей поэтов на пороге новой эпохи в истории России сложилась в своеобразный образ единого, "из века в век повторяющегося" (Пастернак) события глобального мифологического значения. Согласно формулировке Пастернака (в "Охранной грамоте"), конец поэта, "иногда насильственный, чаще естественный, но и тогда, по нежеланию защищаться, очень похожий на самоубийство", знаменует собой уход и умирание культурной эпохи. При этом гибель поэта Серебряного века осознавалась как "столетнее возвращение"

мифологического прообраза - смерти Пушкина, а конкретные обстоятельства, сопутствовавшие гибели Пушкина, воспринимались как знаки этой символической ситуации.³⁰ В этом контексте возник особый интерес к истории последних лет жизни Пушкина, обстоятельствам его женитьбы на Наталье Николаевне Гончаровой и, в особенности, к обстоятельствам, приведшим к дуэли Пушкина с Дантесом.³¹ Этот культурный контекст определил сознательную проекцию ситуации "Форели", а также биографических событий, лежащих в ее основе, на историю гибели Пушкина.

Во Втором вступлении к поэме и в Первом ударе вводится тема прохождения сквозь временной барьер и вызывания теней из прошлого ("Я был на спиритическом сеансе"); в качестве медиума выступает опера. Эта ситуация, вероятно, отсылает к рассказу Э.Т.А. Гофмана "Дон Жуан", герой которого, входя в ложу театра, где идет представление оперы Моцарта "Дон Жуан", выходит в иную реальность. Одним из воплощений иной реальности в "Форели" является иная историческая эпоха - мифическое время Золотого века русской поэзии. Героиня, появляющаяся в этой сцене, как бы сходит с полотна Брюллова, современника Пушкина ("Никто не видел, как в театр вошла / И оказалась уж сидящей в ложе / Красавица, как полотно Брюллова"). Этот же мотив появляется в романе "Плавающие-путешествующие", сюжет которого переигрывает "историю 1913 года". Героиня романа, Ираида Львовна Вербина (литературный двойник Судейкиной) ведет жизнь женщины тридцатых годов девятнадцатого века; внутреннее устройство ее квартиры "сохраняло подлинный характер 30-х годов", а сама Вербина "не только в обстановке, но и в костюмах старалась сохранить характер старинности, который очень шел к ее высокой, полной фигуре, напоминавшей Брюлловские портреты: покатые плечи, высокий лоб с прямым пробором, большие, темные, без особого выражения глаза, удлинённый овал и маленький рот бантиком..."³² В свете этого весьма вероятно, что среди прототипов брюлловской красавицы имеется конкретная женщина тридцатых годов девятнадцатого века и что Кузмин имеет в виду какой-то реальный портрет Брюллова. Существует знаменитый портрет Натальи Николаевны Пушкиной работы Брюллова (1831), который вполне соответствует описанию, данному в "Плавающих-путешествующих". Брюллов - не только современник, но и приятель Пушкина, оставивший любопытное свидетельство о его семейной жизни (и негативную ее оценку). Образ Наталии Николаевны в тридцатые годы - это именно образ удивительной красавицы. Прекрасные плечи, подчеркнутые на портрете Брюллова, - характерная черта ее красоты; шаль, небрежно наброшенная на плечи, - деталь тогдашней моды (в одном из мему-

арных описаний молодой жены Пушкина она представлена с красной шалью на плечах³³).

Представляется возможным связать образ Натальи Николаевны Пушкиной и уже установленные прототипы "брюлловские красавицы". В светском обществе Наталью Николаевну прозвали "Психеей".³⁴ "Психеей" называли в дружеском кругу Ольгу Судейкину (так обращается к ней Кузмин в стихотворении 1918 года); "Психеей" в домашнем обиходе Кузмина прозвали Ольгу Арбенину (см., например, обращенное к Арбениной стихотворение Кузмина 1930 года, "Сколько лет тебе, скажи, Психея?"). Любопытно, что и Судейкина и Арбенина были актрисами; известно кузминское восприятие актерской деятельности Судейкиной как способности оживлять в ее ролях персонажи и события столетней давности, воскрешать "элизиум теней".³⁵ В свете этого, можно предположить, что сцена в ложе оперы ("спиритический сеанс") изображает и современников Кузмина, слушающих представление "Тристана и Изольды", и, одновременно, современников Пушкина, слушающих представление "Дон Жуана" Моцарта.

Если "брюлловская красавица" в ложе - Наталья Николаевна Пушкина, то входящий в ложу "человек лет двадцати с зелеными глазами" (он белокур; ср. "Входит в двери белокурый, / Сумасшедший Новый год!") - Дантес. Устойчивый мемуарный образ Дантеса - это красивый белокурый молодой человек, "лет двадцати", со "стеклянными глазами".³⁶ Таким образом, лирический герой "Форели" оказывается в роли главного участника знаменитого треугольника - в роли самого Пушкина.

Тема 'Пушкин накануне гибели', включающая элемент самоотождествления с Пушкиным, активизировалась в творчестве Кузмина в начале 1920-х годов, в связи с серией траурных торжеств, посвященных Пушкину. В 1921 году в Петрограде торжественно отмечалась 84 годовщина со дня смерти Пушкина. Кузмин принял участие в юбилейном заседании 11 февраля в Доме литераторов; он прочел написанное к этому случаю стихотворение "Пушкин" (на этом заседании Блок произнес свою знаменитую речь "О назначении поэта", своеобразное пророчество о собственной гибели). Тема этого стихотворения - бессмертие Пушкина: "Он жив! У всех душа нетленна, / Но он особенно живет!" Бессмертие Пушкина представлено как возвращение из потустороннего мира и братание с современным поэтом:

Из стран, откуда нет возврата,
Через года он бросил мост,
И если в нем признаем брата,
Он не обидится: он - прост.

В феврале 1927 года, в 90-летие со дня гибели Пушкина, Кузмин выступил с еще одним пушкинским стихотворением - "Пушкин едет на дуэль". В этом стихотворении присутствуют многие образы и мотивы, вошедшие в "Форель", датированную тем же 1927 годом. Это и зимний пейзаж, схожий с пейзажем Первого вступления к поэме:

Грозный день навис, как тень,
Холодно, туманно.
Он ли пел морозный день?
Непонятно, странно!

Это и явление лирическому герою умерших друзей:

И пред ним со всех сторон
тени, тени, тени -
Пушин, Кюхля и барон,
Огненный Катенин.

Это и любовная измена (во-первых, Натальи Николаевны, а во-вторых, - ее литературного двойника, Наташи, персонажа "Арапа Петра Великого"); и карты как символ капризности своей будущей судьбы; и "слияние" друзей и врагов ("Кто друзья и кто враги? / Все слились в колоде"). Под стихотворением стоит двойная дата: 11 февраля 1837 - 11 февраля 1927 (дата смерти Пушкина в переводе на новый стиль). В контексте мифа о смерти поэта эта двойная дата - не простое указание на юбилейный характер стихотворения, а отсылка к идее символического "столетнего возвращения" смерти Пушкина.

Отсылки к теме дуэли и смерти Пушкина становятся важной частью "Форели". Причем обстоятельства дуэли Пушкина с Дантесом сливаются с атрибутами дуэли Онегина с Ленским; эти отсылки неизменно сопровождаются деталями зимнего пейзажа. Первое вступление рисует зимний пейзаж, исполненный пушкинскими ассоциациями.³⁷ Так, первая строка (открывающая поэму в целом) - "Ручей стал лаком до льда" - по-видимому отсылает к "Евгению Онегину" ("Опрятней модного паркета / Блистает речка, льдом одета"). Начальные строки Второго удара - это явная реминисценция из "Евгения Онегина", отсылающая к сцене дуэли Онегина и Ленского:

Кони бьются, храпят в испуге...
"Форель"

Почуя мертвого, храпят
И бьются кони...
"Евгений Онегин"
Глава VI, строфа XXXV

Причем, согласно общей идее годового цикла, Второй удар - это февраль, т.е. месяц дуэли Пушкина с Дантесом. К теме дуэли Онегина и Ленского отсылает и заключительная строфа Третьего удара.³⁸

Как тает снежное шитье,
Весенними гонясь лучами,
Так юношеское житье
Идет капризными путями!
"Форель"

Гонимы вешними лучами,
С окрестных гор уже снега
Сбежали мутными ручьями
На потопленные луга.
"Евгений Онегин", Глава VII,
строфа I.

Нетрудно заметить, что эти строки содержат основные элементы центральной символической схемы Кузмина: открывание воды (таяние снежного покрова), гонимой лучами солнца (образ, соотнесенный с ударом копья-посоха-луча). Смерть на тающем снегу или льду представляет собой идеальную реализацию кузминской идеи смерти-воскресения: такая смерть неотделима от акта слияния героя со своим зеркальным отражением (идеальным двойником) и проникновения сквозь преграду, разделяющую два мира; такая смерть неотделима от весеннего воскресения природы.

Образ смерти на снегу (в непосредственной связи с образом реки; см. рифму "берег-снег") играет важную роль и в стихотворении "Пушкин едет на дуэль":

Кончен путь. Последний берег.
Чей-то крик: "Начните!"
И без чувств упал на снег
Пушкин, сочинитель.³⁹

Отметим, что дуэль Пушкина с Дантесом происходила "на Черной речке"; в кузминском контексте возможно буквальное прочтение этой идиомы: дуэль на реке (в это время она была покрыта льдом). В результате введения в ситуацию гибели на поединке деталей весенне-зимнего пейзажа, имеющих у Кузмина особые символические значения, эта ситуация - гибель героя на поединке между противниками-друзьями (или "братьями"), происходящем из-за женщины, - связывается с идеей смерти-воскресения.

Образ смерти (насильственной смерти) на тающем снегу возникает в еще одном, раннем стихотворении Кузмина - "Я знаю, я буду убит" (цикл "Маяк любви", 1911-12, сборник "Осенние озера"). Ввиду особой важности этого малоизвестного стихотворения для нашей темы, приведем его полностью:

Я знаю, я буду убит
 Весною, на талом снеге...
 Как путник усталый спит,
 Согревшись в теплом ночлеге,
 Так буду лежать, лежать,
 Пригвожденный к тебе, о мать.

Я сам это знаю, сам,
 Не мне гадала гадалка,
 Но чьим-то милым устам
 Моих будет жалко...
 И буду лежать, лежать,
 Пригвожденный к тебе, о мать.

И будет мне все равно,
 Наклонится ль кто надо мною,
 Но в небес голубое дно
 Взгляну я с улыбкой земною.
 И буду лежать, лежать,
 Пригвожденный к тебе, о мать.

Это стихотворение многими нитями связано с темой дуэли и смерти Пушкина и с "Форелью". Герой знает, что умрет "чужой смертью" - смертью, предсказанной другому ("Не мне гадала гадалка"); он будет убит на снеге. Смерть происходит "весною"; в поэтическом календаре Кузмина первый весенний месяц - это февраль ("Ведь в веющий теплом февраль / Весна встречается с зимою"; "Слезам сердце я омою", 1914). Возникающий в этом стихотворении образ дна небес вводит идею обращенности этого мира и иного мира (этот образ подтверждает, что тающий снег - это вариант ломающегося ледяного покрова реки). Мне представляется, что это стихотворение воспроизводит миф о смерти поэта: смерть поэта (лирического "я" этого стихотворения) повторяет гибель Пушкина (известно, что гибель Пушкина, "от белой головы", была предсказана гадалкой). Причем Кузмин заполняет картину этой смерти своими индивидуальными символами бессмертия: смерть на тающем снегу.

Подведем итоги анализу проекции событий, отраженных в "Форели", на пушкинскую эпоху. Можно утверждать, что история гибели Пушкина составляет одну из важнейших литературных параллелей ситуации любовного треугольника в поэме Кузмина. Без сомнения, пушкинский подтекст далеко не очевиден; он нуждается в реконструкции и восстанавливается лишь в результате распутывания целой сети ассоциативных связей, подкрепляемых апелляцией к культурной мифологии эпохи Кузмина. Какова же функция этого пушкинского подтекста в

поэме? Мне представляется, что функция его двойка: в результате взаимной проекции сюжета "Форели", с его биографическим аспектом (история 1913/1921 года), и истории женитьбы и гибели Пушкина, Кузмин, с одной стороны, обогащает создаваемый в поэме поэтический миф. С другой стороны, он предлагает свое прочтение одного из центральных мифов эпохи: мифа о смерти поэта - смерти Пушкина.

Отождествляя своего лирического героя (лирическое "я") с Пушкиным, Кузмин как бы переигрывает историю гибели Пушкина на "биографическом" материале (на материале своего биографического мифа). Осмелюсь предложить следующую реконструкцию кузминского прочтения истории гибели Пушкина: Пушкин гибнет в результате вмешательства в его судьбу непостоянной и ветреной женщины - "брюлловской красавицы" (отметим, что именно такую интерпретацию "истории 1913 года" Кузмин предлагает в романе "Плавающие-путешествующие"⁴⁰). Вокруг женщины, складывается ситуация любовного треугольника. "Другой мужчина" в этом треугольнике (Дантес) - это прекрасный юноша-воин (напомним, что кавалергарды носили форму с рыцарскими элементами). Он гомосексуалист. Соперников связывают отношения "избранного братства": известно, что в разгар драмы Дантес женился на сестре Натальи Николаевны, Екатерине. Согласно мемуарам В.А. Соллогуба, после сватовства Дантес сказал Пушкину: "Надеюсь, что мы будем видаться как братья"⁴¹ (эти мемуары были известны Кузмину; см. сноску 39). Таким образом дуэль Пушкина с Дантесом (как и литературный двойник этой ситуации, дуэль Онегина с Ленским) - это "братоубийство". Согласно логике кузминского мифа о любовном треугольнике, истинным партнером Пушкина является не ветреная "брюлловская красавица", а прекрасный юноша-воин, Дантес. Стреляя в соперника, Пушкин стреляет в "названного брата", или в двойника. В результате, он неизбежно гибнет сам; дуэль Пушкина с Дантесом оказывается самоубийством. Итак, как и в "истории 1913 года", любовный треугольник приводит к самоубийству. Однако, одновременно он приводит и к бессмертию: как известно, культ "бессмертного Пушкина" начался в самый момент его смерти и был непосредственно связан с символическим осмыслением самих обстоятельств этой смерти. Таким образом, история гибели Пушкина интерпретируется в терминах той символической схемы, которая организует поэтический мир Кузмина.

Наряду с этим, проекция ситуации "Форели" на историю гибели Пушкина дополняет, уточняет и "укрупняет" смысл и значение создаваемого Кузминым поэтического мифа о любовном треугольнике. Так, благодаря пушкинской проекции подкрепляется идея бессмертия. Отождествление ("братание") лирического героя с Пушкиным - это вер-

нейший залог его бессмертия, а точнее вечного возвращения. Пользуясь словами Кузмина (в стихотворении "Пушкин"), - "Он жив! У всех душа нетленна, / Но он особенно живет!"

Подводя итог всему сказанному, приведу резюме поэтического мифа о двойничестве и любовном треугольнике, который создается в творчестве Кузмина. В пределах этого мифа, любовь - это чувство мужчины к мужчине, т.е. к своему полному подобию, или двойнику. В этой ситуации соединение (а точнее, слияние) возлюбленных происходит в результате преодоления разделяющей их преграды (женщины). Соединение возлюбленных-двойников оказывается равноценным преодолению преграды, разделяющей этот мир и иной мир. В конечном счете, миф Кузмина - это миф о любви как преодолении смерти; в этом смысле, Кузмин предлагает позитивную альтернативу вагнеровскому мифу о любви как силе, ведущей к смерти.

Примечания

- 1 См. Ю.И. Левин, Д.М. Сегал, Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян, "Русская семантическая поэтика как потенциальная культурная парадигма", *Russian Literature* 7/8 (1974) сс. 47-82 (см. в особенности сс. 58, 64, 72); в этой работе описано воплощение этой поэтики в творчестве Ахматовой и Мандельштама.
- 2 Г.Г. Шмаков, "Блок и Кузмин (Новые материалы)", *Блоковский сборник*, вып. 2 (Тарту, 1972), с. 350.
- 3 См. Р.Д. Тименчик, В.Н. Топоров, Т.В. Цивьян, "Ахматова и Кузмин", *Russian Literature* V/1-3 (1978) сс. 222, 228. Многие наблюдения, сделанные в этом богатейшем информацией исследовании, использованы в моей работе.
- 4 Существует подобие между функциями и между традиционными изображениями Архангела Михаила и Святого Георгия. Оба они выполняют роль змееборцев. Архангел Михаил изображается в виде ангела-воина, с крыльями, копьем или мечом и, иногда, в латах. В православной традиции Архангел Михаил часто изображается держащим уздечки коней. Святой Георгий изображается в виде юноши-воина на коне, копьем поражающего дракона. Любопытно, что если Архангел Михаил является ангелом-хранителем Михаила Кузмина, то Святой Георгий - покровителем его родного города, Ярославля (Великий князь Ярослав в крещении принял имя "Георгий").

- 5 Метафизические проекции образа преграды подробно рассмотрены в статье Б. Гаспарова "Еще раз о прекрасной ясности: эстетика М. Кузмина в зеркале ее символического воплощения в поэме "Форель разбивает лед"", помещенной в настоящем издании.
- 6 Обращаясь к возможной биографической проекции этих образов, следует отметить, что Антиной - прозвище Кузмина в кружке Вячеслава Иванова.
- 7 Об этой теме см. подробнее в вышеуказанной статье Б. Гаспарова.
- 8 Любопытно, что в христианской мифологии существует традиция приравнивания Архангела Михаила и пророка Моисея: в агадической традиции, Архангел Михаил является предводителем израильтян в пустыне во время их исхода из Египта (см. М.Б. Мейлах, "Михаил", *Мифы народов мира*, под редакцией С.Н. Токарева, т. 2 (Москва, 1982), сс. 158-160. Как сообщила мне Ольга Раевская-Хьюз, существует иконописное изображение Архангела Михаила, направляющего жезлом воду ("Чудо Архангела Михаила в Хонех").
- 9 Непосредственная мотивировка этого образа - отсылка к "Тристану и Изольде" Вагнера (см. об этом в вышеуказанной статье Б. Гаспарова). Однако, следует отметить, что зеленый - цвет Святого Георгия (в западно-славянском фольклоре - "зелени Юрай"), олицетворяющего животворящую весну.
- 10 См. John E. Malmstad and Gennady Shmakov, "Kuzmin's "The Trout Breaking Through The Ice", *Russian Modernism: Culture and the Avant-Garde, 1900-1930*, ed. by George Gibian and H.W. Tjalsma (Ithaca and London, 1976), с. 142.
- 11 Характерно, что колорит, связанный с женскими образами "Форели" - это постоянный колорит "преграды", голубовато-серый ("брюлловская красавица" в ложе изображена "с жемчужным плечом"; Эллинон - в "голубовато-серой амазонке").
- 12 Подробное изложение этих биографических событий сделано в: John E. Malmstad, "Mikhail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times", М.А. Кузмин, *Собрание стихов*, т. III (München, 1977), сс. 7-319. Материал, собранный в этом замечательном очерке, лег в основу моей работы.
- 13 См. Malmstad, сс. 170-171.

- 14 Весьма вероятно, что в поэтическом сознании Кузмина эпизод с гибелью Сапунова соотносился и с пушкинским "Арионом". Так, слова песни в Девятом ударе, видимо отсылающие к этому эпизоду (" - Шумит зеленая река, / И не спасти нам челнока"), содержат отсылку к Пушкину: по мнению В.Ф. Маркова, слова "челн" и "кормщик" имеют в лирике Кузмина устойчивые пушкинские ассоциации (см. Владимир Марков, "Поэзия Михаила Кузмина", М.А. Кузмин, *Собрание стихов*, т. III, с. 363). В этом отношении интересно, что в этой морской прогулке должен был принять участие Блок; Блок воспринял эту историю как свою несостоявшуюся смерть. Эти факты сближают ситуацию гибели Сапунова (при которой "поэт", будь то Кузмин или Блок, "на берег выброшен грозою") с мифом о смерти поэта, непосредственно соотнесенным с именем Пушкина, который бытовал в культуре Серебряного века (подробнее об этом - ниже). О реакции Блока см. М.З. Долинский, *Искусство и Александр Блок* (Москва, 1985), сс. 254, 309.
- 15 Тема Нового года в культуре Серебряного века подробно рассмотрена в статье Р.Д. Тименчик и др., сс. 237-238.
- 16 См. Malmstad с. 254. Ср. стихотворение Кузмина "Любовь чужая зацвела / Под новогодней звездой" (1921).
- 17 См. Тименчик и др., сс. 228-230; Malmstad and Shmakov, сс. 138-139.
- 18 См. Тименчик и др., сс. 233-235.
- 19 Н.Я. Мандельштам, *Вторая книга* (Париж, 1972), с. 510.
- 20 Как ясно из автобиографической записи Кузмина, образ сестры Анны непосредственно связан в его сознании с темой "любви и смерти": "Когда сестра уехала из Петербурга, я тосковал и хотел умереть. Betise! Я становился ночью на пол, пил холодную воду и, наконец, заболел страшнейшим дифтеритом вместе с нарывом в горле. Две недели, как в кошмаре, я лежал между жизнью и смертью на кровати огромной под зимним шелковым одеялом, вышитом в монастыре. Лежал, как на катафалке, полон странных снов!" (цитирую по: Malmstad, с. 24).
- 21 Ibid., с. 20-21.
- 22 В том же письме заключено описание первой встречи ребенка Кузмина с музыкой (оперой): "... я стою за тяжелой портьерой, чтобы меня не вели спать, и слушаю, слушаю... Луна так странно ярко светит, вдали стучит сторож, полоса света из соседней комнаты

ложится на пол, голоса вдали слились в неясный гул, часы тикают неестественно громко, как сердце..." (цитирую по: Malmstad, сс. 21-22). Представляется возможным, что эта автобиографическая заметка легла в основу заключительной части оперной сцены в Первом ударе: полумрак в театре, залитом светом луны, непрерывный "легкий стук внутри" (в "Форели" стук сердца смешивается с боем часов; в автобиографическом письме - с тиканьем часов). Указано Б. Гаспаровым.

- 23 На эту деталь мне указала М.В. Розанова.
- 24 Указано Г.Г. Шмаковым. Автор глубоко признателен Г.Г. Шмакову за многие ценные указания и советы.
- 25 См., например, Malmstad and Shmakov, сс. 142, 159-160. На некоторые из предлагаемых мной пушкинских подтекстов мне указал Б. Гаспаров.

- | | | |
|----|---|--|
| 26 | Отрок милый, отрок нежный,
Не стыдись, навек ты мой;
Тот же в нас огонь мятежный,
Жизнью мы живем одной. | Не боюсь я насмешек -
Мы сдвоились меж собой,
Мы точь-в-точь двойной орешек
Под единой скорлупой. |
|----|---|--|

Характерным свидетельством близости этих пушкинских строк стилю и поэтике Кузмина является эпизод ошибочной атрибуции Пушкина - Кузмину, сделанной пушкинистом Тыняновым: "В одной литературной компании играли "в стихи". ... Тынянову загадали:

Отрок милый, отрок нежный,
Не стыдись, навек ты мой...

Тынянов перебил:

-Ну, это, конечно, Кузмин..." (Р.Д. Тименчик, "Тынянов и некоторые тенденции эстетической мысли 1910-х годов". В: *Тыняновский сборник. Вторые тыняновские чтения*. Рига, 1986, с. 69).

- 27 В.Ф. Марков описал этот эффект в применении к лирике Кузмина; см. Марков, с. 362.
- 28 См., например, высказывание В.М. Жирмунского в статье "Преодолевшие символизм" (1910): "Его изысканная простота в выборе и соединении слов есть сознательное искусство или непосредственный художественный дар, который делает современного поэта учеником Пушкина" (В.Жирмунский, *Вопросы теории литературы* (Ленинград, 1928, с. 280). Сергей Соловьев, в рецензии на первый сборник Кузмина "Сети" писал о "пушкинской игривости" стихов Кузмина (*Весы* 6 /1908/ с. 69). Сознательная ориентация круга Кузмина на пушкинскую эпоху проявилась в соотнесении дружеских поэтических кружков с Арзамасским братством и пушкинским кругом 1830-х годов.

Так, члены кружка вокруг Вяч. Иванова, включая Кузмина, подобно Арзамасцам, носили прозвища; редакция "Аполлона" в кружковом языке именовалась "дом на Мойке" - явная отсылка к последнему жилищу Пушкина (этот факт обыгрывался в эпиграммах и шуточных стихах этого круга). Существовала и традиция "примеривания" роли Пушкина, т.е. "первого поэта", к образам поэтов Серебряного века. Кузмин был одним из главных "кандидатов". Так внешность Кузмина осмыслялась как "пушкинская". Типичный образ Кузмина воспроизведен в мемуарах Георгия Иванова: "И внешность почти уродливая и очаровательная. Маленький рост, смуглая кожа, распланные завитки на лбу..." (*Петербургские зимы* /Париж, 1928/, с. 131). Обязательным компонентом образа Кузмина были огромные, прекрасные глаза. Все эти черты - смуглая кожа, вьющиеся волосы, маленький рост, "удивительные", "необыкновенные", "великолепные" глаза, а также общее впечатление сочетания уродливости и очаровательности - входят в традиционный облик Пушкина, запечатленный многими мемуаристами. Характерный пример такого отождествления Кузмина с Пушкиным - очерк Марины Цветаевой "Нездешний вечер". Основная черта в цветаевском портрете Кузмина - смуглость кожи ("мазь"): "Ровная, прочная, темно-коричневая, маврова, мулатова, господо-богова [мазь].. Но из этого кофейного цыганского навара, загара, идет на меня другое родное сияние: серебро?" (М. Цветаева, *Избранная проза*, т.2 /Нью Йорк, 1979/, с. 132). Мне представляется, что в этом описании подразумевается соотнесение Кузмина с Пушкиным: Кузмин представлен как мавр (мулат, цыган) Серебряного века петербургской поэзии, по аналогии с Пушкиным - мавром Золотого века. Другой современник, художник В. Милашевский, в воспоминаниях, относящихся к маю 1921 года (т.е. после знаменитого юбилейного заседания, посвященного годовщине гибели Пушкина), отводит Кузмину роль друга Пушкина, Жуковского, а роль самого Пушкина достается Блоку: "возможно мне казалось что всегда будут тихо беседовать Блок и Кузмин... Пушкин и Жуковский..." (В. Милашевский, "В доме на Мойке. Из записок художника", *Звезда* 12 /1970/ с. 201). (Ассоциация Кузмин - Жуковский мотивирована и тем, что Кузмин дал циклу стихов 1910-1911 гг. "Пример влюбленным" подзаголовок "Стихи для немногих".)

- 29 Проблема соотнесения Золотого и Серебряного века и представления о "столетнем возвращении" поставлена в статье Ю.И. Левина и др., с. 48. Этой проблеме была посвящена конференция, проходившая в мае 1987 года в University of California, Berkeley. См., в частности, мою статью "Пушкин в жизни человека Серебряного века", в которой обсуждается роль "пушкинианства" в биографических мифах людей Серебряного века, в: Boris Gasparov and Robert P. Hughes, eds. *From the Golden Age to the Silver: The Image of the Pushkin Era in the Cultural Mythology of Russian Modernism* (в печати).

- 30 Миф о смерти поэта получил отчетливую формулировку в "Охранной грамоте" Б. Пастернака (1930; см. главу 14), а также в статьях Романа Якобсона "О поколении, растратившем своих поэтов" и Д. Святополка-Мирского "Две смерти: 1837-1930", вошедших в книгу *Смерть Владимира Маяковского* (Берлин, 1931). См. об этом Л. Флейшман, *Борис Пастернак в двадцатые годы* (München, 1981), сс. 303-305 и его "О гибели Маяковского как литературном факте" *Slavica Hierosolymitana* 4 (1979), с. 127.
- 31 В течении 1926 и 1927 года (накануне юбилея) материалы о дуэли и смерти Пушкина появлялись в печати почти ежемесячно, от солидных научных изданий до массовой библиотеки "Огонька"; в периодических изданиях от "Красной нивы" и "Красной нови" до юридического органа "Суд идет" (напечатавшего военно-судебное дело Дантеса по поводу его дуэли с Пушкиным), до "Вечерней Москвы". Особое значение имел капитальный труд П.Е. Щеголева "Дуэль и смерть Пушкина" (первое издание - 1916, второе - 1917, третье - 1928). В эти годы вышел несколькими изданиями монументальный свод мемуарных свидетельств о жизни Пушкина, В.В. Вересаев "Пушкин в жизни" (первое издание - 1926, второе (дважды) - 1927, третье - 1928). В 1927 году вышел отдельный выпуск этого труда, специально посвященный последнему году жизни поэта, "Дуэль и смерть Пушкина: систематический свод подлинных свидетельств современников". Знакомство Кузмина с этими изданиями не подлежит никакому сомнению. Многие поэты Серебряного века, близкие к Кузмину, обращались к теме гибели Пушкина, причем пушкинистика наполнялась при этом автобиографическим материалом, а автобиография строилась за счет "примеривания" к своей судьбе обстоятельств жизни и смерти Пушкина. В этом отношении очень характерен "Мой Пушкин" Марины Цветаевой (1937), а также статьи Анны Ахматовой "Гибель Пушкина" и "Александрина" (они готовились в течении 20-х годов). Существовали и личные связи между поэтами и пушкинистами; так, в двадцатые годы Ахматова была дружна с женой Щеголева, одной из знаменитых петербургских "красавиц". Именно на этом фоне следует рассматривать пушкинские мотивы в биографическом мифе Кузмина и в тексте "Форе́ли".
- 32 М. Кузмин, *Проза*, т. V (Беркли, 1985), сс. 16-17.
- 33 См. А.С. Пушкин в воспоминаниях современников, т. 2 (Москва, 1974), с. 313.
- 34 См. В.В. Вересаев, *Пушкин в жизни*, т. 2 (Москва, 1936), с. 128.

- 35 См. Тименчик и др. , с. 268. В "Поэме без героя" Ахматовой к Глебовой-Судейкиной обращены слова: "Золотого века виденье..."
- 36 См. Вересаев, с. 291.
- 37 Один из возможных источников зимнего пейзажа в Первом вступлении - знаменитая картина Наумова "Дуэль Пушкина с Дантесом" (1885), которая сформировала зрительный образ дуэли для многих современников Кузмина. На этой картине изображены и тусклое зимнее небо, и тени пролетающих птиц, и даже крестьянин (кучер в крестьянской одежде) с санями, стоящий на льду. Свидетельство символической роли этой картины содержится в "Мой Пушкин" Цветаевой: "... картина в спальне матери - Дуэль. Снег, черные прутья дерева, двое черных людей проводят третьего, под мышки, к саням, а еще один, другой, спиной отходит. Уводимый - Пушкин, отходящий - Дантэс. Дантэс вызвал Пушкина на дуэль, то есть заманил его на снег и там, между черных безлистных деревьев, убил. Первое, что я узнала о Пушкине, это - что его убили. Потом я узнала, что Пушкин - поэт, а Дантэс - француз.... О Гончаровой не упоминалось вовсе, и я о ней узнала только взрослой. Жизнь спустя горячо приветствую такое умолчание матери. Мещанская трагедия обретала величие мифа" (Цветаева, *Проза* (Нью Йорк, 1953), с. 284). Указано Б. Гаспаровым.
- 38 Отмечено в примечаниях к *Собранию стихов* Кузмина (Д. Малмстад и В.Ф. Марков).
- 39 Эта строчка явно отсылает к мемуарам В.А. Соллогуба: "Наше общество так еще устроено, что величайший художник без чина становится в официальном мире ниже последнего писаря. Когда при разъездах кричали: "Карету Пушкина!" - "Какого Пушкина?" - "Сочинителя!" - Пушкин обижался...". Этот отрывок вошел в книгу Вересаева "Пушкин в жизни". Указано Б. Гаспаровым.
- 40 См. Тименчик и др., сс. 243-244.
- 41 Вересаев, с. 334.

Борис Гаспаров

**ЕЩЕ РАЗ О ПРЕКРАСНОЙ ЯСНОСТИ:
ЭСТЕТИКА М. КУЗМИНА В ЗЕРКАЛЕ ЕЕ
СИМВОЛИЧЕСКОГО ВОПЛОЩЕНИЯ В ПОЭМЕ
"ФОРЕЛЬ РАЗБИВАЕТ ЛЕД"**

Статья Кузмина "О прекрасной ясности. Заметки о прозе", появившаяся в 4-м номере "Аполлона" в январе 1910 года, воспринималась и современниками, и позднейшими исследователями Серебряного века как культурный документ большого значения, заключавший в себе важную альтернативу символистской эстетике. Однако установить с полной определенностью эстетическую позицию Кузмина оказывается нелегко: его программная статья нарочито лишена эмфаз, категорических утверждений, ораторской интонации; она написана в легкой, "скользящей" и ускользающей манере, которая сама по себе являет многозначительный контраст с мессианистическим пафосом, столь типичным как для символистских "откровений", так и для пост-символистских "манифестов". Антисимволистская направленность эстетики "кларизма" нигде не заявляет о себе прямо (если не считать осторожно негативной оценки стиля А. Белого), а выражается средствами "домашней семантики" - намеками, перифразами, аллюзиями (впрочем, вполне прозрачными для посвященного читателя).¹ Но и позитивный идеал "прекрасной ясности", исповедуемый автором, далек от очевидности; его смысл то и дело ускользает, растворяясь в утверждениях и примерах, которые, на первый взгляд, явно противоречат друг другу. Читатель, готовый отождествить кларизм с банальной "стройностью" и "гармоничностью" (в духе канонизированного школьного образа Пушкина или античности), с недоумением обнаружит, что понятие прекрасной ясности включает в себя и сказ Лескова (но не Ремизова или Белого), и нарочито стилизованную манеру "Огненного ангела" Брюсова, и "смутные и мрачные вымыслы", "причудливые фантазии" Гофмана и Эдгара По.²

Однако смысл эстетических воззрений Кузмина делается более ясным и совсем не противоречивым, если читать его статью так, как она написана: не искать в ней прямых утверждений, а стремиться обнаружить образные параллели и противопоставления, в которых выражается непрямым, символическим и опосредованным путем то, что хочет сказать автор.

Такой способ выражения гораздо больше свойственен поэзии, нежели жанру "заметок о прозе". Можно поэтому утверждать, что осмы-

сленное прочтение эстетической декларации Кузмина должно осуществляться на фоне его творчества (в первую очередь, поэтического). В этом отношении особенную важность представляет поэма "Форель разбивает лед" (1927) - самое значительное из поздних произведений Кузмина. Соположение этих двух текстов, стоящих в исходе двух важных культурных эпох (символизма и культуры 1920-х годов), рассмотрение их во взаимном "зеркальном" отражении позволяет обогатить наше понимание каждого из них. В статье Кузмина такая проекция высвечивает образные элементы, символическая ценность которых вырабатывалась на протяжении всего его творческого пути и нашла наиболее концентрированное, итоговое воплощение в поэме; в то же время такой угол зрения позволяет увидеть в образах поэмы, казалось бы, интимно-лирических, воплощенный в них более абстрактный эстетический и метафизический смысл.

1. В поэме "Форель разбивает лед" необычайно многообразную и многосмысленную разработку получают мотивы, представляющие принципиальный интерес для понимания поэтического мира Кузмина в целом. Рассмотрим эти мотивы с необходимой подробностью, с тем чтобы в дальнейшем иметь возможность проецировать их символическое значение на более абстрактные категории эстетики Кузмина.

1.1. "Первый удар" (первая глава поэмы) начинается с отсылки к вагнеровскому "Тристану":

Стояли холода, и шел "Тристан".
В оркестре пело раненое море,
Зеленый край за паром голубым. (11)³

Последняя строка заключает в себе прямую перифразу слов Тристана из I акта:

Wo dort die grünen Fluren
dem Blick noch blau sich färben <...>⁴

Данный подтекст немедленно вводит читателя в один из центральных лейтмотивов поэмы: мотив устремления в отдаленную страну, достижение которой символизирует соединение в любви. Символическая цель названа "зеленым краем", что подчеркивает ее абсолютную изначальность. Эта страна абсолюта отделена от устремленного к ней субъекта преградой - морем и голубой дымкой (идея преграды, отсутствующая у Вагнера, появляется в результате легкого изменения Кузминым вагнеровского источника).

Образы "Тристана" приносят с собой ассоциации с кельтским миром - миром, находящимся на северо-западной окраине Европы и в этом смысле поляным и "предельным" по отношению, с одной стороны, к Средиземноморью (миру классической античности), и с другой - к России (Петербургу). Эта линия ассоциаций тут же находит продолжение в образе еще более отдаленных, уже несомненно "предельных" земель:

Я был на спиритическом сеансе,
Хоть не люблю спиритов, и казался
Мне жалким медиум - забитый чех.
В широкое окно лился свободно
Голубоватый леденящий свет.
Луна как будто с севера светила:
Исландия, Гренландия и Тулэ,
Зеленый край за паром голубым...(11)

Ultima Thule являет собой образ пространственного абсолюта; последней реально достижимой (предельной) землей перед этим абсолютом оказывается Гренландия - "зеленая страна"; в свою очередь, Гренландии предлежит Исландия - "ледяная страна". Последний образ представляет собой не что иное как вариант голубой (в данном случае "ледяной") преграды, лежащей между "зеленым краем" и посясторонним миром. В этом спиритическом соединении реального и потустороннего миров в роли "медиума" выступает "чех" (по всей вероятности, Э.Ф. Направник, бывший дирижером Мариинского театра в 1900-х - начале 1910-х гг.⁵) - в полном соответствии с традиционным представлением о западных славянах как о посредствующем, промежуточном мире между двумя культурными полюсами - Россией и Западом.

Еще одним вариантом голубой завесы, сквозь которую лирическому герою поэмы является образ зеленого края, предстает в этом эпизоде свет луны; эпитеты "голубоватый, леденящий" делают связь между всеми вариантами мотива вполне очевидной. Луна, в свою очередь, выступает в качестве символа женского начала (на основании традиционной мифопоэтической ассоциации). Этот новый вариант "преграды" воплощается в том же эпизоде в фигуре незнакомой красавицы, лейтмотивным атрибутом которой оказывается "жемчужное плечо":

Теперь она внимательно и скромно
Следила за смертельною любовью,
Не поправляя алого платочка,
Что сполз у ней с жемчужного плеча,
Не замечая, что за ней упорно
Следят из зала многие бинокли...

Я не был с ней знаком, но все смотрел
На полумрак пустой, казалось, ложь... (11)

Упоминание театральных биноклей усиливает семантику устремления вдаль, которая доминирует во всем этом эпизоде. То обстоятельство, что герой "не знаком" с красавицей, ассоциирует ее с блоковской Незнакомкой - этим парадигматическим образом устремления к запредельному абсолюту в культуре символизма; данная аллюзия имеет важный полемический смысл, который станет ясен в ходе дальнейшего анализа.

Образы "Тристана", запредельных земель и "незнакомки" подготавливают кульминацию первой главы - первую встречу лирического героя с тем, кого он в дальнейшем будет называть своим "братом" и "близнецом":

А легкий стук внутри не прерывался,
Как будто рыба бьет хвостом о лед...
Я встал, шатаюсь, как слепой лунатик,
Дошел до двери... Вдруг она открылась...
Из аванложи вышел человек
Лет двадцати, с зелеными глазами;
Меня он принял будто за другого,
Пожал мне руку и сказал: «покурим!»
Как сильно рыба двинула хвостом!
Безволие - преддверье высшей воли!
Последний стыд и полное блаженство!
Зеленый край за паром голубым! (12)

"Зеленые глаза" воплощают в себе образ "зеленого края", достижение которого переживается героем как достижение последнего предела, в котором сливаются полярные состояния ("последний стыд и полное блаженство"). Слова Тристана, свет луны, незнакомка с ее "жемчужным плечом", видение запредельных ледяных земель, даже январские "холода" (действие "Первого удара" происходит в первом месяце года) - все это были преграды-медиумы, прохождение через которые приводит героя к абсолюту "зеленого края". В кульминационной сцене к этой парадигме добавляются еще два образа: рыба, стремящая разбить лед,⁶ и дым папиросы (совместное курение как прелюдия возникающей интимности).

Дальнейшее развертывание поэмы подкрепляет значение мотивов, введенных в первой главе, и еще более расширяет мотивную парадигму за счет введения целого ряда новых вариантов. Во "втором ударе" описана новая встреча двух героев (или продолжение первой встречи).

Она происходит в доме второго героя, а затем в кабачке ("локале"), на фоне густо очерченного трансильванского колорита. Трансильванский *couleur* обозначен и отсылками к пушкинским "Цыганам", и знаками католического и фольклорно-мифологического мира Северных Балкан, и, главное, многочисленными клише литературной, кинематографической, опереточной "цыганщины"⁷:

Полость треплется, диво-птица;
Визг полозьев - "гайда, Марица!"
Стоп... бежит с фонарем гайдук...
Вот какое твое домовье:
Свет мадонны у изголовья
И подкова хранит порог.
(...)
Не богемских лесов вампиром -
Смертным братом пред целым миром
Ты назвался, так будь же брат! (12-13)

Подобно кельтской ауре "Тристана", трансильванский колорит вносит образ предельной, окраинной, полярно противоположной земли, в которой обитает "брат" лирического героя, - предельной, опять-таки, с точки зрения как античного греко-римского мира, так и России (Петербурга). (Это новое соположение двух полярных земель вновь вызывает образ Чехии - "богемских лесов" - в качестве посредствующего звена между ними).

Отметим, что вторая встреча героев, как и первая, осенена присутствием женской фигуры. В данном эпизоде эту лейтмотивную функцию воплощают "Марица" и образок Мадонны с лампадой у изголовья кровати (ср. в "Первом ударе" незнакомку в полумраке ложи, освещаемую светом театральной луны). Имя "Марица" насыщено трансильванскими ассоциациями - от пушкинской "Мариулы" до героини оперетты Имре Кальмана; для нашего анализа особенно важна заложенная в этом имени ассоциативно-этимологическая связь, с одной стороны, с "морем", и с другой - с именем Марии (то есть с Мадонной). Женские образы "второго удара" (Марица/Мадонна) принадлежат к парадигме "голубой" преграды-медиума, опосредующей встречу двух "братьев".

Преображение "незнакомки", с одной стороны, в "блудницу" (фигуру из мира оперетты-кабаре), и с другой - в Мадонну, представляет собой не что иное как типичный смысловой ход символистской (блоковской) поэтики. Тем самым, появление образа Мадонны продолжает линию скрыто-полемиических отсылок к символизму, которая будет показана ниже. Вместе с тем, включение Мадонны в парадигму водной-

ледяной-женской преграды указывает на то, что в символической системе Кузмина данная роль имеет не только негативный характер. В целом, в первых двух главах поэмы "голубая" преграда выступала скорее в качестве медиума, чем в качестве препятствия. Такая трактовка данного лейтмотива соответствует общей позитивной тональности первых двух "ударов". Их содержание как бы составляет в совокупности первую, позитивную фазу архетипического сюжета: 'встреча--смерть/разлука--воскресение/воссоединение'.

Поворот к негативной фазе данного циклического сюжета намечается уже в начале следующей, III главы. Минувшей ночью названный брат героя разрезал себе руку, чтобы скрепить союз между ними обменом крови. Теперь его разрезанная рука оборачивается асимметрией "крыльев" - парусов голландского ботика (это овеществленное свидетельство фантазмагорических происшествий минувшей ночи представляет собой типичный сюжетный ход рассказа об оборотнях-вампирах):

Как недобитое крыло,
Висит модель: голландский ботик.
Оранжевое светло
В стекле подобных библиотек.
Вчерашняя езда и нож,
И клятвы в диком исступленьи
Пророчили мне что-то ложь
Пародию на преступленье... (13-14)

Модель ботика заключена под стекло, являющее собою новый вариант преграды; твердый "непробиваемый" характер этой новой преграды как бы намекает на готовящееся разъединение братьев-близнецов и пленение одного из них в потустороннем мире, "за стеклом". Данный смысл подкрепляется и теми ассоциациями, которые несет в себе образ "голландского ботика". С одной стороны, этот образ продолжает линию вагнеровских ассоциаций ("Летучий Голландец" - еще один сюжет, в котором достижение берега становится метафорой соединения в любви-смерти). С другой стороны - голландский ботик вызывает живейшие ассоциации с Петром I, его путешествием в Голландию и его "ботиком", положившим начало строительству флота. Данная реминисценция подкрепляет противопоставление западной окраины Европы и Петербурга как двух полюсов, разделенных "морем". Как кажется, для понимания этого места поэмы имеет значение фольклорная версия о путешествии Петра "за море": Петр на своем пути за море попадает в город "Стекольный" (Стокгольм); царица Стекольного держит его в плену, из которого ему в конце концов удастся освободиться.⁸ Интерес Кузмина к фольклору хорошо известен. Подразумевание данного

фольклорного подтекста скрыто подготавливает тему пленения брата-близнеца женщиной, которая будет удерживать его "за стеклом"/за морем, - тему, которая играет центральную роль в развитии сюжета в средних разделах поэмы.

Эта тема получает полное развитие в "Пятом ударе". Незнакомка из I главы получает здесь имя - Эллинор, указывающее на принадлежность ее к "оссиановской" (кельтской и северогерманской) сфере; мотив голубизны возвращается в виде ее "голубовато-серой амазонки". Красавица, послужившая посредствующим звеном при первой встрече двух героев, теперь становится причиной их разлучения; названный брат лирического героя уезжает с нею в Шотландию, в город "Гринок". Кельтский локус, упоминание моря, присутствие "голубовато-серой" красавицы, мотивы бреда-безумия (потери воли) и достигнутой "зеленой страны" - все эти компоненты воспроизводят, в виде лейтмотивных вариантов, ситуацию первой встречи. Но теперь "зеленая страна" оказывается недоступна лирическому герою: его названного брата удерживает в ней любовь к Эллинор; "голубое препятствие" становится непреодолимым и разъединяет братьев-близнецов:

Я даже не особенно ждал писем
И вздрогнул, увидавши штемпель: "Гринок".
- Мы этот май проводим как в бреду,
Безумствует шиповник, море сине,
И Эллинор прекрасней, чем всегда!
Прости, мой друг, но если бы ты видел,
Как поутру она в цветник выходит
В голубовато-серой амазонке, -
Ты понял бы, что страсть - сильнее воли. -
Так вот она - зеленая страна! - (15-16)

Разъединение братьев изображается как смерть одного из них. Близнецов разделяет толща воды или поверхность льда / стекла (Гл. VII, VIII, IX), сквозь которые лирический герой видит своего "утонувшего" брата; тот тщетно стремится воссоединиться с ним и тем вернуться к жизни:

Несокрушимо окружен стеклом я
И бьюсь как рыба! (...) (20)

Еще один вариант гибели-разъединения развернут в Гл. X в образе колдовства, запирающего младшего из братьев в потустороннем, зазеркальном мире. Герой видит его за стеклом (зеркальной дверью шкафа), в образе странного "существа" - экспоната кунсткамеры. Его глаза -

символ "зеленой страны" - закрыты, но видна "вена на виске" (еще одно воплощение мотива голубой преграды).

В кульминации этой сцены (конец Гл. X и Гл. XI) "зеленые глаза" открываются, утопленник выплывает из водной глубины, и форель разбивает лед и стекло аквариума. Происходит воссоединение близнецов, восстановление "обмена кровью" между ними, воскрешение мертвого - замыкается циклический мифологический сюжет:

- Я слышу сердца стук, теплеет кровь...
- Не умерли, кого зовет любовь...
- Румяней щеки, исчезает тлен...
- Таинственный свершается обмен...
- Что первым обновленный взгляд найдет? -
- Форель, я вижу, разбивает лед. - (25)

1.2. Итак, в основе сюжета поэмы лежит мифологическая схема, которая, как увидим ниже, играет важнейшую роль в творческом мире Кузмина в целом. Содержание этой архетипической сюжетной схемы составляют отношения двух "братьев" - близнецов-антиподов, принадлежащих к двум полярным мирам. Один из них ("старший" из братьев, лирический герой Кузмина) обитает в посястороннем, реальном мире - мире "здесь". Пространственно этот мир осмысляется как Россия (вернее, Петербург: восточный полюс пространства, разделенного морем), а в более отдаленном ассоциативном плане - как греко-римский античный локус. Его антипод-близнец ("младший" брат) является обитателем "зеленой страны" - потустороннего, трансцендентного мира, мира запредельного абсолюта ("там"). Этот мир локализуется, во-первых, как западная окраина Европы, находящаяся по ту сторону моря - кельтские страны, Голландия, Гренландия, а позднее также Америка - эта воплотившаяся Ultima Thule (в "Восьмом ударе" близнец появляется в окружении знаков-клише американского мира: в автомобиле, в "американском" пальто-плаще и кепи); другой его локализацией является Трансильвания. (Слияние локуса, расположенного "за морем" и "за горами", в единый образ запредельной земли типично для фольклорного мифопоэтического сознания).⁹

Разъединение близнецов означает разобщение материального и идеального, тела и духа, реального и трансцендентного - то есть смерть. Обитатель "зеленой страны" оказывается заперт в своем потустороннем, зазеркальном бытии, отделен от мира живых преградой (вариантами которой служат стекло, вода, лед, женщина), которую он не в силах преодолеть.

Согласно логике мифологического сюжета, можно было бы ожидать, что позитивный полюс мифологических ценностей будет представлен противоположным состоянием - то есть встречей и окончательным соединением близнецов. Однако внимательное прочтение поэмы убеждает в том, что конечное соединение отнюдь не является безоговорочно позитивным состоянием в той индивидуализированной трактовке традиционной мифологической схемы, которую предлагает Кузмин.

Картина полного слияния и, казалось бы, полной гармонии развернута в "Четвертом ударе":

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 феномен. (15)

"Слияние" достигнуто, но оно немедленно приобретает грубо-вещественный "буквальный" характер. Его итогом оказывается симбиоз сиамских близнецов, показываемых в ярмарочном балагане. Братский обмен кровью получил полное и перманентное воплощение (у сиамских близнецов единое кровообращение), и в этом качестве сделался объектом ("феноменом") ярмарочного любопытства.

Большое значение для понимания этого образа имеет тот ассоциативный эффект, который познिकाет из соположения слов "обмен", "феномен", "базарный". Эти слова несут на себе явственный отпечаток философского и политэкономического дискурса ("базарный" в этом плане оказывается ироническим субститутотом термина "рыночный"). В контексте 1920-х годов данная коннотация недвусмысленно идентифицируется с "Капиталом", и шире - вообще с марксизмом. Для нас, однако, важна не ирония Кузмина по адресу столь популярной в то время марксистской фразеологии, а тот конкретный адресат, который возникает в подтексте из соположения марксизма и идеи "буквального" обмена кровью. Этим адресатом, очевидно, является А. Богданов - марксист-богостроитель, стремившийся связать мистико-технократическую утопию Н. Федорова ("философию общего дела") с социально-экономической утопией марксизма. В 1920-е годы Богданов был одной из центральных фигур, через посредство которых совершалась трансмутация мессианистических идей Федорова, В. Соловьева и символистов в новый, послереволюционный мессианизм конструктивистов и Пролет-

культа, окрашенный технократическими и популистскими идеями эпохи.¹⁰

В романе-утопии Богданова "Красная звезда", написанном еще в символистскую эпоху (1908) и переиздававшемся в 1920-е годы, действие происходит на Марсе, на котором посланцы Земли обнаруживают идеальное социалистическое общество. Одним из атрибутов этого общества является непрерывное и, по-видимому, неограниченное повышение долголетия всех его членов, достигаемое благодаря постоянно происходящему переливанию ("обмену") крови, которое приводит к обновлению организма и останавливает старение. Существенно то, что такое "научное" решение проблемы сохранения молодости оказывается возможным лишь в идеальном обществе, в котором "обмену" не препятствуют никакие социальные и психологические барьеры. Таким образом, технический и социальный прогресс взаимно предполагают друг друга - совсем как у Федорова, с той лишь разницей, что мистический образ вселенской литургии ("общего дела") заменен здесь картиной социалистического общества:

-Мы (...) устраиваем о б м е н к р о в и между двумя человеческими существами, из которых каждое может передавать другому массу условий повышения жизни. (...)

-Но если это так просто то почему же наша земная медицина до сих пор не пользуется этим средством? Ведь она знает и переливание крови уж несколько сот лет, если не ошибаюсь.

- Не знаю (...) может быть это просто результат господствующей у вас психологии индивидуализма, которая так глубоко отграничивает у вас одного человека от другого, что мысль об их жизненном слиянии для ваших ученых почти недоступна. (...) у нас (...) постоянно применяется другое, - то, что соответствует всему нашему строю: товарищеский обмен жизни не только в идейном, но и в физиологическом существовании.¹¹

В 1920-е годы Богданов организовал институт крови, проводивший эксперименты с переливанием крови с целью продления жизни. Когда писалась "Форель", Кузмин еще не знал, что через год (1928) сам Богданов погибнет в результате экспериментов, которые он проделывал на себе. Но ирония по поводу "буквального" ("не только в идейном, но и в физиологическом существовании", говоря неуклюжим языком Богданова) обмена кровью имеет в его поэме явный и недвусмысленный характер.

Другим излюбленным символом мессианистического слияния, идущим от эпохи символистов, является образ Троицы. На этот образ намекает используемая Кузминым "троичная фигура" слияния, которую он повторяет с нарочитой настойчивостью, нанизывая один вариант образа на другой. Этот образ возникает при описании "ярмарочных близнецов" (см. выше) и находит продолжение в следующей строфе "Четвертого удара":

Ты просыпался - я не сплю,
Мы два крыла - одна душа,
Мы две души - один творец,
Мы два творца - один венец... (15)

Ирония Кузмина проявляется в той парадоксальности, с которой возвышенно - мистические образы троичного единения сопоставлены с грубо-физическим, непристойно буквальным их "переводом".

Наконец, еще один образ абсолютного гармонического единения задан в начальной строфе "Четвертого удара" через посредство музыкальных ассоциаций:

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. (14)

Как и в предыдущих примерах, смысл этих образов становится понятен, если учесть тот конкретный (в данном случае, музыкальный) источник, к которому они отсылают. Описанная здесь "оркестровка" весьма точно воспроизводит партитуру заключительных тактов "Тристана и Изольды". Тристан "спит" в объятиях Изольды, которая отказывается поверить, что он мертв, и поет свой заключительный монолог-"колыбельную". В финальном апофеозе, в момент смерти Изольды, гармоническое и тембровое напряжение внезапно спадает. В этот момент в оркестре в высоком регистре звучит мелодия флейты, сопровождаемая переливами арфы; флейте отвечают кларнет, гобой и английский рожок, и наконец, с заключительными "траурными" аккордами вступает тромбон:

(в нижеследующем примере выписана лишь часть голосов партитуры)

II.

Выше мы видели, что первая встреча героев произошла на представлении "Тристана". Описание музыки в "Первом ударе" ("В оркестре пело раненое море"), по всей видимости, отсылало к вступлению к опере (предваряющему картину плавания в I акте), построенному на резко диссонирующей гармонии - знаменитом "тристановском аккорде". В "Четвертом ударе" диссонанс основного лейтмотива оперы получает разрешение, шум "раненого моря" претворяется в колыбельную; но это конечное разрешение диссонанса означает смерть. (Монолог Изольды был переложен для симфонического оркестра - то есть "оркестрован", - и часто исполнялся вместе с вступлением в виде отдельной оркестровой пьесы - "Вступление и смерть Изольды").

Таким образом, вся картина идеального соединения, нарисованная в "Четвертом ударе", соткана из намеков-отсылок к целому ряду принципиально важных для Кузмина текстов, с которыми он как бы ведет скрытый диалог. Сопоставление всех этих намеков друг с другом и с контекстом, в котором они появляются, позволяет понять смысловую динамику данной сцены, ее скрытое напряжение. Это напряжение окончательно выходит на поверхность, становится явным в заключительных словах IV главы:

Зачем же заперт чемодан
И взят на станции билет?
О, этот завтрак так похож
На подозрительную ложь! (15)

Материализация единения в качестве конечного, устойчивого состояния дает, по Кузмину, отрицательный результат - "ложь". Этот вывод сродни тютчевскому: "Мысль изреченная есть ложь". Образ "изреченной мысли" (идеи, материализованной в застывшем, конечном воплощении) выступает у Кузмина в таких вариантах, как "оркестровка" (материальное воплощение музыкального сочинения) и рождение "сиамских близнецов". Смерть, "срам" и "ложь" - таковы атрибуты абсолютного единения, три варианта которого нарисованы в образе музыкальной гармонии, физиологического симбиоза и мистического триединства.

В этой системе ценностей разлука становится таким же важным конструктивным элементом, как и встреча. Позитивное начало может осуществляться только в динамике, через непрерывное чередование соединения и разъединения. Вот почему преграда, разделяющая близнецов: женщина, пространственное отдаление, граница земли и воды, граница реального и трансцендентного мира, - выполняет у Кузмина не только негативную, но и позитивную роль. Ее наличие необходимо для того, чтобы была достигнута позитивная кульминация встречи. Близнецы

должны сохранять свою принадлежность к разным мирам; между ними должна существовать преграда, заставляющая их периодически разлучаться. Попытка задержаться в состоянии соединения, элиминировать преграду ведет к застыванию (а значит, к смерти, в мифологическом смысле) в такой же мере, как и задержка-пленение "братьев" по разные стороны разделяющего их барьера.

Такое видоизменение традиционной мифопоэтической схемы делает неприемлемым для Кузмина заключительный апофеоз, который, по логике мифологического сюжета, должен наступить вслед за воссоединением разлученных близнецов. В "Двенадцатом ударе" нарисована идиллическая картина, которая, казалось бы, полностью соответствует заключительной фазе мифа о смерти/воскресении; но это торжество гармонии не является последним, завершающим словом в поэме. За "Двенадцатым ударом" следует эпилог, и содержание которого, и, небрежно-иронический тон полностью снимают эффект финального апофеоза:

А знаете? Ведь я хотел сначала
Двенадцать месяцев изобразить
И каждому придумать назначение
В кругу занятий легких и влюбленных.
А вот что получилось! Видно, я
И не влюблен, да и отяжелел.
Толпой нахлынули воспоминанья,
Отрывки из прочитанных романов,
Покойники смешались с живыми,
И так все перепуталось, что я
И сам не рад, что все это затеял.
Двенадцать месяцев я сохранил
И приблизительную дал погоду, -
И то не плохо. И потом я верю,
Что лед разбить возможно для форели,
Когда она упорна. Вот и все. (27)

Эпилог провозглашает новый распад (отрицание влюбленности) и новое торжество хаоса ("путаницы") над гармонией, вслед за которыми, однако, следует обещание нового преодоления преграды. Тем самым, циклический сюжет смерти/воскресения преобразуется в открытую, незамкнутую последовательность чередующихся негативных и позитивных состояний, отрицаний и утверждений.

Не менее характерна в этом отношении первая встреча героев, как она описана во "Втором ударе". Возникший союз скрепляется традиционным ритуалом братания - обменом кровью между названными братьями. Однако упоминание пролившейся крови симультанно придает этой

сцене характер братоубийства: отсюда упоминание "Каина". Вдобавок к этому, трансильванский фон сцены придает картине обмена кровью еще одну зловещую ассоциацию, вызывая образ вампиров-оборотней:

Не божьих лесов вампиром -
 Смертным братом пред целым миром
 Ты назвался, так будь же брат!
 (....)
 Сам себя осуждает Каин...
 Побледнел молодой хозяин,
 Резанул по ладони вкось...
 Тихо капает кровь в стаканы:
 Знак обмена и знак охраны...
 На конюшню ведут коней... (13)

Таким образом, ситуация встречи проникнута драматической амбивалентностью. Соединение двух братьев-антиподов, символизирующее собою прорыв преграды между реальным и потусторонним миром, принимает характер братского поединка.¹² С точки зрения описываемой здесь динамической системы, именно эта парадоксальность, двойственность ситуации означает ее высокую ценность. Идеал Кузмина - не гармония (симбиоз), а дружба-вражда, братание-поединок: отношения двух мужчин, отношения, обеспечивающие динамику схождения и расхождений, непрерывное движение - подобное непрерывной гармонии "Тристана".

1.3. Центральным образом, в котором реализуется идея динамических непрерывных изменений, является в поэме образ обмена. Обмен представляет собой непрерывное и бесконечное чередование полярных состояний: схождения/расхождений, умирания/воскресения. Этот образ как нельзя лучше передает динамический, неустойчивый, прерывистый характер позитивного полюса.

Идея обмена представлена в "Форели" в многообразных вариантах: как физиологический обмен веществ, экономический оборот, круговращение в природе (смена времени года, символизируемое таянием-ломкой льда), и наконец, как метаморфоза значений слова-образа. Рассмотрим данные варианты с большей подробностью.

Биологический образ обмена представлен в поэме в качестве метаболизма - обмена веществ, происходящего между братьями-антиподами в момент их встречи. Разделение близнецов приводит к тому, что обитатель потусторонней "зеленой страны" теряет способность к метаболизму; его телесные ресурсы быстро иссякают без обмена кровью с его земным антиподом:

Bayerische
 Staatsbibliothek
 München

(...) Во мне иссякли
 Кровь, желчь, мозги и лимфа. Боже!
 И подкрепленья нет и нет обмена!
 Несокрушимо окружен стеклом я
 И бьюсь как рыба! (...) (20)

Идея физиологического "обмена" между близнецами, необходимого для поддержания их жизни, параллельно развивается в поэме в двух планах: естественно-научном (в образе дыхания и кровообращения) и фантастическом (в виде обмена кровью и телесной оболочкой в мире вампиров-оборотней).

Физиологическая метафора жизни как обмена веществ и смерти как прерванного метаболизма является лишь одним из вариантов данного мотива. Другим вариантом мотива смерти как прерванного контакта "обмена" служит в поэме том "недочитанных" сонетов Шекспира. Сонеты упомянуты дважды, и оба раза - при критическом повороте сюжета: в Гл. III, в предчувствии наступающей разлуки, и в Гл. X, в момент воссоединения. Смысл этого образа раскрывается благодаря тому подтексту, который сонеты Шекспира вносят в сюжет "Форели". Одним из главных героев сонетов является юноша, избегающий супружества; тем самым, он отказывается оставить после себя потомство и обрекает свою красоту на исчезновение. Это неизбежное в будущем иссякание красоты юноши описывается в сонетах в образе торговли и обращения капитала: юноша растрчивает данный ему природой "капитал", вместо того чтобы пустить его в оборот, и тем самым движется к неминуемому банкротству. Данный образ широко развернут в Сонете 4:

Unthrifty loveliness, why dost thou spend
 Upon thyself thy beauty's legacy?
 Nature's bequest gives nothing but doth lend,
 And being frank she lends to those are free.
 Then, beauteous niggard, why dost thou abuse
 The bounteous largess given thee to give?
 Profitless usurer, why dost thou use
 So great a sum of sums, yet canst not live?
 For having traffic with thyself alone,
 Thou of thyself thy sweet self dost deceive.
 Then how, when Nature calls thee to be gone,
 What acceptable audit canst thou leave?
 Thy unus'd beauty must be tomb'd with thee,
 Which, used, lives th' executor to be.¹³

(Связь отсылки к Шекспиру с понятием рыночного оборота была вполне актуальной для тех лет, в которые писалась поэма Кузмина: ели-

заветинская Англия трактуется в "Капитале" в качестве периода "первоначального накопления", с которого ведет свое начало классическая капиталистическая рыночная система).

Данный подтекст позволяет идентифицировать физический и экономический метаболизм (обмен веществ и оборот капитала) в качестве членов одной мотивной парадигмы, инвариантным смыслом которой является "превращение" как необходимое условие поддержания жизни. При этом шекспировский образ трансформируется у Кузмина в соответствии с его собственным архетипическим сюжетом: он отнесен не к супружеской связи, а к отношению двух мужчин-близнецов.

Еще одно образное воплощение идеи обмена связано с семантическим бытием слова-образа. В поэтической системе Кузмина слово наделяется таким же дуализмом материального и духовно-символического, вещественного и трансцендентного, как пара близнецов-антиподов. Слово-вещь (прямое, вещественное значение слова) и слово-символ (его переносный, метафорический, символический смысл) так же нуждаются друг в друге, как тело и дух, суша и вода, реальный и потусторонний мир. Для поддержания жизни слова необходим постоянный "обмен" между миром вещей и миром символических, надвещественных смыслов. Без этого семантического метаболизма смысловые ресурсы слова иссякают - происходит смерть словесного знака. Мир вещей оказывается равен самому себе, изолирован, "заперт" в своем посюстороннем материальном бытии и отъединен от мира трансцендентного и символического:

-Вот я пришел... Не в силах... Погибаю.
Наш ангел превращений отлетел.
Еще немного - я совсем ослепну,
И станет роза розой, небо небом,
И больше ничего! Тогда я, прах,
И возвращаюсь в прах! (20)

Образ "слепоты" совмещает в себе потерю физического зрения, в связи с иссяканием физических и духовных ресурсов, и потерю способности к метафорическому видению мира.

И наконец, важное значение в ряду вариантов превращения/обмена имеет образ сломанного льда. В нем соединяется целый узел ассоциативных смыслов - от бытовых идиоматических ассоциаций ("сломать лед" в отношениях между людьми) до поэтико-мифологических образных связей (лед/зеркало как граница, отделяющая землю от потустороннего/подводного мира). Сломанный лед вызывает также ассоциации с весной - временем Пасхи; данный смысловой ход хорошо

сочетается с мифологическим осмыслением встречи как воскрешения (возвращения на землю) одного из "братьев".

В "Форели" Кузмин не использует прямых пасхальных аллюзий. Однако связь ледохода и Воскресения была широко разработана в его предшествующем поэтическом творчестве. Данная поэтическая идея встречается в целом ряде стихотворений Кузмина, относящихся к 1910-м годам - времени, когда разворачивались личные отношения, послужившие биографической основой образного сюжета "Форели".¹⁴ Особенно наглядно данный символ представлен в стихотворении 1919 года:

Какая прелесть в Пасхе ранней,
Какая сладостная дрожь!
Тепло все ближе, все желанней,
И трепет вербы с ветром схож.

И небо легкое, как дымы,
И ледохода крестный ход
Таинственно неизъяснимы,
Как воскресенье гробных вод. (...)

На зеленеющую землю
Гляжу, светлея без конца,
И сердцем радостным приемлю
От тьмы воскресшего Творца.

Еще теплей, еще чудесней
Весна, скорей лучом ударь
В сердцах людей, Господь, воскресни,
Приди с небес, Небесный Царь.¹⁵

Замечательно обилие мотивов, связывающих это стихотворение с "Форелью".¹⁶ Лед на реке и легкое, "как дымы", небо являют собой образ голубой завесы, которая опосредует наступление весны и обретение "зеленеющей земли". Весна "ударяет" лучом в лед, ломая его, подобно форели в поэме (ср. строку из "Первого вступления" к поэме: "Ударь, форель, проворней!"). Ассоциация Воскресения Христа со сломанным льдом, ведущая в дальнейшем творчестве Кузмина к образу форели, разбивающей лед, скрепляется тем обстоятельством, что в ее основе лежит один из популярнейших символов раннего христианства: изображение Христа в образе рыбы.¹⁷

Если стихотворение о Пасхе послужило источником некоторых ключевых образов "Форели", то само это стихотворение, в свою очередь,

имело явный источник в поэзии символизма; таким источником для него послужило стихотворение Блока 1902 года:

Весна в реке ломает льдины,
И милых мертвых мне не жаль:
Преодолев мои вершины,
Забыл я зимние теснины
И вижу голубую даль.

Что сожалеть в дыму пожара,
Что сокрушаться у креста,
Когда всечасно жду удара,
Или божественного дара
Из Моисеева куста!¹⁸

Влияние этого стихотворения на поэтический мир Кузмина очевидно: образ весеннего "удара", ломающего лед и открывающего трансцендентную "голубую даль", лежит весьма близко к центральным мотивам стихотворения о Пасхе и "Форели". Вместе с тем, это явное родство только ярче оттеняет легкие, но характерные различия между двумя поэтическими картинами, - различия, в которых проявляется поэтическая индивидуальность Кузмина. У Блока "голубая даль" является конечной целью всех устремлений; приобщение к голубой дали (то есть к небесному, трансцендентному) составляет сущность "божественного дара", которым поэт наделяет весна-Пасха. У Кузмина центральным образом является не достижение "голубой дали", а прохождение через нее, дающее возможность мгновенной встречи с абсолютным началом - "зеленой страной".

Произошедшей смене смыслового акцента соответствует смена пола партнера, встреча с которым символизирует приобщение к трансцендентному. "Голубая даль" Блока воплощается в образе женщины; это символ конечной, небесной гармонии - Прекрасной дамы, Софии. Примечательно в этом отношении еще одно стихотворение Блока - "Незнакомка" (1906), в котором эта метафизическая идея получила развернутое воплощение; в этом стихотворении "очарованная даль" является поэту в образе синих глаз женщины:

И каждый вечер в час назначенный
(Иль это только снится мне),
Девичий стан, шелками схваченный,
В туманном движется окне. (...)

И странной близостью закованный,
Смотрю за темную вуаль,

И вижу берег очарованный
И очарованную даль. (...)

И перья страуса склоненные
В моем качаются мозгу,
И очи синие бездонные
Цветут на дальнем берегу.¹⁹

Отметим ряд мотивов этого стихотворения, отразившихся в "Форели": герой погружается в состояние транса, в котором ему видится потусторонний "берег"; трансцендентное видение является сквозь преграду-дымку: оконное стекло, вуаль, туман, винные пары. Кузмин в полной мере использовал данный образный материал, однако радикально преобразил его смысл: женское/небесное начало ("незнакомка") становится у него частью голубой преграды-медиума и в этом качестве включается в одну парадигму с морем, стеклом, льдом, дымкой; трансцендентная цель воплощается в образе мужчины с зелеными глазами. Не абсолютный конец (небо), а абсолютное начало (зеленая страна), не растворение в гармонии "вечно женственного", а динамичный прорыв барьера, встреча-поединок двух мужчин - таков ответ Кузмина на метафизику и поэтику символизма.

Рассмотренная парадигма мотивов, в которой Кузмин воплощает чрезвычайно важную для него идею вечных метаморфоз, целиком вырастает из материала, имевшего самое широкое распространение в современной ему культуре. Мы видели, как много пересечений с поэзией символистов заключено в образах "Форели". В поэму вошли также многие явления, приобретшие широкую популярность в 1920-е годы, - такие, как идея биологических метаморфоз (выдвинувшаяся на авансцену культуры в связи с развитием нео-ламаркистской биологии) или экономическая теория рыночного обмена. Наконец, образ смерти-истощения словесных смыслов имеет в своем подтексте трактовку слова в поэзии и манифестах футуристов и статьях ОПОЯЗ'а, в которых слово представлялось ареной постоянной борьбы между автоматизацией (умиранием) и деавтоматизацией (обновлением) смысла. (Отметим, что процесс обновления языка изображался в пост-символистской филологии и эстетике как процесс "воскрешения" и "освобождения" слова²⁰).

Замечательна, однако, та ненавязчивая легкость и вместе с тем полная последовательность, с которой Кузмин преобразует все эти популярные знаки своего времени в категории своего индивидуального творческого мира, содержание которого весьма существенно отклоняется от господствующего устремления умов.

Переживание трагической разъединенности материи и духа, реального и трансцендентного, слова-вещи и слова-символа, России и Запада, и мессианистическое стремление соединить эти полюсы, составляли центральную идеологическую парадигму символистской и пост-символистской культуры первой четверти века: от "философии общего дела" Н. Федорова и символики Троицы у Вл. Соловьева, через экстатическую (дионисийскую) "соборность" эстетики символистов, до социальных, технократических и эстетических утопий послереволюционного десятилетия. Однако для любой утопической системы (будь то мистическая утопия Федорова, или "воскрешение" поэтического слова у символистов и футуристов, или, наконец, слияние марксизма, технократических идей и богостроительства в культуре 1920-х годов) преодоление разрыва, слияние, воссоединение являются конечной и абсолютной целью; достижение этой цели переживается как окончательная победа, как полный и конечный выход в мир трансцендентного, вечный и неизменный в своей абсолютности. В отличие от этого, поэтическое мышление Кузмина динамично по своей природе - оно чуждается статики, застывания, потенциально заключенного (в качестве конечной цели) в любой утопии. Отрицание "соборности", признание соединения лишь как экстатического мгновения встречи, за которой необходимо должен последовать новый цикл метаморфоз, выделяет Кузмина из мессианистической и утопической традиции, господствовавшей на всем протяжении первой четверти XX столетия. "Ангел превращений" Кузмина, принцип "обмена", положенный в основание поэтико-мифологического сюжета о близнецах, включает в себе важную альтернативу метафизическим и эстетическим идеям символизма и пост-символизма, провозглашавшимся с исключительной энергией на протяжении трех десятилетий.

При этом Кузмин строит свой ответ, сознательно заимствуя образный материал у своих предшественников и оппонентов; строит его не в виде прямых деклараций и опровержений, а путем легкого преобразования исходного материала, его реаранжировки и смещения в нем смысловых акцентов.

В 1912 г. Кузмин написал цикл "Духовных стихов", в котором искусно воссозданные традиционные мотивы народной религиозности тесно переплетаются с категориями его собственного поэтического мира. Одно из центральных стихотворений этого цикла - "Хождение Богородицы по мукам" - вносит в трактовку этого распространенного сюжета некоторые детали, представляющие интерес для нашего анализа. Грешники, отпавшие от Христа ("Бога не знавшие, // Христа позабывшие"), заключены "в реку огненную" и обречены вечным мукам.

Богородице так жаль грешников, что она сама готова погрузиться "в геенну огненную", чтобы мучиться с ними; однако в ответ ей Михаил Архангел утверждает непреложность разделения неба и ада:

«Владычица Богородица,
Госпожа моя пресветлая!
Твое дело - в раю покоиться,
А грешникам - в аду кипеть». ²¹

Тогда Богородица просит милости для грешников у Христа.

И услышал их Господь Милостивый,
И сжалился он над грешниками:
Дал им покой и веселие
От Великого Четверга
До Святыя Пятидесятницы. ²²

Избавление от мук дается грешникам только на короткий срок, после чего они вновь погрузятся в огненную реку - до следующей Пасхи. Мир грешников и небо остаются разделенными; Богородица не может сойти к грешникам в "геенну", но она оказывается посредницей между двумя мирами. Посредническая, медиумическая роль между полярными мирами, обитаемыми "грешниками" и "ангелами", - таково место "женского начала" (в высоком его воплощении) в поэтической метафизике Кузмина. Этим Богородица Кузмина (а также земное воплощение женственности - незнакомая "красавица" в "Форели") отлична от Софии и Незнакомки у символистов.

Посредничество Богородицы между адом и небом позволяет грешникам обрести на краткое время "покой и веселие". По-видимому, адекватным переводом этого "покоя и веселия" на язык эстетических категорий самого Кузмина можно считать не что иное, как - "прекрасную ясность".

2. Теперь, после того как мы рассмотрели процессы символизации, посредством которых Кузмин воплощает свою общефилософскую и эстетическую позицию в лирико-поэтических образах, имеет смысл вернуться к его прямым эстетическим высказываниям, и прежде всего, к центральному в этом плане документу - статье "О прекрасной ясности".

Представляется знаменательным тот факт, что изначальным и, по-видимому, наиболее важным атрибутом "прекрасной ясности" оказывается в статье Кузмина разделение (разграничение, преграда, граница). Данный признак вводится в самом начале статьи, воплощаясь в целой парадигме символических образов:

Когда твердые элементы соединились в сушу, а влага опоясала землю морями, растеклась по ней реками и озерами, тогда мир впервые вышел из состояния хаоса, над которым веял разделяющий Дух Божий. И дальше - посредством разграничивания, ясных борозд - получился тот сложный и прекрасный мир, который, принимая или не принимая, стремятся узнать, по-своему увидеть и запечатлеть художники.

В жизни каждого человека наступают минуты, когда, будучи ребенком, он вдруг скажет: «я - и стул», «я - и кошка», «я - и мяч», потом, будучи взрослым: «я - и мир». Независимо от будущих отношений его к миру, этот разделительный момент - всегда глубокий поворотный пункт. (5)²³

Этот же признак поставлен на первое место в последующей афористической формулировке сущности "аполлонического" искусства:

(...) аполлонический взгляд на искусство: разделяющий, формирующий, точный и стройный. (7)

Такие, на первый взгляд более очевидные, признаки "кларизма", как собственно 'ясность', а также 'стройность', 'соразмерность', 'точность', вводятся лишь после того, как установлена эта первоначальная категория. Соответственно, тот индивидуализированный смысл, который Кузмин вкладывает в эти, казалось бы общеизвестные и общепонятные признаки, проясняется лишь при соотнесении их с категорией 'разделения'.

Характерен также отбор тех конкретных образов, которые Кузмин использует для того чтобы представить идею 'разделения' читателю. Парадигма этих образов включает в себя отделение воды от суши, как акт сотворения мира, и отделение субъекта от объекта, как акт пробуждения сознания. Последний образ представлен так, что вызывает ассоциацию с зеркалом: человек опознает себя в соположении с окружающими предметами, то есть как бы глядя в зеркало.

Еще одной ипостасью разделения оказывается граница - "ясные борозды".²⁴ В последующем своем развитии образ борозды принимает вид границы Римской империи, размываемой стихией мира "варваров":

Похожие отчасти этапы проходит искусство, периодически - то размеряются, распределяются и формируются дальше его клады, то ломаются доведенные до совершенства формы новым началом хаотических сил, новым нашествием варваров. (5)

Этот образ подразумевает противопоставление потустороннего и посюстороннего мира: Римского мира как "обитаемой земли" и запредельных этому миру "варварских" земель (в мифологической традиции идея запредельной земли и ее обитателей часто воплощается в образе водной стихии, разлив которой угрожает поглотить "сушу", то есть посюсторонний мир). Последующее сравнение аполлонического искусства с маяком, противостоящим "напору разрушительного приboя", еще сильнее подкрепляет идею границы между полярными мирами - сушей и водой, твердью и стихией, "здесь" и "там":

Но оглядываясь, мы видим, что периоды творчества, стремящегося к ясности, неколебимо стоят, словно маяки, ведущие к одной цели, и напор разрушительного приboя придает только новую глянцеvitость вечным камням и приносит новые драгоценности в сокровищницу, которую сам пытался низвергнуть. (5)

Упоминание маяка вносит в данную парадигму мотивов образы корабля и мореплавания - излюбленный символ противостояния стихии хаосу в античной, раннехристианской, а также позднейшей европейской (романтической) традиции; в соответствии с этой ассоциацией, силы хаоса сравниваются в разных местах статьи с "морским приboем" и "туманом".

Легко заметить, что все эти образы перекликаются с поэтическим миром "Форели". Момент творения и постижения мира оказывается связан с осознанием раздельности двух полярных миров: суши и воды, объективного и субъективного существования, космоса античного мира и хаоса "варварских" запредельных земель. Все эти категории получили впоследствии поэтическое выражение в поэме Кузмина, обозначив собою сферы обитания двух близнецов-антиподов. Соответственно, обратная проекция отношений между близнецами, как они описываются в поэме, на те признаки и примеры, которыми Кузмин пользуется в своей статье, чтобы разъяснить идеал прекрасной ясности, позволяет лучше понять то содержание, которое он вкладывает в этот центральный образ своей эстетической системы.

Идеал прекрасной ясности подобен идеалу, достигаемому во взаимоотношениях между братьями-близнецами: он так же краток и непрочен, так же динамичен и противоречив. Момент "прекрасной ясности" - момент совершенного, экстатического постижения мира в его абсолютной целостности - возникает из напряжения, существующего на границе двух миров, из притяжения-отталкивания между этими мирами. Это тот краткий момент равновесия, то мгновение, в которое

происходит прикосновение к границе и ее прорыв. Все, что существует до этого мгновения и после него, относится к негативному ценностному полюсу: застывание, чрезмерное подчеркивание границы, запирающей миры-антиподы в их одностороннем бытии, либо ее полное преодоление и размывание, ведущее к бесконтрольному разливу стихии и торжеству хаоса.

В силу этого принципа, те писатели, в которых Кузмин видит одностороннее, искусственное стремление к эзотеризму, к чистой форме, оказываются вне того эстетического фокуса, в котором для него высвечивается кларистический идеал. Таковы, в его оценке, Ремизов и Андрей Белый (Белый "Симфоний" - романы Белого еще не были созданы ко времени написания статьи). Однако эзотерический, орнаментированный стиль делается фактом кларистического искусства, если происходит счастливое соединение его с "плотью" жизненного, осязаемого реального материала. Таков, по мнению Кузмина, сказ Лескова. Понятно также, почему идеал кларизма вмещает в себя писателя, столь далекого от "ясности" в банальном ее понимании, как Э.Т.А. Гофман:

Наиболее причудливые, смутные и мрачные вымыслы Эдг. По, необузданные фантазии Гофманна нам особенно дороги именно потому, что они облечены в кристальную форму.
(6)

Необузданная фантазия отнюдь не противоречит достижению ясности в том смысле, который вкладывает в это понятие Кузмин; более того, соединение "смутного и мрачного" с "кристальной формой" как раз и дает ту самую встречу-борьбу двух полярных начал, в которой для Кузмина заложен высший эстетический идеал.

Но, конечно, главным адресатом, к которому полемически обращен идеал кларизма, является символизм - его метафизика и эстетика. Кузмина отталкивает в символизме его "соборность", одностороннее преобладание дионисийского начала, проявляющееся в стремлении к тотальному слиянию житейского и трансцендентного, вещи и символа. "Жизнестроительство" символистов, в котором терялись границы между каждодневным жизненным опытом и мистическим ритуалом, представлялось Кузмину не чем иным как разливом хаоса. Такая неартикулированная "тотальность" жизненного и художественного бытия вызывает у Кузмина еще более отрицательную реакцию, чем односторонняя, замкнувшаяся в себе эзотеричность:

Что же сказать про бытовую московскую историйку, которая была бы одета в столь непонятный, темный космический

убор, что редкие вразумительные строчки нам казались бы лучшими друзьями после разлуки? (...) Это несоответствие формы с содержанием, отсутствие контуров, ненужный туман и акробатский синтаксис могут быть названы не очень красивым именем... Мы скромно назовем это - безвкусицей.
(6)

(Я затрудняюсь сказать с уверенностью, на что намекает Кузмин, говоря о "московской историйке". Скорее всего, имеется в виду четвертая симфония А. Белого - "Кубок метелей", опубликованная в Москве в 1908 году и косвенно отразившая - в романтико-символистическом воплощении - перипетии отношений между Белым, Блоком и Л.Д. Блок. Хотя действие "Кубка", по всей видимости, происходит в Петербурге, это произведение, появившееся в разгар полемики между московской и петербургской ветвью символизма, могло быть названо "московским", с точки зрения его литературной генеалогии. Симфония Белого содержала ряд ядовитых выпадов против петербургского литературного мира и в частности, против Кузмина, который прямо назван в ней по имени).

Однако "прекрасная ясность" не означает простого отрицания символизма; это не "суша", противоположная водной стихии, но "маяк", стоящий на грани столкновения стихии с твердью. Аполлоническое искусство "противостоит нашествию" дионисийской стихии, но не отделяет себя от нее полностью. Как мы видели, Кузмин в своем творчестве постоянно использовал образный материал символистского искусства, преобразуя и переосмысляя его. Его отношение к символизму - это динамичный диалог, напоминающий "обмен кровью", братание-поединок, который происходит между героями его поэмы.

Характерным проявлением этого принципа братства-вражды в жизни Кузмина можно считать то, как строились его взаимоотношения с Вячеславом Ивановым - центральной фигурой петербургского символизма - в начале 1910-х годов, в период возникновения "Аполлона". Кузмин жил на "башне" у Иванова и поддерживал с ним и его кругом теснейшие личные и литературные связи. В это же время, однако, он активно сотрудничал в "Аполлоне", в котором сосредоточивалась оппозиция символизму. Представители символистской партии видели в таком поведении Кузмина лицемерие или, в лучшем случае, безответственность. Характерный в этом отношении портрет Кузмина на "башне" оставил Белый.²⁵ Показательно также обращенное к Кузмину стихотворение Вяч. Иванова:

Союзник мой на Геликоне,
Чужой меж светских передраг,

Мой брат в дельфийском Аполлоне,
А в том - на Мойке - чуть не враг!²⁶

Образ "брата-врага" традиционно несет в себе библейскую ассоциацию (Каин и Авель, Исав и Иаков). Драматизм этого намека, с точки зрения Иванова, еще более обострялся тем, что выражение "брат в Аполлоне" вызывало в памяти идеальный образ творческого "братства" поэтов Пушкинского круга; своими "братьями по Аполлону" Пушкин называл Дельвига и Вяземского. Напоминание об идеальном поэтическом союзе "Золотого века" служило живым упреком Кузмину, принадлежность которого к "Аполлону" (журналу "на Мойке") придавало его поэтическому братству с символистами "чуть не" характер Каинова братства.

Однако упрек Иванова заключал в себе внутреннее противоречие, скрытый парадокс, заключавшийся в том, что сам Иванов, с его утверждением дионисийского начала в искусстве, заслуживал упрек во враждебности к аполлоническому началу, а значит, и к идее творчества как "братства в Аполлоне". Этот парадокс Кузмин использовал в своем ответе Иванову, который последовал много лет спустя - в "Форели". Сцена братания во второй главе поэмы содержит в своем подтексте ряд намеков, раскрывающих отношение Кузмина к Иванову и, шире, к дионисийской струе символизма.

Примечателен в этом отношении выбор трансильванского локуса как места встречи-поединка двух братьев. Одним из эстетических тезисов Иванова, с помощью которых он обосновывал особую близость современного русского искусства к дионисийской стихии, была идея о "фракийском" происхождении Диониса - в противоположность чисто "эллинскому" характеру Аполлона; это обстоятельство, по Иванову, делало Диониса божеством, изначально принадлежащим к славяно-балканскому миру:

Великая стихия - не-эллинства, варварства, живет отдельною жизнью рядом с миром стихии эллинской. Оба мира относятся один к другому (...) как Аполлон и Дионис - фракийский бог Забалканья, претворенный, пластически выявленный и укрощенный, обезвреженный эллинами, но все же самою стихией своей - наш, варварский, наш, славянский бог.²⁷

В своей статье Кузмин намекал на это и подобные утверждения Иванова, говоря об идеале прекрасной ясности как об идеале классического аполлонизма, которому постоянно угрожает "нашествие варваров". Отсюда эта линия полемических намеков протянулась к "Форели". Трансильванская атмосфера "второго удара", характеризуемая бурным

разливом "цыганских" страстей, связывается с домом второго из братьев ("Вот какое твое домовье"). С другой стороны, локусом лирического героя служит "классический" Петербург, для которого, равно как и для классического мира античности, Трансильвания является запредельным "варварским" миром. Таким образом, встреча братьев-врагов заключает в своем подтексте отношения "кларистического" "Аполлона" с "фракийским" Дионисом - отношения, вызвавшие в свое время обвинение Кузмина в двоедушии. Теперь Кузмин возвращает упрек: "Сам себя осуждает Каин", - намекая на тот парадокс, который был заключен в обвинении его со стороны Иванова в измене "братству в Аполлоне".

Рассмотренный подтекст важен для понимания отношения Кузмина и лично к Иванову, и к символизму в целом. Идея безоговорочного "соборного" братства для Кузмина неприемлема; но его отношение к символистам нельзя назвать и враждой. Двойственность поведения Кузмина по отношению к обитателям "башни" не была лицемерием, но отражала фундаментальную категорию его жизненной и эстетической философии. Можно с уверенностью сказать, что отношения с символизмом и символистами имели для Кузмина высокую ценность - и именно поэтому строились по принципу дружбы-вражды, схождения-расхождений.

Момент прекрасной ясности возникает тогда, когда сталкиваются, мгновенно соприкасаясь, реальное и потустороннее, фантазия и кристаллизующая форма, идеальное и физическое, слово-вещь и слово-символ, русская и западная культура. Это момент предельного динамизма и напряжения, и потому он краток и преходящ - так же краток, как "веселие" грешников в аду, наступающее в Великий Четверг. Художник может лишь надеяться изредка прикоснуться к этому идеалу, может лишь "молиться" об этом. Но сама подвижность идеала является залогом того, что он будет возвращаться вновь и вновь:

(...) Любимому же другу на ухо сказал бы: «Если вы совестливый художник, молитесь, чтобы ваш хаос (если вы хаотичны) просветился и устроился, или покуда сдерживайте его ясной формой (...) - и вы найдете секрет дивной вещи - прекрасной ясности» - которую назвал бы я «кларизмом».²⁸

Но «путь искусства долог, а жизнь коротка», и все эти наставления не суть ли только благие пожелания самому себе?
(10)

П р и м е ч а н и я

- 1 Многие из этих намеков-аллюзий получили разъяснение в работе: John F. Barnstead, "Mikhail Kuzmin's «On Beautiful Clarity» and Viacheslav Ivanov: A Reconsideration", *Canadian Slavonic Papers*, Vol. XXIV, No. 1 (March 1982), pp. 1-10.

- 2 Справедливо предостерегает против слишком буквального понимания "ясности" Д. Малмстад:
 "Kuzmin may in fact have later regretted the essay, as its title became the cliché by which generations of critics attempted to characterize his art Š...Ĭ What Kuzmin meant by «simplicity» and «beautiful clarity» seems more complex than is usually understood. Š...Ĭ both the article on Gluck and "O prekrasnoj jasnosti" appear more and more like declarations of artistic independence, warnings that their author would not be drawn onto either side of the growing dispute about the directions art was to take in Russia."
 (John E. Malmstad, "Mikhail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times", in: М.А. Кузмин, *Собрание стихов / Gesammelte Gedichte*, herausgegeben, eingeleitet und kommentiert von John E. Malmstad und Vladimir Markov (Wilhelm Fink Verlag: München, 1977), Band II, S. 137-138.
 Я не согласен, однако, с тезисом Малмстада о том, что статья Кузмина не содержала полемических утверждений по отношению к символистам (ibid., S. 136). Соотношение понятия "прекрасной ясности" с эстетикой символизма будет рассматриваться в настоящей статье.

- 3 Текст поэмы "Форель разбивает лед" цитируется по изданию: М. Кузмин, *Форель разбивает лед. Стихи 1925-1928* (Ленинград, 1929) [перг. Ardis: Ann Arbor, 1978], стр. 7-27. В дальнейших примерах в скобках указывается страница по этому изданию.

- 4 Как показал Г. Шмаков в своем докладе, публикуемом в настоящем сборнике, данный образ встречается в I акте "Тристана" дважды: помимо приведенной мною реплики Тристана, также в словах Брангены: «Blaue Streifen steigen im Osten auf Š...Ĭ vor Abend erreichen wir sicher Š...Ĭ Kornwalls grünen Strand».

- 5 Мне указала на это обстоятельство Н.Н. Берберова.

- 6 Рассматриваемые образы имеют целый ряд дальнейших ассоциаций (биографических, сексуальных, историко-культурных). См. об этих смысловых планах "Первого удара" в работе: John E. Malmstad and Gennady Shmakov, "Kuzmin's «The Trout Breaking through the Ice»", in: George Gibbian and H.W. Tjalsma, eds., *Russian Modernism: Culture and the*

Avant-Garde, 1900-1930 (Cornell University Press: Ithaca and London, 1976), pp. 135-164. См. также статью И. Паперно, публикуемую в настоящем сборнике.

- 7 И. Паперно, *о р . cit.*
- 8 См. анализ фольклорного сюжета о пересечении Петром водного пространства в работе: М.Б. Плюханова, "Гибель Петра I в реке Смоленине", *Acta et commentationes Universitatis Tartuensis*, t. 604: *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение* (Tartu, 1982), стр. 17-31.
- 9 Б.Н. Путилов, "Застава богатырская (К структуре былинного пространства)", *Труды по знаковым системам*, вып. VII (Тарту, 1975), стр. 52-64.
- 10 См. о связях Богданова и пролеткульта с идеями Федорова: Михаил Геллер, *Андрей Платонов в поисках счастья* (Paris, 1982), стр. 37.
- 11 Цитируется по изданию: Александр Богданов, *Красная звезда: роман-утопия. Инженер Мэнни: фантастический роман*, Ленинград, 1929 [repr. (Helmut Buske Verlag: Hamburg, 1979)]; разрядка в тексте принадлежит Богданову. На наличие данного подтекста в поэме Кузмина мне указала И. Паперно.
- 12 См. анализ мотива дуэли в подтексте поэмы: И. Паперно, *о р . cit.*
- 13 Цитируется по изданию: *The Complete Works of Shakespeare*, ed. by David Bevington (Scott, Foresman & Co.: Glenview, Illinois, 1980), p. 1584.
- 14 John E. Malmstad and Gennady Shmakov, *о р . cit.*, pp. 138-140.
- 15 М.А. Кузмин, *Собрание стихов...*, т. III, стр. 472.
- 16 Аналогичное сочетание мотивов можно встретить в целом ряде других стихотворений Кузмина этого периода. Укажем, в частности, на стихотворение из цикла "Вожатый" (1916):

Еще нежней, еще прелестней
 Пропел Апрель: проснись, воскресни
 От сонной, косной суеты! (...)
 Родник забил в душе смущенной, -
 И радостный, и обновленный,
 Тебе, Господь, Твое отдам!
 И, внове возданный Адам,
 Смотрю я в солнце, умиленный.

(М. А. Кузмин, *Собрание стихов...*, т. II, стр. 24).

- 17 John E. Malmstad and Gennady Shmakov, *op. cit.*, p. 144.
- 18 Цитируется по изданию: Александр Блок, *Собрание сочинений*, под ред. Вл. Орлова (Москва-Ленинград, 1960), т. I, стр. 182. Мне указала на эту параллель И. Паперно.
- 19 А.А. Блок, *op. cit.*, т. 2, стр. 185-186.
- 20 Статья В. Шкловского "Воскрешение слова" (1914) и послужила исходным пунктом в формировании идей ОПОЯЗ'а. Метафорическое изображение обновления поэтического языка как его "освобождения" (с использованием политической фразеологии) было типично для манифестов футуристов начала 1910-х годов ("Пощечина общественному вкусу", "Садок судей"). Образы смерти и банкротства ("растраниживания") старого языка играли видную роль в поэзии Маяковского этих лет (поэма "Облако в штанах", стихотворение "Нате!" и др.).
- 21 М.А. Кузмин, *Собрание стихов...*, т. I, стр. 437.
- 22 *Ibid.*, стр. 438.
- 23 *Аполлон*, No. 4 (январь 1910). В дальнейших примерах страницы по этому изданию указываются в скобках.
- 24 Кузмин использует здесь "чужое слово"- заглавие сборника В. Иванова "Борозды и межи" (1916); см. указание на это: John A. Barnstead, *op. cit.* p. 4. Однако добавление квалифицирующего эпитета "ясные" ненавязчиво указывает на то, что Кузмин отличает свое понимание "борозд" от трактовки этого образа у Иванова.
- 25 (...) на "башне" он был - очень-очень домашний, простой; и другой был в подтянутом "Аполлоне": враждебный, чужой, занимающий полемическую позицию по отношению к нам, символистам. (...) на Михаила Алексеевича очень сердился порою Иванов; ведь вот в самом деле: живет ведь - тут, вместе, выслушивает головомойки, не возражает, почтителен, а полемика с символистами - длится. В. И. полагал: Кузмина он на "башне" спасает от... акмеизма, готового уже объявиться; Кузмин не оправдывал ожиданий В. И.: не спасался, а утверждался в своей легкомысленной и кокетливо-вызывательной ясности; из "Аполлона" порою предерзко он нас, ветеранов, глашатаев символизма продергивал за "дионисические" туманы.

(Андрей Белый, *Воспоминания о А.А. Блоке*, Wilhelm Fink Verlag: München, 1969, стр. 639-640).

- 26 Цитата из стихотворения Иванова "Соседство" приводится по статье: John A. Barnstead, *op. cit.* p. 2, - где подробно комментируется его смысл в контексте выступлений Кузмина в "Аполлоне".
- 27 Статья «О веселом ремесле и умном веселии» (1907); цитируется по изд.: Вячеслав Иванов. *Собрание сочинений*, под ред. Д.В. Иванова и О. Дешарт, т. III, Брюссель, 1979, стр. 20. См. анализ полемики Иванова с Кузминым вокруг этого тезиса: John A. Barnstead, *op. cit.*, pp. 5-6.
- 28 Разрядка в тексте принадлежит Кузмину.

John E. Malmstad

"YOU MUST REMEMBER THIS": MEMORY'S SHORTHAND IN A LATE POEM OF KUZMIN

Ты, Память, Муз родившая, свята,
Бессмертия залог, венец сознанья,
Нетленного в истлевшем красота!

В. Иванов, "Деревья", ¹

An obsession with Time runs like a thread through the labyrinth of literary and artistic "isms" that characterize the cultural life of Russia in the opening decades of the twentieth century and create such nightmares for literary taxonomists. The problem of History has, of course, had a compelling fascination for Russian writers in all periods, and these decades in no way differ. But a "retrospectivist" spirit gives the period its most distinctive feature and provides common ground for seemingly diverse authors. Even avant-garde movements never cut themselves totally from the moorings of the past; the most radical revolts against tradition were rather attempts to assert the validity of *counter* traditions, often those of a very remote, even mythic past (the so-called "primitivism" of many writers and artists in this period), as opposed to those most recently dominant. The retrospectivism of the age took many forms, but it often shows itself most clearly in a common concern with Memory, from whole movements of recovery like *Mir Iskusstva* to individual masterpieces, such as Xodasevič's great meditation, "Sorrentinskie fotografii". It was as if the age sensed that in a few years the tangible part of its world would vanish, and with it values as well. In the face of such disintegration, the act of remembering for many, like Axmatova to name the most obvious, assumed a moral dimension, testimony "in the light of conscience and culture".¹

Memory, of course, is the mother of the Muses, and in the welter of what might be called "ideologies of memory", focus often falls on art and culture. For Vjačeslav Ivanov, poetic creation itself was but an act of anamnesis and the writer memory's copyist. Andrej Belyj called for man's recovery of an atavistic "memory of memory" (*pamjat' o pamjati* or *pamjat' pamjati*, in *Kotik Letaev* and *Glossolalijs*), to which many Futurist notions of sound and language could easily be related. For Remizov, the text becomes a kind of palimpsest, "writing on writing", where memory of previous texts from a multitude of periods and dream (a form of memory) interact in a process of rewriting. (The subtitle of *Podstrižennymi glazami* reads "Kniga uzlov i zakrut pamjati".) Mandel'stam pointed the reader to the dynamic center of his art when he wrote: "Vse bylo vstar', vse povtoritsja snova, / I sladok nam liš' uznavan'ja mig" ("Tristia"), and a subtextual critical approach has had to be elaborated better to elucidate Acmeism's "nostalgia for

culture".² Only the literature of the first three decades of the nineteenth century, in fact, can rival the intertextual dimension of the art in Russia of a century later, with its extraordinary degree of literary self-consciousness and self-reflexiveness. But what, after all, is "intertextuality" if not a special aspect of literary memory?

The persistence of memory marks all periods of Mixail Kuzmin's poetry. In the 1907 "Otradno uletat' v stremitel'nom vagone" (*Seti*), memory is dubbed a "vernaja služanka". Traces of that attitude linger twenty years later in the Second Introduction to the cycle "Forel' razbivaet led", where the poet summons "pamjat' - èkonomka". An element absent in 1907 is now also present: "Voobražen'e - boy!" References to memory flicker throughout Kuzmin's verse of the second decade, but with the onset of middle age and in the aftermath of revolution, it preoccupied the poet more and more. By the 1920s, with the poems of 1921-22 gathered in *Paraboly* (1923), memory had become a central concern, as the poet joked in a poem of 1922:

Все вспомнят, даже те, которым помнить
То нечего, начнут вздыхать невольно,
Что не живет для них воспоминанье.
("Мы на лодочке катались")

Throughout the decade memory remained a constant source of revelation for him ("Pamjat' pazuxi! Otkrovenij klad!" - "Legče plameni, moloka nežnej", *Paraboly*, in the cycle "Stixi ob iskusstve"), providing the actual subject for many of his poems.

Memory, allied with imagination, is for Kuzmin the creative power of the mind and the ultimate source of its artistic inspiration. Recollection, but one of memory's aspects and not to be identified with it, is not only a way of sorting and saving the past ("re-collecting").³ It can also provide a filter for the present without which the imaginative faculty can hardly apprehend and fix the present moment in the work of art. Imagination in many works almost seems the individualistic act and art of memory. As early as 1911, in a poem entitled "Kak ljublju ja zapax koži" (*Osenne ozera*), a Proustian sensation so disorients the lyrical subject that for a moment past and present, recollection of an encounter in Florence and present perception of a young man, mingle and merge. The persona looks closely at the young man and recognizes that present and past encounters are as dissimilar as are the two young men physically. The "emotional resemblance" of love ("serdce pomnilo") had shifted planes of time and space.

By the time of *Paraboly* "swarms" of uninvited guests, the poet's memories - of past encounters, of friends and lovers, of works of art - knock at his door and beg to be filled with the lifeblood of his art ("Serym tjanutsja teni roem, / V dver' stučat neželanno gosti / Šepčut: 'Plot'ju kakoj pokroem / My prozračnye naši kosti? <...> / Kto vdoxnet v nas dyxan'e duxa? / Kto nagonit gorjačej krovi?" -

"Serdce", in the cycle "Stixi ob iskusstve").⁴ The insistence of personal and cultural memories keeps interrupting the poet, interfering with his work, disrupting sequential logic ("Kak busy nanizat' na nit' / I slušatelej tem pronzit' / No vyšlo vse sovsem ne tak, - / I sam popalsja ja vprosak." - "My na lodočke katalis'"), and tingeing personal encounters:

Где же море? где же фарос?
Океанский пароходик?
Ты сидишь со мною рядом
И не едем никуда,
Но похоже, так похоже!
И поет воспоминанье,
Что попрежнему колдует
Афродитина звезда.
(Звезда Афродиты, П)

Он так похож... Не потому ль
О нем заговорила муза?
<...> вот он сидит
(Иль это Вы сидите?)
(Вступление, НГ)⁵

"Confusion" and fusion are inevitable, and "Novyj Oziris", the final poem of the cycle "Stixi ob iskusstve", joyfully affirms the artist's task, likened to Isis gathering the dismembered parts of Osiris whom she would make whole and thus give new life. In the totality of the work of art, the creator lives again, as does the re-created and culture itself, infused with new energies of remembrance: "V razdroblen'i umiraet, / Celym telo oživaet <...> / Plot'ju inoj živet / Celostnoj žizni plod!"

In the verse that followed in the 1920s, Kuzmin delights in the play of resemblance and difference brought about by the imaginative interplay of memory and present experience, and in his own ability to negotiate the continuously reiterated terms of likeness and change:

Держу невиданный кристалл,
Как будто множество зеркал
 Соединило грани.
Особый в каждой клетке свет:
То золото грядущих лет,
 То блеск воспоминаний.

Различных лиц летучий рой: <...>
И каждый быстрый поворот
Все новую с собой несет
 Игру и сочетанье.

Когда любовь в тебе живет,
 Стекла ничто не разобьет <...>
 (НГ, No. 11)⁶

By the time of *Forel' razbivaet led* (1929), with its poems of 1925-1928, Kuzmin elaborates his interest in relations with greater and greater complexity. The ambiguity of narrative perspectives and the dense structures of superimposed interlocking planes present knotty difficulties (which layer is primary, which secondary?), just as the matrix of multiple associational sequences makes formidable demands semantically. The reader is caught up in a dynamic tension of interrelations, the "key" to which keeps eluding him. For one thing, we do not know the context in which the poems were composed, and we still lack the requisite critical density of information and of comparisons for control. Further referential data (biographical and, above all, cultural) will no doubt turn up, but for the moment we can at least determine a most probable meaning in many of these poems, often by keeping in mind the role of memory, i.e., by elucidating the field of "echoes" at work in the text.

Any number of poems in *Forel' razbivaet led* can serve to demonstrate Kuzmin's method, what I would call memory's shorthand, but in view of the intricacies involved, brevity is a considerable asset. Some twenty years ago, Gennady Smakov drew my attention to the third poem of the 1925 cycle "Severnyj veer":

О, завтрак, чок! о, завтрак, чок!
 Позолотись зимой, скачок!
 Румяных крыльев какая рань!
 Луком улыбки уныло рань.
 Холодный потик рюмку скрыл,
 Иголкой в плечи - росточек крыл.
 Апрель январский, Альбер, Альбер,
 "Танец стрекоз", арена мер!

We recognize the typical Kuzminian concern for fleeting physical sensations rendered concrete that we find throughout his verse, and the characteristic vocalism of the late verse (*Lukom ulybki unylo ran'*). *Forel' razbivaet led* as a whole looks back to Kuzmin's early volumes which are dominated by "narrative cycles". There appears to be some story here too, or rather an incident or fragment of a story never told (and the poetic sequence of which the poem is a part is a series of such fragments), but what is it? The poem seems as cryptic as any other in the collection. But Smakov pointed out that closer reading reveals that it is nothing of the sort. Metaphors of youth (*ran'*, *rumjanyx*), references to the dance in the final two lines, and Kuzmin's favorite image of wings (always associated with Love), suggest that the poem recalls a lunch in the wintertime in the

Petersburg restaurant Albert with a young man, either a dancer or someone who resembles one, with whom the poet is infatuated. Only a very skillful reader, perhaps, may be able to work this out of the text, but the poem is neither incomprehensible nor merely a charming bagatelle.

More detailed analysis, however, will show that what seems a purely associational design of metaphors is a deeply coherent arrangement. For this laconic masterpiece is among the most densely self-reflective of all of Kuzmin's texts, as allusive as it appears elusive at first glance. The final words, as we shall see, are an actual citation, but beyond that there is nothing really "hermetic" about the poem if we know Kuzmin's other works. This "cento" or "collage" is, with the exception of the opening line and the final two words, entirely built out of autotextual references - invariant motifs and partial quotations - from all previous periods of Kuzmin's verse, and its metaphors function simultaneously as metonyms of earlier texts. (I have for the most part deliberately not related the poem to his voluminous prose, and, with one major exception, to other authors, which would at least have meant doubling the size of this essay.) Our recognition that the "code" is supplied by Kuzmin's own works takes us to the poem's deepest meaning. "Subject" and "method" are one in the poem, thus exemplifying Kuzmin's belief in memory as a force of preservation *and* creation. As he had written many years before: "I, povtorjaja, ponimaem / Jasnee prežnie slova" ("Ne nazyvaj ljubvi zabven'em" [1912-13], *GG*).

The image of wings, used twice in the poem (*kryl'ev, rostoček kryl*), alerts us to the poem's self-referential and intertextual procedure. Even those who have little or no knowledge of Kuzmin's works know the title of his most famous short novel, the "scandalous" *Kryl'ja* (1906). There, and elsewhere, Kuzmin drew on Socrates's account of Love in Plato's *Phaedrus* for the image of wings and its treatment.⁷ The central lines of our poem (3-6) paraphrase, as it were, that account in a most precise, if highly condensed way. In the dialogue, Socrates relates that the soul is reminded by the sight of a beautiful object of the true Beauty and seeks to *fly* to it. The Form of Beauty may be more readily recollected than the other Forms since its image is discerned by sight, the keenest of the senses. (Lines three to six are the most highly visual part of the poem.) The soul then regrows *wings* because of the perception of physical beauty and the consequent *recollection* of Beauty itself. The soul at first suffers, but Love is the great healer, and soon the soul begins its ascent. Kuzmin knew the dialogue in Greek, but let me quote the most apt portion (250-252) in Russian, which makes the parallel particularly clear:

Благодаря памяти возникает тоска о том, что было тогда
<...> Как мы и сказали, красота сияла среди всего, что там
было; когда же мы пришли сюда, мы стали воспринимать ее
сияние всего отчетливее посредством самого отчетливого из
чувств нашего тела - ведь зрение самое острое из них. <...>

Только одной красоте выпало на долю быть наиболее зримой и привлекательной. <...> А сто́ит тому на него взглянуть, как он сразу меняется, он как в лихорадке, его бросает в пот и в необычный жар.

Восприняв глазами истечение красоты, он согревается, а этим укрепляется природа *крыла*: от тепла размягчается вокруг *ростка* все, что ранее затвердело от сухости и мешало росту <...> Когда прорезываются зубы, бывает зуд и раздражение в деснах - точно такое же состояние испытывает душа при начале *роста крыльев*: она вскипает и при этом испытывает раздражение и зуд, *рождая крылья*.

Глядя на красоту юноши, она принимает в себя влекущиеся и истекающие оттуда частицы - недаром это называют влечением: впитывая их, она согревается, избавляется от муки и радуется. <...> они бьются наподобие пульса, трут и колют, ища себе выхода - каждый росток отдельно для себя, - так что душа, вся изнутри исколотая, мучается и терзается, но все же, *храня память о прекрасном, радуется*. <...> При виде его влечение разливается по ней, и то, что было ранее заперто, раскрывается: для души это передышка, когда *прекращаются уколы и муки*, в это время *вкушает она сладчайшее удовольствие*. <...>

Состояние, о котором у меня речь, *прекрасный мой мальчик*, люди зовут *Эротом* <...>.⁸

The recognition of Beauty, clearly associated in lines three and four with Love/Eros (*kryl'ja, luk*), the initial pain (*unylo ran'* in line four), the fever (the *xolodnyj potik* that covers the glass in line five, a metaphor for the poet himself and his agitated state), the continuing sharp pain (*igolkoj v pleči*) which accompanies the birth of Love (*rostoček kryl*) - all point to the Plato. Certain specific details (*rumjanyx* or the noun *ran'*) do not appear in Socrates's account, but they can be traced back to a web of references in Kuzmin himself, to which I now want to turn in a line by line discussion of the poem. The reader should keep in mind that some of these images are so intertwined and "contaminated" by each other that it is often impossible neatly to compartmentalize and limit their resonance to one line only.

The exultant first line (*O, zavtrak, čok! o, zavtrak, čok!*) is purely situational, establishing the time (mid or late morning) and the "event", a lunch between two people (one would hardly clink glasses to toast oneself). The gestural opening (both physical and aural) is typical of Kuzmin's verse, but relatively few of his poems use this situation - "Umyvalis', odevalis'..." (*S*); "Kak ljublju ja zapax koži,..." (*OO*); "Svetlyj moj zatvor!" (*OO*); "Utro vo Florencii" (*P*); "Blesnula lakom ložka" (1926; III, 503-504); the fourth "udar" of <<Forel' razbivaet led>>: "O, ètot zavtrak tak poxož." One, however, is particularly apt:

Ты сам, амур, <...>
 Присядь у нашего стола -
 Прочешь влюбленности примеры.
 ("Смутишься ль сердцем оробельм?", ГГ)

Dal' accompanies his definition of *čok* (*čokan'e*) with "*Čoknemtes'*, govorju, za togo, kto ljubit kogo", and on that basis alone we would expect to find many instances of the action in Kuzmin's verse. Yet in no other poem is it performed. In two poems of *GG* (the collection which provides many of the poem's subtexts), Kuzmin compares the lover or his beloved to something to be drunk: "Ja tvoj *do dna...* beri i *pej*" ("Ja tvoj do dna..."), and "Vy - beloe burgundskoe vino, / Gde dremlet sladostno struja šampani, / I rezvitsja, i penitsja zarane, / Vostorga skrytogo ono polno" ("Vy - beloe burgundskoe vino..."), while in another, synaesthesia almost suggests a clinking of glasses: "Bessil'ny tlejuščie sny, / Kogda moj slux pronzili *noty / Kristal'no-zvonkie vesny!*" ("Pokojsja, mirnaja Mitava,..."). Yet there is no clinking of glasses. The opening line, then, is unique in Kuzmin's verse. This is an important point for his aesthetic views, to which I want to return in my conclusion.

Line two - *Pozolotis' zimoj, skačok!* - continues the situational aspect, i.e., the poem is set in the winter, and introduces the first complex semantic field: "gold" and "winter". "Gold" carries a hint of the formulaic "zlatye dni moi" of the Puškin period found in Russian verse down to Kuzmin's own time (for example, "junost' zolotaja", in poem No. XII of the cycle "Sny aprel'skie" in Sergej Solov'ev's 1910 collection *Aprél'*). The color and the metal are closely connected with the "nezdešnee sijan'e" of Kuzmin's Vožatyj-Guardian Angel figure both in *Seti* ("I jasno *zoloteli* laty...", in "Vzoidja na bližnjuju stupen'") and in *Osenne ozero*:

Вдруг облак золотой средь неба стал,
 А горлицы взметнулись тучкой снежной
 С веселым шумом *крыл* навстречу *стрел*. <...>
 А лик знакомый в блеске я узрел.
 ("Коснели мысли медленные в лени")

Gold is also commonly associated with the sun on a purely visual level (as in, for instance, "žarko-želtoj *pozolotoj* zakata", "Večer", in *S*; or "Zlatjatsja dali", "Xrustal'no nebo, vidnoe skvoz' les", in *OO*). And when, as in the 1908 "Vysokij xolm, ot glaz skryvaja solnce,...." (III, 450-51), love is associated with the sun:

Ты - солнце то, что путь укажет блеском!
 Я - странник тот, кому любовь - сиянье!

a potential semantic complex of "gold/sun/love" is created in which only one image need be present to suggest love.⁹ By the late verse, Kuzmin had fixed these

associations, and he often linked the complex to Spring by metaphorical extension.

He had first introduced a new element, Winter, to this cluster in 1911, in the "Zimnee solnce" cycle of *Osenne ozera*:

Кого прославлю в тихом гимне я?
Тебя, о солнце, *солнце зимнее!* <...>

Слежу я сквозь оконце льдистое, <...>
Но *златом* света
Светло одета,
Вошла неслышная *весна*.

И пусть мороз острее *колется*,
И сердце пусть тревожней *молится*,
И пусть все пуще *зябнем* мы, -
Пышней *авроры*
Твои *уборы*,
О *солнце знойное зимы!*
("Кого прославлю...")

Thereafter, "gold/sun/love" or "gold/sun/winter/love" figure in almost each of his books (often, as in the excerpt below from "Uspokoitel'noj prosladoj", as citations of earlier poems, and frequently in combination with other imagery found in "O, zavtrak čok"): <...>

Голый отрок в поле ржи
Мечет *стрелы золотые*. <...>
Но от стрел осталось *злато*. <...>
Не *стрелой* ли я *отравлен?* <...>
Ничего не вижу ... *рожь*,
Стрелы, злато ... *милый образ*...
("Голый отрок...", ОО)

Ведет по небу *золотая*
вязь имя *любимое*...
("Ведет по небу...", ОО)

Как нежно *золотеет* даль
весною!
("Как нежно золотеет...", ОО)

<....> О, сердце,
Не *солнце* ль *отблеск золотой зимы?*
("Несносный ветер..", ОО)

Легок, ал *златокрылый* ряд...
Свет же их от твоих *объятий*,
Близко ты и *зарей* горят.
("Дни мои - облака заката", ГГ)

Солнце - *лицо* твое,
("Солнце - *лицо* твое", ГГ)

Встарину *пронзал* маркизу
Позолоченный твой *лук*.
("Звезды сверху...", ГГ)

Не вернулись ли снова *златые* дни
Не *весной* ли пахнуло в *осенний* день?
(Новый Ролла, "Опять Венеция", 9, ГГ)

Злато-вешняя
Зорь пора!
("О, нездешние", НВ)

Скорей, скорей! Какой румяный
 холод! <....>
Еще обрызгана златистой пылью,
(О, солнце зимнее, играй, играй!)
(Чужая поэма, 6 и 9, Эхо)

В холодном зареве, не так ли,
И Вы ведете свой узор, <....>
Но все яснее пламенея
Златится слово "красота".
(Т.П. Карсавиной, НВ)

Смотрю сквозь льдистое стекло <....>
О, солнце, ты ведь не устало...
Подольше свет на землю лей <....>
Тепло волнами подымаясь,
Так радостно крылит мне грудь <....>
Как рдеет в утреннюю стужу
Зимою русскую восток.
Еще волна, еще румянец...
Раскройся грудь! Сияй, сияй!
О, теплых роз святой багрянец,
Спокойный и тревожный рай!
("Успокоительной прохладой", НВ)

Чудо рождение! заря
розовеет, <....>
Жидкий янтарь золотея
густеет...
("Рожденье Эроса", НВ)

**Златокосмого бога образ?
Солнце - любовь!!¹⁰
(“Пламень Федры”, П)**

In the full context of the poems from which the citations with "gold/sun/winter/love" are taken in the list above, the complex always suggests, as it does in our poem, the miraculous onset of love at the most unexpected or unlikely times (here the "winter" of the poet's days, when he calls for the life-giving appearance of Love).

Skačok points metaphorically to the persona's sudden agitation, as in the 1911 poem "Dožd' morosit, temno i skučno" (OO):

Спокойствие мне не дано,
Как у больных температура,
Скачу то в небо, то на дно.

But its primary meaning - a sudden and agile leap upwards - introduces the first suggestion of flight (*polet*) and, by extension, the ballet (for example, "Gruzno *skačet* Bolšakova", from the third poem in the 1926 cycle "Panorama s vynoskami", *F*). And both "flight" and the ballet are closely linked with Kuzmin's conception of Love, as the image of "wings" in the next line suggests. I will defer discussion of the two most important self-reminiscences involving *skačok* (as *skok* and as *skakat*) until consideration of the poem's use of dance references in the final lines. Other images of "flight/Love" can be cited here:

Лета стремительного исполнен дух.
("Сердце, как чаша наполненная...", С)

*Лети скорей, кому - полет.
("Кому есть выбор, выбирает", 00)*

"Иду! Лечу! с тобою!"
("Как меч мне сердце...", С)

И вся душа, все мысли к маю
Уж *окрыляют* свой полет.
("Слезам сердце я омою...", ГГ)

Муза *вскочит*, про любовь расскажет...
("Душа, я горем не терзаем", В)

Лукавства *вешнего* полет.
(Шведские перчатки, НВ)

Я помню вновь весны веселый
трепет, <...>
Взлетишь, взлетишь, как не-
покорный стрепет!
("Одна звезда тебе...", ОО)

Еще *полет*, один, другой...
(Т.П. Карсавиной, НВ)

В ком жив *полет* влюбленный
Крылато сердце бьется,
(Зеленая птичка, П)

Line three - *Rumjanyx kryl'ev kakaja ran'!* - presents a metonym, made up of three metaphors used repeatedly in Kuzmin's earlier verse, for the person with whom the poet lunches: a handsome young (*rumjanyx, ran'*) man likened to Eros and Beauty itself (*kryl'ev* - recall the section from the *Phaedrus* cited earlier).

Kuzmin most frequently uses the color *rumjanyj* (or its variant, *rumjanec*) for Dawn, and metaphorically associates both the color and the time of day with Youth (the "dawn of life") and/or with the beginning of love. (*Alyj* carries a similar association as the most common adjective for blood, whose flow often in Kuzmin symbolizes the onset of Love.)¹¹ Here the epithet is transferred from *ran'* (Dal': *utro, rannee utro*) to the wings, bringing the young man into the web of associations. (Kuzmin's usage is, of course, a variation of an old theme: light/youth; compare Puškin's "Blistaet mladost' / V ego lice; kak vešnij cvet / Prekrasen on", *Vadim*, or Vjačeslav Ivanov's "plamen' junosti letučej", from "Včera vo mgle neslis' Titany", *Kormčie Zvezdy*.)

Чудесен *утренний* обман:
Я вижу странно, прозревая,
Как *алость* нежно-заревая
Румянит смутно зыбкий стан;
("Люблю", сказал я не любя...", С)

Я вспоминаю Ваши щеки,
Горящие *румянцем* зари
("При взгляде на весенние
цветы", С)

Зари *румянец* так златит, так ал, <...>
Что чует сердце: скоро будет встреча!
("Осенний ветер жалостью дышал", ОО)

<...> мои щеки - как утренние зори
("Их было четверо...", С)

Алым *румянцем* покрылося
знакомое лицо.
("Светлые кудри да открытые глаза", ОО)

О *юность* красная <...>
[т.е. прекрасная]
("Нет, не зови меня", ОО)

<...> мой гость нежданный
Принес мне *молодость* и свет,
Зарю грядущих теплых лет...
("Слезам сердце я омою...", ГГ)

<...> *румяная* заря,
(Всадник, 1, ОО)

Свет же их от твоих объятий,
Близко ты и *зарей* горят.
("Дни мои -", ГГ)

В облаках зари румяна рдеют,
(Новый Ролла, "Корфу", 1, ГГ)

От щек румянец ветренный
отхлынет,
("Как девушки о женихах мечтают", П)

Румянцем зари рдяно играя,
Отрок ринется с золотых сеней.
("Легче пламени,...", П)

Чудо рожденье! заря
розовеет <...>
Жидкий янтарь золотея
густеет,
(Рождение Эроса, НВ)

Красна воскресная весна,
("Невнятен смысл...", П)

Ушел моряк, румян и рус <...>
Сорокалетний где моряк <...>
И благороден, и высок,
Морщин не отыскать, <...>
Румянец нежный заиграл,
Зарделася щека...
("Форель разбивает лед", 6, Ф)

Kuzmin at times also compares Eros himself to the Dawn, as in the fourth section of the 1904 "Харикл из Милета" (III, 442):

Эрос, меткий стрелок, сердце пронзит стрелой -
Словно луч заблестит алой зари дневной.

for he is the youngest of the gods and eternally youthful: "Èros, vsex bogov junejšij" ("Roždenie Èrosa").¹²

Winged figures abound in Kuzmin's verse, from Love itself (Èros, Èrot, Amur), heavenly guides and protectors (Vožatyj, angel, arxangel Mixail, serafimy) to Hermes (Germes), bearer and transformer of souls (frequently in *Forel' razbivaet led*). The primary Platonic subtext for the image of wings has already been noted. It is, of course, far from the only possible one, given the frequency of the Eros image in European art of all periods.¹³ I confine myself here to Kuzmin's own verse, and in the list below I have further limited myself, with two exceptions, where the Vožatyj and Hermes figures represent concrete carnal ideals, to the "wings" of "Eros/Love".

Весною все одной веселой веры:
Ее зовут "крылатая любовь".
Зима ушла...
("Весна", Фавн, КЛ)

Мнится: вот раскроешь крылья
И без страха, без усилья
В небо ясное взлетишь.
("Флейта Вафилла", С)

Время, как птица, вьется,
любовь крылата.
("Весна", Юноша, КЛ)

"Люблю", сказал я не любя -
Вдруг прилетел Амур крылатый
И, руку взявши, как вожатый,
Меня повлек во след тебя.
("Люблю", сказал я...", С)

Но рад я остаться в мире
Среди оков,
Чтоб *крылья* раскрылись шире.
("Я вспомню нежные песни", С)

Он так же светел и *крылат*.
("С тех пор всегда я не один", С)

Попрежнему для нас Амур
крылатый реет,
И острою *стрелой* грозит.
("Бледны все имена", ОО)

Мы Эроса не искали,
Мы нашли его случайно, <...>
Крылья нежные расправил,
И хохочет, и *шекочет*,
("Сердце гибель не близка ли", ГГ)

В последний раз зову тебя,
любовь, <...>
Едва расправлю радостные *крылья*,
(Сонет, 1912, III, 454)

Водителем душ, Гермесом,
Ты перестал мне казаться,
Распростились с болотистым адом
И стал ты юношей милым. <...>
Маленькие у ног трещоткой
раскрылись крылья.
(Гермес, НВ)

Я обрел себе Вожатого -
Он прекрасен и *крылат*.
("Я цветы собираю пестрые", С)

Чуя близость белых *крыл*
блестящих.
("Трижды в темный склеп", ОО)

И огненный *крылатый* гений
Родней и ближе мне теперь.
("Не называй любви забвением", ГГ)

Она придет, она придет,
Крылатая любовь.
(Утешение пастушкам, ГГ)

И за нежными *плечами*
Были б два *крыла*
белоснежных.
("Если б ты был небесный ангел",
III, 466)

Крылато сбивчивое лепетанье,
Почти невысказанное "люблю".
("Как девушки...", П)

Мудрый мужеством, слепотой
стрелец,
Когда ты без *крыл* в горницу
внидешь,
("Легче пламени...", П)

The fourth line - *Lukom ulybki unylo ran'* - continues the imagery associated with Eros, here the "bow" (the upper curvature of the lips) of the young man's smile, prefigured in a poem of GG:

Твои улыбчивые губы
Амур стрелой нарисовал...
("В обманчивом, тревожном сне...")

but only stated in the wonderful "Ko mne skoree, Teodor i Konrad" of 1924:

Любовным луком вычерчены губы, <...>
Ответь, ответь, хоть уголками губ!
Ты улыбнулся.
(III, 501-02)

In Kuzmin's verse arrows far more commonly cause the "wound" of Love. (In Kuzmin a wound [*rana*] is always the wound of love, and a healed wound symbolizes the end of love, as in the poem "Svežim utrom rano rano" of GG.) In "unylo ran'" he gives a particularly concentrated variant of his favorite treatment of love as a kind of death ("Ja umiraju ot ljubvi bezmernoj!" in "Sižu, čitaja ja skazki i byli" of S; or "Umru, umru, blagoslavlja, / A ne kljanja. <...> / V moej krovi poslednij skrupul / Ljubov'ju poln. <...> / Strelok otbivšegosja gusja / Streloj skosil. / I vot ležu i umiraju, / <...> blagoslovljaju / A ne kljanu", OO) and "sladkaja pečal'" ("Ulybki novoj / Sladka pečal'!", in "Utro vo Florencii", P, or "Odin vostorg, odno volnen'e / Sulit letučee dvižen'e, / Gde radostna sama pečal'", NG, 1; or the earlier "Rasslablenno-živitel'noj toski / Vesennej ni na čto ne promenjaju" in "Predčuvstviju, duša moja, vnemli!" in *Ėxo*).¹⁴ Because of the great frequency of the motif ("ukol strely", "ukol luka"), especially in the cycles of OO and GG dedicated to Knjazev, the list below represents but a sampling.

Кто может у Венерина колодца
Любви стрелой, любви стрелой не
уколотся?
("Лето", Нимфа, КЛ)

Я пронзен стрелой нежною,
Умираю от огня.
("Зима", Амур и поэт, КЛ)

И цел мой лук, как прежде туг,
Покорен власти тех же рук,
Чтоб снова друга ранил друг. <...>
Кто сердцем стар, вновь чует жар.
("Зима", Амур, КЛ)

Вы пронзаете стрелами горькими,
("Ах, уста, целованные
столькими", С)

Сердца раны лишь обманы,
(Маскарад, С)

И от зари и до зари
Стекала кровь струею.
Но к алой ране я привык.
("Как меч мне сердце прободал", С)

Но как охрана горит в груди
Блаженства рана.
("Пусть сотней грех вонзался
жал", С)

Амур-охотник все стоит на страже,
("Проходит все,...", OO)

Изранено стрелами нежное тело.
("Ты как воск,...", С)

То - воля мудрого стрелка, <...>
А рана? рана - не жалка
Для этих глаз, ему покорных.
("Смирись, о сердце,...", OO)

Я вижу в первый раз, горит
впервые рана.
("Нет, не зови меня,...", OO)

Но близко стрелы прошелестели
И лишили меня покоя.
("Как люблю я запах кожи", OO)

Голый отрок в поле ржи
Мечет стрелы золотые.
("Голый отрок", ОО)

Желанный гость, приходи, приходи
в долину
И сердце вновь стрелой ужаль
весною!
("Как нежно золотеет...", ОО)

И тот, кого пронзит стрела,
Прочтет влюбленности примеры.
("Смутишься ль сердцем...", ГГ)

Амур, кого стрелой ужалишь
(Балет, ГГ)

В моей груди
Ты раной всегдашней.
("Улыбка, вздох ли?", ГГ)

Но одним копьем, одной стрелою
сладкой
Мы, пронзенные, любви принад-
лежим.
(Новый Ролла, "Венеция", 6)

Как цветут святые рань!
Смерть от бога - слаще нет!
(Рождение Эроса, НВ)

Брови - лук, а взгляд под бровью -
стрелы,
("Всех поишь ты,...", ОО)

И стрелы - ах! - златых ресниц!
Снова с тобой!!
("Когда услышу...", ОО)

Свежим утром рано рано <...>
О, запекшаяся рана!
("Свежим утром...", ГГ)

Взгляд их быстрее и острее стрелы,
("Солнце - лицо твое", ГГ)

Опять, опять открылась рана,
Душа горит.
(Новый Ролла, "Венеция", 3)

Стрелок крылатый я. <...>
Пряма стрела, натянут лук,
Кручена тетива. <...>
Ведь снег противиться не мог.
Весеннему огню.
(Амур и невинность, НВ)

Line five (*Xolodnyj potik rjumku skryl*), the first line of the second half of the poem, functions on a primary level much as did the opening line, supplying a bit of realia (the glass with which the persona makes the toast of line one), and its *potik* offering a kind of verbal equivalent to the wonderful *čok* of that line. The "sweating" glass, a metaphor for the lover himself (on the model "*Stekljanno serdce i stekljanna grud*"', P), also presents a cluster of metaphorical meanings, all associated with Love. There is the emotional meanings, all associated with Love. There is the emotional turbulence (the "fever" parallel noted earlier).

Я пламенею, холодею, таю,
(Мой портрет, С)

Зачем же я весь холодею,
Когда Вас увижу вдруг,
("У всех одинаково бьется", НВ)

От весеннего похмелья
Каруселит голова...
(НГ, 4)

but not the only one:

И пусть мороз острее *колется*, <...>
 Пышней авроры
 Твои уборы,
 О солнце знойное зимы!
 ("Кого прославляю...", ОО)

В *игольчатом* сверканьи <...>
 Спине - мороз и мокро,
 (Колдовство, В)

Синей в спине *льдиной*,
 ("пить! пить!" пилит)
 (Муза-Орешина, П)

Мне матушка твердила:
 "Беги любви злой,
 Ее жестока сила, -
Уколет не иглой.
 (Утешение пастушкам, ГГ)

Спеши, спеши!
 Разве не радостен скрип пера
 В заревой тиши,
 Как *уколы винных иголок!*
 ("Ангел благовествующий",
 см. примеч. 15)

And the shoulders have both a long erotic connotation for Kuzmin ("Celuju pleći tvoji!", in "Prišel izdaleka ženix i drug", S; or "Plaščem prikryvši prelest' pleč", in "V obmančivom, trevožnom sne...", GG) and a specific connection with Eros:

Кто обнимет эти плечи,
 Что лобзал один Эрот?
 (Флейта Вафилла, С)

Предо мной стоит подросток <...>
 За покатыми плечами
 Золоченый самострел,
 (Озеро, НВ)

With line seven, the theme of Love ("*Aprel' janvarskij*") and the theme of the Dance ("*Al'ber, Al'ber*"), only hinted at in line two, come together. Throughout Kuzmin's verse, not surprisingly, Spring and Love are one. (In "Vesna" in *Kuranty ljubvi* the Faun sings "Vesna s cvetami privela ljubov'", and Eros is "Gost' vesennij" in "Roždenie Èrosa", NV.) In the earliest verse, May seemed the spring month most likely to become the metonym for Spring itself,¹⁶ but April gradually acquired that meaning, and therefore always an association with Love. So here, "January April" means the sudden appearance of a new love in the month of January (which would make the poem one of Kuzmin's several "New Year's" poems) and/or *both* months are used metaphorically, i.e., a new love in the "winter" of the poet's life.

Вновь придут *Апрели*, Марты -
 ("Строят дом перед окошком", С)

Вы - *белое* бургундское вино <...>
 Оживлено дыханием *апреля*
 Веселье светлых и лукавых глаз.
 ("Вы - белое бургундское вино...", ГГ)

"Как радостна *весна* в *апреле*,
 Как нам пленительна она! <...>
 И разве странны нам в *апреле*
 Капризы милые весны?"
 ("Как радостна..." - цикл
 "Весенний возврат", ОО)

in his own verse, once in *Paraboly*: "Stal *vspominat'* ja naprimer, / Čto byli *vesny*, byl *Al'ber*" ("My na lodočke katalis'...") and once in the 1919 "Angel blagovestvujuščij" in a context which prefigures so many of the details of our poem that it must be considered its most immediate subtext:

В зимнем, онегинском солнце,
 Что косо било
 В стекла "Альбера",
 И острое жало
 Вина и любви
 Ломалось в луче
 (Помните?)¹⁹

"Al'ber" is also a specific dance reference: Albert, as Albrecht, the hero of *Giselle*, is always known in Russia. (A sound pattern closely connects the two words and thus the two worlds of love and ballet: *Apel'/Al'ber, re-l'/l'-er*, supported in the final line with *Arena mer*.) In the second act of the ballet, the heroine saves him from the wrath of the Wilis, whose *wings* no doubt prompted this particular ballet association, as did the theme of *Giselle*, where the overwhelming power of selfless love redeems the faithless young lover.

The motifs of the ballet and wings, present in the Albert reference, culminate in the final line, where the initial stress on "Tanec" parallels that on "Lukom" in the fourth line, thus linking the worlds of Love and Dance metrically (in the final lines of each of the poem's two parts). "Tanec strekoz" is placed in quotation marks as the title of Franz Lehar's operetta "La Danza delle Libellule", first performed in Milan in 1922 (the Italian version was a reworking of the 1916 "Der Stern-gucker"), in Vienna in 1923 (as "Libellentanz"), and in Leningrad in 1924. Kuzmin reviewed the production in *Krasnaja Gazeta* on December 6, 1924. Another association was Anna Pavlova's renowned solo concert number, "The Dragonfly", which she danced to Fritz Kreisler's "Schön Rosmarin" wearing two large, transparent wings. Note, also, two self-quotations:

А в нежных, прерывающихся piano
 Звонит полет классических стрекоз.²⁰
 (К Дебюсси, В)

И радужно расправит стрекоза
 Любовь мою.
 ("О чем кричат и знают петухи", 1924, III, 500)

And the poem ends ("*arena mer*") with a near citation, Jean-Georges Noverre's (1727-1810) formula for the ballet: "Le Champ des Mesures".

There are few actual references to the dance in Kuzmin's verse. This is surprising for a man who actually wrote ballet libretti (but then there are also relatively few specific references to music).

<...> Напевы птиц звучат нам про *любовь*.
Весна диктует нам стихов размеры,
И учит танцам пламенная кровь.
(Весна, "Фавн", КЛ)

Мы с *весной молодой*,
Со блаженной, божественной,
Резволегкой ногой
Спляшем *танец торжественный*.
(Весна, "Фавн", КЛ)

Чья рука нас верно водит,
Заплетая в *хоровод*?
("Что приходит, то проходит", С)

А первый *бал*: восторг и мленья,
И блеск, и *вальс* - летучий сон,
("В моей душе все те же звуки", 1923, III, 498)

In his only explicitly "ballet poem", the 1912 "Balet" (GG), he presents it as a realm where sorrow never lasts, where there is always new life, and where Love rules ("Amur, kogo streloj užalis'..."):

Танцуйте, милые, играйте
Шутливый и любовный сон
И занавес не опускайте,
Пока не гаснет лампийон.

By the 1920s, Kuzmin's view of life as a journey of *ascent* - constant movement upward to a neo-Platonic reunification with the Ideal, with Love and an Art impelled by Love, which is man's most perfect expression of that drive toward perfection ("The manifestation of *creation*, as of *love* and *life*, is indissolubly accompanied by *movement*"),²¹ - had subsumed the world of the dance. In "Roždenie Ėrosa" (NV, 1920) the newborn god leaps ecstatically upward

Скок ["скачок"] высокий, Эрос, Эрос!
Пляс стеклянный, райский скок!
Отрок вечный, Эрос, Эрос,
Лет божественный *высок*!

and the world joyously orders itself ("arena mer") into the dance of the planets - "*Tanec vodit karavany, / Xorovodit xod planet*" - in Kuzmin's variation on the

Platonic conceit that dancing parallels the harmonious movements of human beings in a well-ordered world, in turn an image for the motions of celestial bodies to the harmony of the spheres.

Similar associations of mobility, movement upward, ascension, elevation (flight: "kryl'ja", "polet", "letučij") underlie the closing work of *Paraboly*, the long poem "Lesenka", an image borrowed both from Plato and Plotinus, with Masonic and alchemical strata as well:

Что движением кормит Divina Comedia? Оно!

Что хороводы вверх водит

Платоновских мыслей

И Фокинских танцев

Серафимских кругов?

Летучее семя. <...>

Мы путники: движение - обет наш,

Мы дети Божьи: творчество - обет наш,

Движение и творчество - жизнь,

Она же Любовь зовется.

Движение только вверх:

Мы - мужчины, альпинисты и танцоры. <...>

Любовь - движение,

Недвижный не любит,

Без движения - не крылато семя, <...>

Лесенка золотая, <...>

Скакать <...>

<< . >>

Кто любит, возвышается...²²

Nowhere in all of the poet's works, however, do all these themes come together so concisely as in this quintessential Kuzmin love poem, with its axis of imagery of Spring, Youth, and Love leading to that of Dance, itself an emblem for all Art, as if literalizing his credo: "Love moves us to art" ("Dvižet k iskusstvu - ljubov").²³ Love, Culture, Memory - in Kuzmin's consciousness the three categories are inseparable and present as a single entity. For him there is no love without memory, no memory without culture, no culture without love.

The poem may be a present moment seen through the filter of the past (there was no longer a Restaurant Albert by the 1920s), a memory alone prompted by the presence of another person reminiscent of someone in the past, an incident "real" or "imagined". In 1907 he had written of "Pamjat' serdca, gde smešalis' vse dorogi, vse puti" ("My proexali derevnju", S), and in 1923, in "V moej duše vse te že zvuki" he could wonder "Predčuvstvie ... vospominan'ja?" (III, 499). The poet himself is present only as the "voice" of the poem, whose metaphorical mode of perception presents the young man, dancer or not, only as an iconic figure, an ideal of Youth and Love associated with the Dance. (We see this "idealizing"

tendency for the "other" in Kuzmin from his very first volume - "How can we know the dancer from the dance?".) Yet the impulse for the poem is an immediately perceived moment of experience: "O, zavtrak čok!" (The imperatives and the special immediacy provided by the numerous diminutives, a stylistic feature typical of Kuzmin, all support the "present orientation".) That, not the past or future, always concerns Kuzmin, the absolute, unrepeatable uniqueness of the present: "There exists no past and no future independently of our most sacred present, perceived emotionally with all the power of the spirit, a present towards which art is directed".²⁴ All his finest poems, both early and late, are anchored in the concreteness of everyday experience through the particular immediacy of their images and the poet's unflagging zest for the tangible particulars of the ordinary world.

Gertrude Stein once remarked that "anything one is remembering is a repetition, but existing as a human being, that is being, listening and hearing, is never repetition". Kuzmin would have seconded that affirmation of the experiential reality of human life, and something similar informs his view of "emotionalism" in art:

Искусству доступны все времена и страны, но направлено оно исключительно на настоящее. <...> Ретроспективизм, старание дать прошлое безо всякого отношения к настоящему, есть бесполезное и безжизненное упражнение, а создавать будущее не на основании находящихся в современности данных приводит к бессмысленным и вредным утопиям. <...> Искусство всегда имеет в виду жизнь, факт, чувство и человека, а не понятия, не идеи, не рассудочные построения. Конечно, логические построения имеют свое место в ходе творческой работы, но это - не истоки, не основные элементы искусства. Интенсивностью частных эмоций можно их сделать общеобязательными и через конкретную любовь к отдельному человеку заставить понять любовь к человечеству, но обратный путь от общего к частному немислим и губителен. <...> Эмоционализм идет от частного к общему, к всенародному и всемирному, не обязательно достигая конечных пределов, но твердо зная, что для искусства это - единственно возможный путь, расширяясь вверх, а не суживаясь вниз.²⁵

Nothing better describes the manner and matter of this poem, for whose magical performance - a transformation, not a mechanical listing or repetition of previous motifs and themes - nothing applies with more aptness than that inspired coinage of Wallace Stevens's old age: *Lebensheitspielerei*, the playfulness of a lifetime's wisdom.

Notes

- 1 Joseph Brodsky's description of the memoirs of Nadežda Mandel'stam in his *Less Than One. Selected Essays* (N.Y., 1986), 154. A recent volume of *Wiener Slawistischer Almanach* (Band 16, 1985) is entirely devoted to the theme of memory in the arts.
- 2 "The subtextual approach is justified also by the fact that memory is the fundamental concern of acmeism, and literary recollection is the corner-stone, not only of its aesthetic code, but also of its message." Omry Ronen, *An Approach to Mandel'stam* (Jerusalem, 1983), xii.
- 3 In the unfinished poem "Derev'ja (1917-18, in *Svet Večernij*), from which the epigraph for this essay is drawn, Vjačeslav Ivanov summons Memory (Pamjat'), not Recollections (Vospominan'ja), and he maintained a careful distinction between the two in all his writings, associating Memory with the Platonic Anamnesis. In the 1909 essay "Drevnij užas", for example, he equates what he calls "Večnaja Pamjat'" with Mnemosyne and "Pamjat' Predvečnaja" with Anamnesis, the soul's memory of its contemplation of the eternal Ideas (*Sobranie sočinenij*, III [Brussels, 1979], 92). Fedor Stepun alludes to the Ivanov in the introduction to volume one of his memoirs *Byvšee i nesbyvšeesja* (N.Y., 1956), 8. The American psychologist Endel Tulving makes a similar distinction, albeit without the Platonic element: "Episodic memory is concerned with unique, concrete, personal experiences dated in the rememberer's Past; semantic memory refers to a person's abstract, timeless knowledge of the world that he shares with others" (*Elements of Episodic Memory* [N.Y., 1983], v). Kuzmin's "retrospective muse" would have admired Tulving's definition.
- 4 Compare the opening of the Second Introduction to "Forel' razbivaet led": "Neprošennye gosti / Sošlis' ko mne na čaj."
- 5 The titles of Kuzmin's verse collections cited in the text and notes will be abbreviated as follows: *Kuranty ljubvi* - KL; *Seti* - S; *Osennie ozera* - OO; *Glinjanye golubki* - GG; *Vožatyj* - V; *Èxo* - È; *Nezdešnie večera* - NV; *Paraboly* - P; *Novyj Gul'* - NG; *Forel' razbivaet led* - F. The Roman numeral III indicates that the poem may be found in volume three of M.A. Kuzmin, *Sobranie stixov*, ed. John E. Malmstad and Vladimir Markov (München, 1977).
- 6 The theme of the "mirror" runs throughout Kuzmin's art, and reflecting surfaces are often metaphors for memory, which can absorb all time and space. In *Seti* the "Vožatyj" presents a mirror to the poet (in "Vzoidja na bližnjuju stupen'") as a sign of his special favor and trust. Mirrors, of course, reflect the self, but in Kuzmin's works they more often reflect someone else or the self as "Other", as if following the Platonic model: "vo vlyublennom, slovno v zerkale, on vidit samogo sebja" (*Fedr*, 255d, Platon, *Sočinenija v trex tomax*, t. 2 [Moscow, 1970], 192).

- 7 See, for example, Donald C. Gillis, "The Platonic Theme in Kuzmin's *Wings*", *Slavic and East European Journal*, vol. 22, No. 3 (1978).
- 8 Platon, t. 2, 186-88. My italics. As one of the characters in *Plavajuščie-putešestvujuščie* jokingly remarks during a discussion of Love: "My tak ras-suždaem, budto platonovskie greki na piru." M.A. Kuzmin, *Proza*, t. V (Berkeley, 1985), 195.
- 9 The "gold/sun/love" cluster was perhaps suggested by Plato: "*mužskoj* [pol] iskonu proisxodit ot *Solnca*" (*Pir*, 190b, Platon, t. 2, 117), or by the well-known closing of Dante's *Commedia*: "L'amor che move il sole e l'altre stelle." Kuzmin's early sonnet "Tvoj vzor, kak car' Midas..." (1904-05) connects love and the beloved with the myth of Midas: "Tvoj vzor, kak car' Midas, čego kosnetsja, / Vse v zoloto čudesno obratit, <...> / Ty vse, čego kosneš'sja, zolotiš'" (III, 435), but there is as yet no sun. Mythological (gold is the color of Aphrodite) and alchemical dimensions (gold as the highest of metals) also at times play a role in Kuzmin's use of the color. In the recently published cycle "Plen" (1919), the sun, in the poem "Angel blagovestvujuščij", and gold are both associated with the poet's desire to see an end to the horrors of War Communism: "Neuželi navsegda daleka ty, / Bylaja, zolotaja svoboda?" (in the poem "Vstrečnym glazam..."), an obvious allusion to the myth of the Golden Age. "Plen" was first published in 1984, in Band 14 of *Wiener Slawistischer Almanach*.
- 10 Anacreon (fragment 5) calls Eros "*zotovolosyj*", and in Aristophanes *Birds* (1. 1738) he is "*zlatokrylyj bog*" (cited in the notes to Platon, t. 2, 518).
- 11 For example, "Serdce, kak čaša napolnennaja, točit krov'; / Aloj strueju neissjakajuščaja tečet *ljubov*" ("Serdce, kak čaša...", S), or the 1923 "Začem spasitel'nye mne povjazki? / Teki, teki, slabejuščaja krov'!" ("Prelestnyj mir...", III, 499).
- 12 Compare the speech of Agathon in Plato's *Symposium* (*Pir*), 195: "Èrot <...> samyj blažennyj iz nix. <...> èto samyj molodoj bog. <...> s molodymi on nerazlučen <...> on samyj molodoj iz bogov i vseгда molod" - Platon, t. 2, 122-23. In *Plavajuščie-putešestvujuščie* one of the characters remarks the "prelest' utrennej junošeskoj Grecii" (Kuzmin, *Proza*, t. V, 92).
- 13 See, for but one example, the second stanza of Michelangelo's sonnet "S'un casto amor, s'una pietà superna" in Kuzmin's translation ("Kogda ljubvi istočnik - bezuprečnyj"), done for the Russian edition (1936) of Romain Rolland's biography of the artist: "Kol' v dvux telax odnoj dušoju večnoj / Nesemsja k nebu parnymi krylami, / Kol' zoločenyimi Amur strelami / Pronzil obolm ves' sostav serdečnyj".
- 14 Kuzmin had used noun/imperative rhymes before (especially in NV: *dan'/vstan'* ["Svjatoj Georgij"], or *gljan'/lan'* ["Ryba"]), but he had not previously used the imperative *ran'*. It does appear in Vsevolod Knjazev's "Vernulsja iz cerkvi..." (1912): "O, ne vse-li ravno!.. Zlaja, milaja, *ran'* / *Ran'*

moe serdce, - ono vse vljubleno, kak bylo..." (V. Knjazev, *Stixi. Posmertnoe izdanie*, [SPb, 1914], 96). Kuzmin rarely employed punning identical rhymes (more common are rhymes of the variety "Svežim utrom rano rano / O, zapekšajasja rana!" of GG, or internal echo-rhymes).

- 15 In "Angel blagovestvujuščij", from the 1919 cycle, "Plen", Kuzmin's most outspoken expression of his disillusionment with the outcome of the Bolshevik Revolution, the poet imagines a time when "captivity" will end, when the Angel of Creativity will return, and when "Snova možno otkuporit' vino s Rejna". In "Kolybel'naja", from the same cycle, he writes "Rezvo vzlimonit rejnvejn" (*Wiener Slawistischer Almanach*, Band 14, 1984). In the 1924 "Ko mne skoree, Teodor i Konrad", we find: "O, zolotistaja struja Rejnvejna" (III, 502).
- 16 For instances of May as a metonym for Spring and Love see Kuzmin, *Sobranie stixov*, t. 1, 74, 83, 132, 484 ("Vse golubee tonkij led, / On skoro slomitsja, ja znaju, / I vsja duša, vse mysli k maju / Už okryljajut svoj polet"); t. 3, 453. See especially t. 1, 276: "Dlja nas i v avguste nastupit maj!" (OO, in the 1910 cycle "Osennij maj"). Such "season switching" is a common device in Kuzmin. Cvetaeva does something similar in the final two lines of the second section of "Poëma Gory": "(Raz oktjabr', a ne maj) / Ta gora byla - raj?"
- 17 Compare the following from Sergej Solov'ev's "Vozvrašenie vesny", poem number 8 of the cycle "Sny aprel'skie" in his second verse collection *Aprél'* (Moscow, 1910): "Na protaline vesennej / Sladko paxnut suš' i prel', / Družnym s laskovym Ėrotom, / Kak ditja, v dubravnoj seni / Ulybaetsja aprel'". An "Ėlegija" in the volume's second section is dedicated to Kuzmin, while Kuzmin dedicated his "Uvy, ljubvi svoej ne skroju" (1908, OO) to Solov'ev. Throughout the "Sny aprel'skie" cycle "April" is clearly a metaphor for youth and love.
- 18 *Proza*, t. V, 273. Love for Kuzmin is always new ("Bledny vse imena, I stary vse nazvan'ja, - / Ljubov' že každyj raz nova" - OO). It offers the power of rebirth, and comes to all, young and old alike: "Starejutsja slova, no serdce ne stareet" ("Bledny vse imena..."). At no time in his life would Kuzmin have agreed with the sentiments expressed in Puškin's Lycée poem "Starik (Iz Maro)": "Už ja ne tot ljubovnik strastnyj, / Komu divilsja prežde svet: / Moja vesna i leto krasno / Navek prošli, propal i sled. / Amur, bog vozrasta mladogo! / Ja tvoj služitel' vernyj byl; / Ax, esli b mog rodit'sja snova, / Už tak li b ja tebe služil!" (*Polnoe sobranie sočinenij v desjati tomax*, t. 1 [Moscow, 1956], 274).
- 19 *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 14, 1984, 368-69. In private conversation Boris Gasparov suggested that the Russian "prototext" for our poem (a topic I have deliberately avoided here) may be the "ballet sections" (Canto One, XIX-XXII) of *Evgenij Onegin*. I believe he is correct. The Pushkinian subtexts in the poem and Kuzmin's "dialogue" with Puškin in all periods of his art remain a large topic for further study.

- 20 I doubt whether this first appearance of *strekoza* in Kuzmin's verse has anything to do with the dragonflies of Belyj's Fourth Symphony, *Kubok metelej* - "Ozero, zažžennoe iskrami, kazalos' zastyvšim zerkalom <...> vzletali strekozy; oni pljasali nad junoj sil'fidoj" (*Kubok metelej*, [Moscow, 1908], 99) - although there is unquestionably something "balletic" about Belyj's scene (a lake, a sylph) and the darting movements of the dragonflies.
- 21 Point three ("Projavlenie tvorčestva, kak ljubvi i žizni, nerazryvno soprijaženo s *dviženiem*") of the "Deklaracija èmocionalizma", written by Kuzmin and signed also by Jurij Jurkun and by Anna and Sergej Radlov when published in *Abraksas* [kn. 3], February, 1923, 3. Compare Plato's *Phaedrus*, 245c: "Vsjačaja duša bessmertna. Ved' večnodvižuščeesja bessmertno" (Platon, t. 2, 180). The myth of the Soul as a charioteer driving a team of winged horses, referred to several times by Kuzmin, follows in the dialogue. In the *Symposium* (*Pir*), Eros is praised for his "gibkost' form", certainly a quality associated with the dance, and he is said to lead man in "xorovody" (Platon, t. 2, 122, 125). Kuzmin repeated and elaborated the major points of the "Deklaracija" in his "Èmocional'nost' kak osnovnoj èlement iskusstva", *Arena. Teatral'nyj al'manax* (Petersburg, 1924).
- 22 Compare Plato's *Symposium* (*Pir*), 211c: "Vot kakim putem nužno idti v ljubvi <...> načav s otdel'nyx projavlenij prekrasnogo, nado vse vremja, slovno by po stupen'kam, podnimat'sja radi samogo prekrasnogo vverx" (Platon, t. 2, 142); or the *Phaedrus* (*Fedr*), 246d: "krylu ot prirody svojstvenna sposobnost' podymat' tjaželoje v vysotu, tuda, gde obitaet rod bogov" (Platon, t. 2, 182). Some of Kuzmin's later usage of these motifs is prefigured in the third poem of the second chapter, "Korfu", of the verse novel "Novyj Rolla" in *GG*: "Legče pticy, legče strel / Gornyj tanec, bystr i smel, <...> / Brosit' v pljasku zloe bremja! <...> / Zavevaj i razvevaj / Xorovod naš, milyj Maj". See also *Plavajuščie-putešestvujuščie*: "<...> ja otstupila tol'ko dlja togo, čtoby dal'she skaknut', dlja razbega, a kuda budet napravljen ètot moj pryžok, ne znaju" (*Proza*, t. V, 257), and "I my ničego ne stroim navsegda... My vseгда stranstvuem... My vseгда plavajuščie. <...> Naš rulevoj - ljubov'" (195).
- 23 "Èmocional'nost' i faktura", *Uslovnosti* (Petrograd, 1923), 177.
- 24 Point nine of the "Deklaracija èmocionalizma" (see note 21): "Ne suščestvuet ni prošedšego, ni buduščego vne zavisimosti ot našego, vsemi silami duxa èmocional'no vosprinimaemogo, svjaščennejšego nastojaščego, na kotoroe i napravljaetsja iskusstvo". The "value" (*cennost'*) of a work of art did not, however, for Kuzmin lie in its "contemporaneity" ("Konečno, každyj xudožnik živet vo vremeni i prostranstve i potomu sovremen, no interes i živaja cennost' ego proizvedenij zaključaetsja ne v ètom" - *Uslovnosti*, 7). One of art's primary tasks is "liberation" from categories of time and space (*Uslovnosti*, 7). Memory, both personal and cultural, by preserving the past in an ongoing present, provides the artist with one of his major weapons in the struggle with the inexorable movement of time.

- 25 "Èmocional'nost' kak osnovnoj èlement iskusstva", *Arena*, 11. In her article "Častnoe i obščee v liričeskom stixotvorenii", Lidija Ginzburg singles out a similar passage from the *Abraksas* "Deklaracija èmocionalizma", and writes with approval of its call for "the necessity of induction, of a culture of the particular" (*O starom i novom* [Leningrad, 1982], 36). Ginzburg sees such a poetics of "poetic induction" (as opposed to one of "poetic deduction") as the most distinctive feature of post-Symbolist lyric verse.

Мари-Луизе Ботт

О ПОСТРОЕНИИ ПЬЕСЫ МИХАИЛА КУЗМИНА "СМЕРТЬ НЕРОНА" (1928-1929 г.)

Тема с вариациями от Мандельштама до Булгакова

"Кузьмин живет буквально через двор."
М. Булгаков, "Мастер и Маргарита".

М.Л. Гаспарову

8-го июля 1929 г., в возрасте 56 лет, Михаил Кузмин окончил пьесу в трех действиях под названием "Смерть Нерона". Наряду с вышедшей в марте 1929 г. в Ленинграде книгой стихов "Форель разбивает лед" это последнее известное произведение Кузмина. По сравнению с его прежними драмолеттами, фарсами и опереттами это нечто совершенно новое. Начал он пьесу в конце 1928 г., после того, как план драматизации только что вышедшей монографии Леонида Гроссмана "Преступление Сухово-Кобылина" (1928 г.) оказался неосуществимым. Сухово-Кобылин - драматург, которому помимо его собственной воли пришлось познакомиться с правосудием и официальными учреждениями своей страны и провести 7 лет в несправедливом заключении. Его историю Кузмин хотел драматизировать по принципу осложненной временной последовательности с постоянными переходами из одного временного плана в другой и обратно. Это был прием, который он особенно ценил в драме сюрреализма, так же, как и в последнем фантастическом романе Густава Майринка "Der Engel vom westlichen Fenster", опубликованном в 1927 г.¹ По этому принципу он вскоре построил пьесу "Смерть Нерона". Посвятил он ее своему другу - ленинградскому режиссеру Сергею Радлову и очень надеялся на ее постановку. Однако она не сбылась. С 1927 г. его перестали печатать ("Форель разбивает лед" составляет единственное исключение). "Смерть Нерона" впервые была опубликована в 1977 г. в трехтомном мюнхенском издании сочинений Кузмина под редакцией Джона Малмстеда и Владимира Маркова.

Пьеса о том, что история решается индивидуумом, точнее - развитием и изменением в отдельной личности. "Смерть Нерона" имеет двойное действие: с одной стороны - в сценических отрывках с анахронизмами и отчасти с уклоном к кабаре дается история детства, отрочества, царствования и бегства Нерона. Наряду с этим протекает история Павла и Мари в заграничном путешествии, в Риме 1919 г. Между ними стоит "благодарность", которая, как камень, давит на Мари. Павел сам себя еще не

знает. Зависимость от благодеяний такого человека угнетает и разрушает. Мари: "Нельзя облагодетельствовать человечество, не видя людей. А он не видел. (...) Для него мы фантомы, цифры, песчинки." (607) В переносе на большую историю (и в этом смысл переплетения двух действий): подобные люди - наша гибель.

I

В качестве источника для истории Нерона - вплоть до мельчайших историко-биографических деталей - Кузмин пользовлся "Жизнеописаниями двенадцати цезарей" Светония Транквилла. (Лишь изредка привлекает он Плутарха и Тацита.) Римский император (37-68 г. н. э.), который вступил на престол после того, как его мать Агриппина убила его отчима Клавдия, сперва уступил правление ей и своему учителю Сенеке, но вскоре отравил мать, а также умертвил свою жену Октавию для того, чтобы жениться на любовнице Поппее, поджег Рим, обвинил в этом христиан и подверг их жестокому преследованию, казнил членов заговора против него, и, наконец, во время восстания солдат и сенаторов покончил жизнь самоубийством, - этот Нерон считается прообразом жестокого тирана.

Уже в пятом столетии его жизнь ассоциировалась с легендой об Антихристе. Так же и мотив ожидания возвращения тирана - сравнимо со слухами о возвращении Гитлера в конце 40-х гг. в Германии - встречается уже в народной легенде, переданной Тацитом, Светонием и другими: через 20 лет после смерти Нерона в Парфии появился Лже-Нерон. В начале драматического изображения наоновского сюжета стоит античная трагедия "Октавия". Если героиней трагедии избиралась не одна из женщин из окружения Нерона, то в самом Нероне главным предметом интереса становилось его превращение из доброжелательного ученика Сенеки в монстроного тирана. В эпоху барокко сюжет Нерона пользовался особым предпочтением, прежде всего и в оперном жанре (напомню только об операх Монтеверди "L'incoronazione di Poppea" (1642 г.) и Генделя "Nero" и "Octavia" (1705 г.)). Если "Roma abrasada" (1629 г.) Лопе де Вега - скорее еще драматизированная история, а не историческая драма, то этого уже нельзя сказать о трагедии Расина "Britannicus" (1669 г.). Главный герой здесь - брат Нерона, которого он отравил, подозревая в нем соперника в любви и претендента на трон. Этот мотив брата Кузмин своеобразно подхватывает в истории Павла. 18-ому веку сюжет Нерона чужд. В 19-ом же веке он получает новую актуальность в связи с образом деспота, ассоциирующегося с Наполеоном, а также в связи с феноменами нарциссизма и нигилизма. В связи с

Кузминым особенно интересна драма итальянца Пиетро Косса "Nerone artista" (1871 г.), который выдвигает на первый план мотив артиста, то есть переоценку Нероном своих собственных артистических способностей и зависть дилетанта. Так же, как и Кузмин, но необычно для своего времени, Косса пользуется прозаической, а не стихотворной речью. В конце 19-го века, наконец, был написан известный роман Сенкевича "Quo vadis?". В 1936 г., в год смерти Кузмина, и уже во времена немецкого фашизма, Лион Фейхтвангер в своем романе "Der falsche Nero" подхватывает мотив возвращения тирана. Таковы важные в связи с Кузминым детали из истории сюжета Нерона.

II

Что заставило Кузмина в 1928 г. выбрать этот сюжет для пьесы? 1928 год был началом самодержавия Сталина. В 1928 г. началась первая пятилетка индустриализации Советского Союза, а также насильственная коллективизация сельского хозяйства, раскулачивание, проводимое с нарастающей жестокостью. В мае того же года началась и партийная чистка. Прошел также первый показательный процесс в городе Шахтах на Донбассе. После того, как Сталин на XV съезде партии в конце 1927 г. разбил так наз. левую оппозицию - Троцкого, Каменева и Зиновьева, весной 1929 г. он начал наступление на так наз. правую оппозицию - Бухарина, Рыкова и Томского. В конце 1929 г. он, наконец, позволил себе отпраздновать свой пятидесятый день рождения в качестве законного наследника Ленина с поистине царской помпезностью. Таков актуальный политический фон, на котором Кузмин обратился к сюжету о римском императоре-тиране Нероне.

Получил он, однако же, и собственно литературный импульс. В мае 1928 г. в ленинградском журнале "Звезда" появилась проза Осипа Мандельштама "Египетская марка", которую поэт начал уже в 1923 г. и сейчас окончил. В третьей главе рассказчик бросает взгляд назад: "Стояло лето Керенского и заседало лимонадное правительство"². То есть речь идет о времени между февралем и октябрём 1917 г., в апреле которого в Петроград возвратился Владимир Ильич Ленин. В этой же главе рассказчик воздает хвалу зубным врачам. В четвертой главе Парнок, герой этой прозы и литературное alter ego Мандельштама, отправляется к одному из них. Там он видит через окно странное шествие людей, которые "с молитвенным шорохом" (16), "бережно подталкивали, осторожно направляли, охраняли как жемчужину" (17) какого-то человека. Его ведут на расправу, линчевать. Парнока охватывает страх. Он бросается к часовщику - "время, робкая хризалида, обсыпанная мукой капустаница,

молодая еврейка, прильнувшая к окну часовщика, - лучше бы ты не глядела!" (18) - и он спрашивает: "Есть ли у вас телефон? Нужно предупредить милицию!" (18). Его звонок, однако, остается безуспешным, его не соединяют:

Петербург объявил себя Нероном и был так мерзок, словно ел похлебку из раздавленных мух.

Однако он звонил из аптеки, звонил в милицию, звонил правительству - исчезнувшему, уснувшему, как окунь, государству.

С тем же успехом он мог бы звонить к Прозерпине или Персефоне, куда телефон еще не проведен. (20)

Напомню, что Нерон, у которого была страсть к переименованию мест по своему имени, намеревался окрестить Рим Нерополисом, точно так же, как Петроград в 1924 г. был переименован в Ленинград. А царство Прозерпины (римское имя Персефоны) - Аид. Исходя из мандельштамовской метафоры "Петербург объявил себя Нероном", Кузмин во втором акте своей пьесы "Смерть Нерона" устанавливает связь между временем царствования римлянина и актуальной советской действительностью, очевидно сознавая, что анахронизм здесь лишь мнимый и что речь идет, вернее, о вечном возврате того же самого.

Во время перестройки своего дворца в "золотой дом" Нерон принимает своего казначея, который сообщает ему о финансовом кризисе (II, 4). Нерон предлагает повысить налоги:

Ведь я же не на себя трачу деньги. Я забочусь об улучшении города. Вам известны мои планы: все расчислено на четыре года. Если методически и точно проводить все мероприятия, через четыре года мы изживем все общественные бедствия: голод, повальные болезни, пожары, нищету (...). Сам этот план есть уже победа и достижение (593).

Этот явный намек на начало первой сталинской пятилетки использует не только ключевые понятия официального риторического стиля, он иронически подхватывает и тогдашний лозунг "Пятилетку в четыре года!" Так он появляется и в октябре 1929 г. в стихотворении Владимира Маяковского "Даешь!". А в ноябре того же года Маяковский в стихотворении "Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка" вкладывает в уста голодающих и мерзнувших рабочих все более невероятно звучащую формулу: "Через четыре года / здесь будет город-сад!"³ "Министр" Нерона, однако, ставит под сомнение успех повышения налогов, так как -

из северных провинций доносят, что во многих местах вспыхивают беспорядки и даже бунты (593).

Конечно, это можно отнести к восстанию под руководством Виндекса в Галлии (68 г. н. э.). Но по своему характерно советскому обороту - "бунты (...) вследствие постигшего неурожая" (593) эти строчки относятся также и к волне забастовок петроградских рабочих из-за сокращения пайков вследствие всеобщего продовольственного кризиса, который привел к кронштадтскому восстанию на севере от Петрограда, а затем к его кровавому подавлению 18-го марта 1921 г. Нерон в ответ министру указывает на - правда, странные - достижения в сельском хозяйстве:

Смешные люди. Не могут подождать четырех лет! Опыт с порошком из слоновой кости в виде удобрения дал чудеснейшие результаты. Урожайность повысилась в 20 раз (...) больше, чем полагается по норме (593).

Подобного рода официальные заявления относительно урожая, разумеется, мало считаются с фактами:

Министр: Да, но они говорят, что они теперь умирают с голода.

Нерон: Мало ли что они говорят. Это простая недисциплинированность (593).

Следующая сцена в истории Нерона (II, 8) актуализирует идеологическое прославление коллектива в пользу государства. Нерон не боится распространения христианского учения в своем народе, который он, кстати, и не знает:

Народ-то у нас - дрянь. Лентяи, пролазы, держатся один за другого, вне коллектива каждый в отдельности ничто (599).

Именно этот взгляд несовместим с темой пьесы, - история решается личностью. Кузмин приведет обоих своих героев к противоположному пониманию.

В последней сцене II акта, наконец, голодный, требующий хлеба народ восстает против вечно поющего и расточительного Нерона довольно-таки не по-римски:

- Голоса: Долго мы будем стоять в очередях, долго будем питаться овсом? (...)
- Полицейский: Граждане, спокойствие. Не самовольничать, все получите в свое время.
- Голоса: Когда в свое время? Мы слышали, через четыре года. Мы все передохнем. Вперед, вперед! (60).

Это проблема бесправия личности и государственного произвола, заинтересовавшая его уже в истории Сухово-Кобылина, которую Кузмин здесь, в сценах нероновской истории, развивает дальше, получив импульс от мандельштамовской метафоры исчезнувшего, ставшего недостижимым государства нероновского Петербурга.

III

Как же с этим связана история Павла? Она является ведущей в I акте. (Из 10 картин 6 относятся к ней.) Она и подготавливает введение нероновской истории во 2-й сцене: тридцатидвухлетний писатель Павел Лукин в Риме 1919 г. читает гостям заключительные слова своей пьесы об императоре Нероне. Этими же словами в III акте закончится и история Нерона. Но она все же не тождественна пьесе Павла. Начиная с тетей картины сцены истории Нерона чередуются со сценами из истории Павла. История Павла сначала сосредоточена на нескольких днях в Риме. Она идет от кризиса отношений между Павлом и его женой Мари к поджогу гостиницы, мнимо революционному поступку Павла (I, 10), что на самом деле играет лишь на руку шайке римских воров. В противоположность этому сцены из жизни Нерона следуют от детства к его усыновлению императором Клавдием и призанию за ним отцовского наследия, что побуждает тринадцатилетнего Нерона публично провозгласить свой идеал благодетельного правителя (I, 9). Нельзя не заметить, хотя бы и вскользь, кузминский интерес к психологии сюжета. Его психологизацией истории Нерона руководит вопрос: Как возникает и развивается личность тирана? Итак, псевдореволюционный поступок Павла получает ироническое соответствие в нероновской детской декларации реформы правления. В обеих линиях действия ставится один и тот же вопрос, на который оба героя еще не знают ответа: Что есть настоящее? (Павел: "Это и есть настоящее?", 572). Центральный мотив в обеих линиях действия составляют поиски любви и роль, которую при этом играют бедность и богатство. Нерон растет при своей тетке в бедности. Он хотел бы быть любимым или по меньшей мере получить всеобщее внимание, будь то в качестве артиста или тирана. Посредственный писатель Павел вырос в приемной семье. Его мать

умерла; его богатый отец, которого он никогда не видел, выплачивал ему заочно лишь прожиточный минимум. После смерти отца Павел внезапно разбогател, сумел помочь выйти из нужды боготворимой им Мари, принадлежавшей к высшим кругам общества, и добиться тем самым, как ему казалось, ее любви. Достигнутый Павлом внешний успех, который, однако, не принес ему ни счастья, ни любви, ставит под вопрос и детские мечты Нерона о том, как быть любимым.

Нерон любит необыкновенное, например, пожары. Павел надеется, что в пожаре, в пламя которого он бросает все свои деньги, он очистится - станет новым, свободным человеком. В то же время он проповедует с крыши горящей гостиницы свое "благовестие" (585) жадной до зрелищ толпе. Но это ей так же мало дает, как слугам обещания благодеяний маленького Нерона, который в свою очередь кричит "благовестие!" (584). Итак, что такое настоящее?

Ведущей во II акте является история Нерона. (Из 10 картин 6 относятся к ней.) Короткие сцены показывают отрывки из царствования Нерона в Риме, начиная с его дебюта в качестве мнимо гениального певца и актера до внутреннего его распада и развала империи. Изображается это у Кузмина большей частью с точки зрения римского народа, то есть с иронией. К этому присоединяются еще упомянутые ранее намеки на актуальную советскую действительность. В отличие от этого история Павла возвращается на 7 лет назад и дает предысторию Павла и Мари в Саратове 1912 г. Юность Павла не только сопоставлена с юностью Нерона во внешних стадиях: бедность, подрастание в приемной семье, внезапное богатство в результате отцовского наследства; неурядицы, в которых живет взрослый, двадцатипятилетний Павел, дают примечательные параллели к царствованию Нерона: Павел ничего не делает. Он пишет, как он оправдывается перед Мари. Но его искусство так же вяло и сомнительно, как и нероново. Он ждет, неизвечно чего, но якобы не смерти отца или женитьбы на богатой Мари как выхода из беды. Точно так же и Нерон предается праздности, становясь ни человеком, ни императором, как его упрекает Поппея (590).

6-ая сцена - пожар в Риме; текста она не имеет. Она - сценическая цезура. После нее обе линии действия не только отражают друг друга в плане мотивов, но по временам и переходят друг в друга. Так, например, слова Мари, обращенные к Павлу: "Фу, какой вы мокрый" (595), возвращаются словами Нерона, обращенные к его матери в кошмарах (598). Находясь у своих дурзей Фаона и Актеи, Нерон размышляет о крушении своей жизни и при этом подхватывает центральный для Мари мотив "благодарности":

Я думаю о том, почему так тяжела благодарность и почему для того, чтобы облагодетельствовать человечество, нужно никому в отдельности не делать добра! (598).

Это заблуждение, рука об руку с которым идет обесценивание личности вне коллектива, не рассеивается и под возражениями христианки Актеи. Тогда та называет его "Антихристом" (599). Мари, наоборот, возвышает Павла, который помог ей выйти из унижительной ситуации, до "благородного", "чистого", "наивного" сверхчеловека (599), до хриstopодобного "гения" (600). Но что же такое настоящее?

III акт составляют 4 сцены из истории Павла и 4 из истории Нерона. История Павла снова протекает в Риме после поджога гостиницы. Мари отправляет Павла в сумасшедший дом, откуда затем помогает ему бежать влюбленная в него девушка - итальянка Марианна. В сумасшедшем доме одна безумная девушка узнает в Павле возвратившегося Нерона (III, 3). Тиран Нерон получает здесь, в сумасшедшем доме, мессианские черты (605-606), в то время как в предшествующих сценах (II, 10) римский народ считает его Антихристом. Во время его бегства из Рима Нерону - так же, как и бегущей от Павла Мари - кажется, будто он начинает жить впервые, хотя он - как и Мари - идет навстречу смерти; оба они кончают жизнь самоубийством. Настоящее постепенно прорывается. Нерон-беглец впервые начинает понимать, что такое человеческие ценности (607). Для Павла итог подводит Мари:

Лопнула чудовищная уверенность Павла, что деньгами можно всего достигнуть. - Нельзя облагодетельствовать человечество, не видя людей (...). Павел - не бог. (607)

Почти до самого конца диктатор Нерон держится за внешнее, театральное. Лишь умирая, он отказывается от своего безумия и открывает, кто он такой: "Гордиться нечем, Нерон такой же, как и все" (609). Название пьесы "Смерть Нерона" так же, как и противоположный конец истории Павла, подчеркивают: тиран умирает; человек живет и познает самого себя, не претендуя на облагодетельствование человечества. По освобождение из сумасшедшего дома Марианна проводит Павла на дачу швейцарского врача, где он начнет жизнь заново:

На других началах. Представьте человечеству заботиться о человечестве, вы человек - и смотрите на человека. И не считайте себя благодетелем. (610)

В таком же возрасте, в каком умер Нерон, Павел встретится со своим братом, который на 10 лет моложе его, помирится с ним и вместе с ним

начнет жить заново. Кузмин здесь своеобразно связывает мотив Британника из нероновского сюжета с темой двойника. Подготовил он его тщательно в предыдущих актах. В начале I акта Мари спрашивает Павла к его удивлению, хотя он сам рассказал ей об этом: "Кажется, твой младший брат - какой-то необыкновенный красавец?" (577). Во II акте мы узнаем, что отец обеспечил брата "очень прилично", тогда как Павлу досталась львиная доля наследства (597). Теперь Павел боится встречи с братом. Когда он видит его, направляющегося к нему (но все еще находящегося за сценой, "реальная" встреча, слияние с двойником здесь именно не совершается), Павел поражается не только его красотой: "Ангел идет. (...) Мне кажется, он похож на меня" (611). Тема двойника проявляется здесь в трактовке, обращенной по отношению к ее романтической традиции: Павел *примиряется* с двойничеством, он принимает свою прежде не осознанную двойственную природу. Это могло бы быть настоящим.

И все же пятидесятишестилетний Кузмин ни "идеалист", ни "энтузиаст" (слова Мари о Павле, 578). За историей Нерона следует эпилог об ожидании возвращения тирана. У могилы Нерона появляется девушка, которой не верится, что обожествляемый ею император мертв: "Как мог умереть Нерон, одно имя которого звучит для меня как благовестие?" (613). Эту девушку зовут Тяхэ, то есть "случайность", как переводит почитаемый Кузминым Гете в стихотворении "Urworte. Orphisch". Тяхэ приветствуется скорбящими у могилы как "вестница жизни" (613). Кузмин здесь дает в нескольких штрихах возникновение легенды: едва тиран умирает, как возникает легенда о святом. (Во времена сталинской тирании так возникла легенда о Ленине.) И это происшествие на могиле Нерона получает перспективу в предшествующей параллельной сцене: то, что до этого происходило в сумасшедшем доме - воскресение тирана как мессии - свершается теперь в действительности, хотя и опрокинутой в римскую историю.

IV

Пьеса Кузмина не была ни напечатана, ни поставлена. Но она читалась знакомым поэта в Ленинграде и в Москве в 1929 г. Она была известна в театральных кругах, к которым принадлежал и Михаил Булгаков. В 1928 г. он начал роман "Мастер и Маргарита". В нем, протекая в двух временных планах, переплетаются между собой по меньшей мере три линии действия: в Москве сталинского времени Мастер пишет роман о Понтии Пилате, который приносит ему все большие жизненные осложнения. Вплетенным в рассказ об этих событиях появляется фрагмент романа о

Понтии Пилате и Иешуа. Кроме того, тут есть еще фигура бездарного поэта Ивана Бездомного, который попадает в сумасшедший дом и там сводит знакомство с Мастером. Мне кажется, что пьеса Кузмина "Смерть Нерона" не только по своему построению двойного действия в двух временных планах, но и в некоторых содержательных деталях оказала влияние на роман Булгакова. В 8-й сцене II акта, когда Нерон размышляет над своей сокрушенной жизнью и отрицает значение Христа, Актея его спрашивает, мог бы он поклоняться тому, кто воскрешает мертвых. Нерон, которого и без того уже преследуют в кошмарах умерщвленные им, отвечает: "Я распну его! Чтоб не было соблазна" (599). Этим Кузмин актуализует мотив Антихриста нероновского сюжета. Но таким образом он и устанавливает параллель между Нероном и римским прокуратором Пилатом.

В сцене сумасшедшего дома из II акта появляется безумный писатель, который предвосхищает образ и ситуацию Ивана Бездомного, как и Мастера:

Господа, в этом листке бумаги - экстракт долгих лет, целой жизни, ряд поколений. Секрет бессмертия и счастья. И называется это "благовестием". Просьба не путать с евангелием, которое в переводе тоже значит благовестие. Я решил облагодетельствовать человечество и раздаю всем даром это сокровище. Господа, становитесь в очередь за благовестием (605).

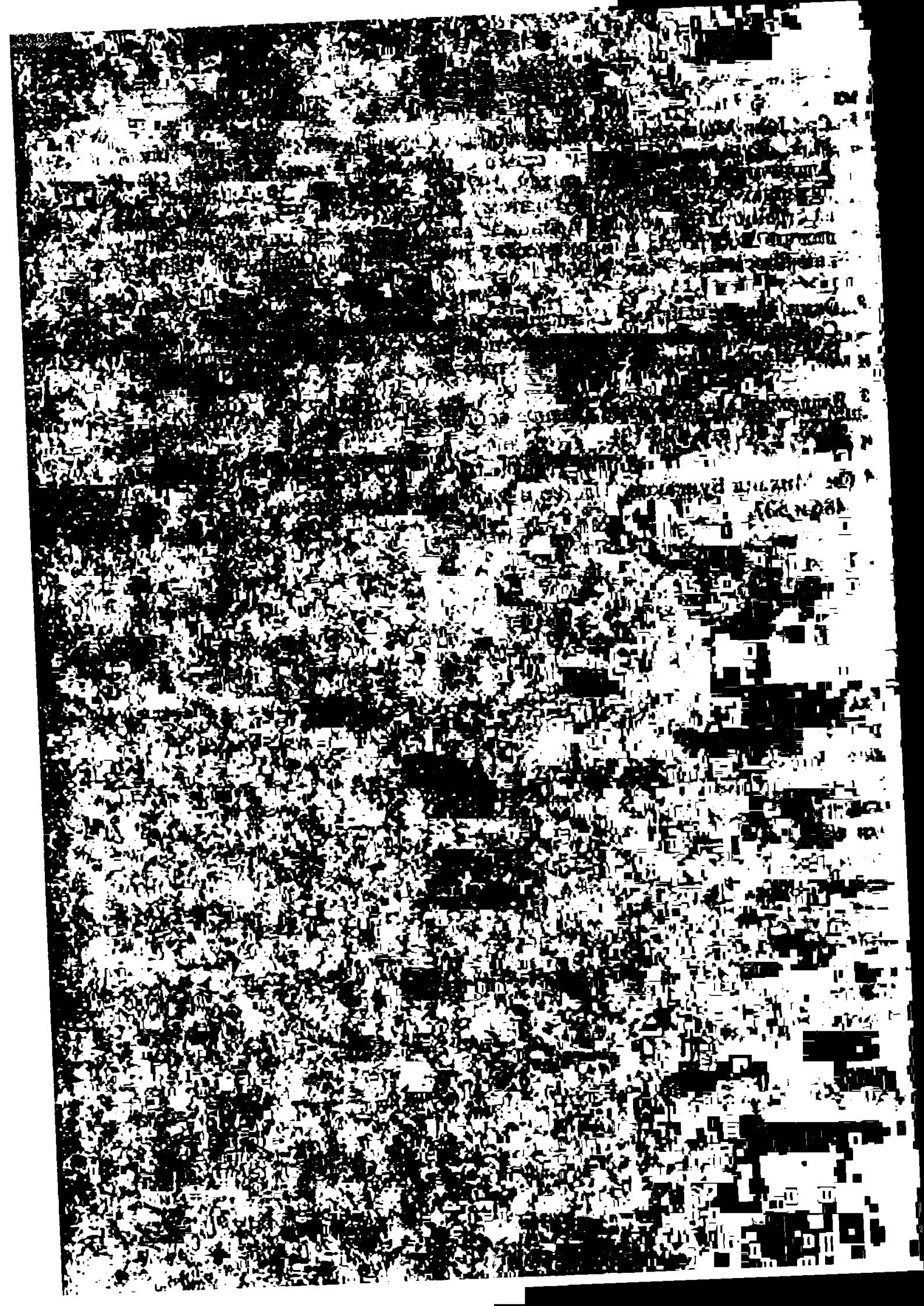
Посредством параллели к речам Павла и Нерона об их "благовестиях", которыми они хотят осчастливить вялое, незнакомое им человечество, Кузмин, однако, иронизирует над надменностью всякого такого человеческого "благовестия". Интересно отметить и то, что Булгаков не только подхватывает мотивы из пьесы Кузмина, но также непосредственно из той же "Египетской марки" Мандельштама, которая дала импульс и Кузмину. Увидев страшное шествие на улице, Парнок кидается к телефону "предупредить милицию!", но связи не получает. Иван Бездомный, встретившись с Воландом на Патриарших Прудах и став свидетелем смерти Берлиоза, также пытается "звонить в милицию" и таким образом попадает в сумасшедший дом⁴.

Итак, кузминская тема как драматическая вариация находится между прозой Мандельштама и романом Булгакова, и она, по всей вероятности, еще не исчерпана.

Май 1986 года.

Примечания

- ¹ Ср.: John Malmstad, "Mikhail Kuzmin: A Chronicle of His Life and Times", М.А. Кузмин, *Собрание стихов*, под ред. Джона Мальмстеда и Владимира Маркова, Мюнхен, 1977, т. 3, стр. 291. В дальнейшем я цитирую "Смерть Нерона" по этому же тому, ссылаясь в скобках лишь на страницы. На том же принципе взаимоотражения двух временных планов построена и ироническая пьеса Федора Сологуба "Ванька-ключник и паж Жан" (1909).
- ² Осип Мандельштам, *Египетская марка*. Цит. по: О. Мандельштам, *Собрание сочинений* в 3-х тт., под ред. Г. Струве и Б. Филиппова, Нью-Йорк - Мюнхен, 1971, т. 2, стр. 5-42.
- ³ Владимир Маяковский, *Полное собрание сочинений* в 30 тт., Москва 1958, т. 10, стр. 128-131.
- ⁴ См. Михаил Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Ленинград 1978, стр. 480, 486 и 507.



LETTERS OF N.N. SAPUNOV TO M.A. KUZMIN

Publication of John E. Malmstad

Kuzmin first met Nikolaj Nikolaevič Sapunov (1880-1912) in the autumn of 1906 when the young artist, associated with both the "Mir Iskusstva" and "Golubaja Roza" groups, came to Petersburg at the invitation of Vsevolod Mejerxol'd to execute the sets for Ibsen's *Hedda Gabler*, which opened the first season of Vera Komissarževskaja's new theater enterprise on 10 November 1906. Komissarževskaja had asked Mejerxol'd to become the theater's artistic director, and he naturally wanted Moscow friends like Sapunov and Sudejkin, with whom he had already collaborated in the Moscow "Teatr-Studija", to assist him in the undertaking. Mejerxol'd commissioned Kuzmin, still better known as a composer than as a poet, to write the music for the theater's final production of the year, Blok's *Balagančik*, which produced a proper "bedlamčik" at its premiere on 30 December 1906, with costumes and sets by Sapunov. The collaboration with Komissarževskaja's theater brought him into close contact with Kuzmin in December. Although Kuzmin wrote to Mejerxol'd on 22 December that he valued Sapunov's talent, he hinted at some conflict in the theater when he added:

Не скрою, что музыка [к *Балаганчику*] была бы гораздо удачнее, гораздо окрыленнее, если бы я соработал с Сергеем Юрьевичем [Судейкиным], и мне кажется, что это была *не* невозможно, и, может быть, я несколько огорчен на судьбу за не столь удавшуюся музыку - вот, может быть, тайная причина моего несколько печального лица. <...> Мне очень жаль, что мне приходится сдерживать проявление своего расположения к Вашему театру именно из боязни показаться делающим интриги (В.Э. Мейерхольд, *Переписка 1896-1939*, М., 1976, с. 81).

This may explain the reference to "neprijatnosti" in Sapunov's letter (I). At the time Kuzmin was infatuated with Sudejkin, who had done the costumes and sets for Maeterlinck's *La sœur Béatrice*, and naturally wanted every excuse to keep him in Petersburg. (See the many references to Sudejkin in the excerpts from Kuzmin's Diary published in *Literaturnoe nasledstvo*, t. 92, kn. 2, 1981, pp. 152-154, especially: "Как было бы прекрасно, если бы *Балаганчик* ставил Судейкин, как я бы писал музыку!")

This period of Kuzmin's life (described on pp. 101-112, 123-125 of my biography of the writer in volume III of the collected verse) served as the background

for the verse cycle "Prervannaja povest'" (*Seti*) and the short story "Kartonnyj domik", in which one can easily recognize Kuzmin himself (Dem'janov), Sudejkin (Mjatlev), Sapunov (Temirov), Mejerxol'd (Oleg Feliksovič) and others. Komissarževskaja dismissed Mejerxol'd in November 1907 after the critical failure of his second production of the new season, Maeterlinck's *Pelléas et Mélisande* in October. With that Sapunov's work with Komissarževskaja's troupe ended too, but not Kuzmin's, who went on to compose music for its productions of Remizov's *Besovskoe dejstvo* (1907) and Blok's translation of Franz Grillparzer's *Die Ahnfrau* (1909). He devoted his first piece of theater criticism to "Dramatičeskij teatr V.F.Komissarževskoj. Sezon 1906-1907 g." (*Vesy*, No. 5, 1907, pp. 97-99, dated April 1907).

The founding of the "Dom intermedij" (1910-1911) in September 1910 reunited Mejerxol'd, Sapunov and Kuzmin, who were its founders and guiding spirits (see biography, pp. 149-150). Sapunov designed the production of Kuzmin's elegant pastoral *Gollandka Liza* and his "prologue" "Ispravlennyj čudak", which shared the theater-cabaret's opening night bill on 12 October 1910. The two men became particularly close in the years 1910-12 when Sapunov moved permanently to Petersburg. He did two portraits of his friend (both unfinished; one is described on pages 37-38 of *N.N. Sapunov*, M.V. Alpatov and E.A. Gunst, M., 1965) and the costumes and sets for his operetta "Vozvraščenie Odisseja" at the Malyj Theater in Petersburg.

On 14 June 1912 the two men journeyed to Terioki, outside Petersburg, to visit friends performing at the "Tovariščestvo akterov, xudožnikov, pisatelej i muzykantov", with which both were associated. While there they were to plan a special evening "Carnaval" for St. Peter's Day (Petrov den'), 29 June (see Blok, *Sobranie sočinenij*, VII, p. 150). Although Sapunov had been warned by a fortune teller that he would die in water, he suggested a boating party with three other friends to enjoy the White Nights. As he and Kuzmin exchanged places in the rowboat, it overturned, striking Sapunov, who, moreover, could not swim (see biography, pp. 170-172, 212). Kuzmin paid tribute to the friend whose death he accidentally caused in the graceful poem "Sapunovu" (1914) and in the reminiscences, written in 1913, that he contributed, with the poem, to a memorial volume he helped plan: *N.N.Sapunov. Stixi, vospominanija, xarakteristika* (M., izd. N.N.Karyševa, 1916). In the nineteen twenties Gosizdat commissioned him to write a piece on Sapunov for a collective volume on "Mir Iskusstva" in the series entitled "Sovremennaja russkaja živopis'". The book never appeared. The reference to Sapunov in "Forel' razbivaet led" ("Xudožnik utonuvšij! Topočet kablučkom", Vtoroe vstuplenie), one of the very few direct allusions to persons from Kuzmin's biography in the highly personal work, well shows the impact he had made on Kuzmin's life.

Many years ago, Gennady Šmakov gave me copies of the three letters that follow; he asked me not to publish them, although he authorized reference to them in my biography of Kuzmin. He did not then identify the archive in which the originals are held.

I.

Здравствуйте, дорогой мой, Михаил Алексеевич!

Кабы Вы знали, как хочется видеть Вас и говорить с Вами - ведь Вы знаете, как я люблю и ценю Вас и мне дороги наши дружеские отношения. Мы не виделись, кажется, уже около полгода.

Мне кажется, что Вы сердитесь на меня, но я не знаю, за что собственно; весной я послал Вам два письма, но не получил на них ответа. Меня это очень печалит, право, не знаю, чем я мог Вас огорчить. Я так часто вспоминаю о Вас. Как Вы поживаете, дорогой мой друг, чем Вы заняты, как проводите время на даче?¹ Напишите, где Вы намерены провести зимний сезон, в Петербурге, или в Москве. Мне это хочется знать, - у меня есть кое-какие планы на зиму, о них мы поговорим при встрече; мне кажется, что мы могли бы вместе кое-что предпринять.

Будучи в Москве, я познакомился с одним красивым юношей... Он, между прочим, пишет в "Весах" о балете. Дело в том, что он великолепный танцор и обладает дивной фигурой и к тому же "грамотный". Это прекрасный Амур для Ваших "Курантов любви".² И, вообще, его можно эксплуатировать для многого. Недавно он приезжал ко мне в Сухум, и мы много говорили о Вас... Вообще, мне кажется, зимой мы могли бы вместе устроить нечто удивительное. Несмотря на то, что прошлую зиму я пережил столько неприятностей, мне все-таки хотелось бы опять поехать в Петербург, работать на сцене над какими-нибудь новыми постановками. Не слышали ли Вы что-нибудь о театре, где Мейерхольд, "маленькие актрисы" и вся закулисная компания - Сережа, Блок, Городецкий.³ Где они? Я часто их всех вспоминаю. Если будете писать, - передайте всем мой сердечный привет. Если увидите Мейерхольда, то, будьте добры, скажите ему, что я хотел бы побеседовать с ним и что я не отказался бы работать вместе с ним в театре.

В Москве мне передавал Валерий Яковлевич, что Ваша пьеса¹ будет поставлена на сцене Комиссаржевской, это меня крайне интересует.⁴ Сообщите, пожалуйста, кто будет ее ставить. Не знаете ли, когда будет открытие сезона у Комиссаржевской, я здесь сижу более двух месяцев и не знаю, что творится на белом свете.

Скука страшная, целые дни лежу под деревом и мечтаю, как бы удрать отсюда.

Прощайте. Целую Вас и желаю Вам того же, чего и себе желаю.

Ваш искренне - Н. Сапунов

1907 30 июля

Notes

- 1 Kuzmin spent the summer of 1907 at Okulovka, the country estate of his sister Varvara, mother of the writer Sergej Auslender. During Sapunov's stay in Petersburg in the second half of 1906, Kuzmin had been living at his sister's apartment (No. 10 at Suvorinskij 34), where Sapunov liked to visit him (see Kuzmin's reminiscences of Sapunov, p. 49). In a letter to his mother of 21 December 1906, Blok described the evening of 19 December at the apartment, where he discussed costume designs with Sapunov and heard Kuzmin play the music for *Balagančik* (*Pis'ma k rodnym*, I, 1927, p. 161). Kuzmin wrote one of his finest early short stories, "Kušetka teti Soni", while at Okulovka. In the *Pervaja kniga rasskazov* (1910) it bears the dedication: "Моей сестре В.А. Мошковой" [Moškov was the name of her second husband]. At its first publication in *Vesy*, No. 10, 1907, Kuzmin wrote: "эту правдивую историю посвящаю моей сестре".
- 2 N. Čurikov wrote the only ballet criticism to appear in *Vesy* in 1907: "Moskovskij balet. Postanovki 1906 goda", issue No. 7, pp. 99-104. I have been unable to find any mention of him in standard reference books on the ballet of the period.
Sapunov had heard Kuzmin perform the four parts of his "Kuranty ljubvi", written in 1906, during his stay in Petersburg in the autumn and winter of 1906. Judging by a letter of Mejerxol'd to Kuzmin of 17 June 1907, the director was considering staging them: "Неужели не приедете? Если нет, может быть, найдете возможным прислать мне 'Куранты любви' - текст и ноты. Хорошо бы здесь [Куокалла] сделать ряд опытов" (Мейерхольд, *Переписка*, с. 99). He may have had them in mind for a "Večer novogo iskusstva" in Terioki where on 13 July 1907 he staged ("insceniroval") a performance of two songs by Čajkovskij (*Perepiska*, p. 103). The texts first appeared in *Vesy*, No. 12, 1909, pp. 17-53, with the subtitle "poëma" and a dedication to Sudejkin. "Skorpion" issued both texts and music in November 1910 (2nd edition: 1911), with drawings by Sudejkin ("Vesna" and "Zima") and Feofilaktov ("Leto" and "Osen"). "Amour" (Amur) appears in the "Winter" section.
- 3 The "theater" is the Dramatičeskij teatr V.F. Komissarževskoj (see introduction), directed by Vsevolod Mejerxol'd (1874-1940). One of the troupe's "malen'kie aktrisy", Valentina Petrovna Verigina (1882-1974), has described

the theater's professional and social activities in her charming *Vospominanija* (L., 1974, pp. 83-144; portions of the book first appeared in *Učenyje zapiski Tartuskogo gos. universiteta*, vyp. 104, Tartu, 1961, as "Vospominanija ob Al. Bloke"). "Sereža", i.e., Sergej Abramovič Auslender (1886-1943), Sergej Mitrofanovič Gorodeckij (1884-1967), and especially Blok all figure prominently in her description of the "zakulisnaja kompanija" during the theater's first season.

"Malen'kie aktrisy" alludes directly to Kuzmin's story "Kartonnyj domik", which had just (June) appeared, with the poem cycle "Prervannaja povest'", in the Petersburg miscellany (al'manax) *Belye noči*, edited by Culkov and dominated by just those writers who had played such a leading role in that first season: "Откуда ты? - спросил равнодушно Демьянов - от них? от маленьких актрис?" (с. 121).

- 4 No mention is made of this in Valerij Brjusov's letters to Kuzmin in 1907 or later (see *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 7, 1981). On 17 June 1907 Mejerhol'd wrote Kuzmin: "О 'Евдокии' буду хлопотать горячо: отдельные сцены перечитываю по несколько раз и восхищен Вашей пьесой очень" (*Переписка*, с. 99), and on 17 July he wrote to F.F. Komissarževskij, brother of the actress and her close collaborator: "1) Обращаю Ваше внимание - Веры Федоровны и Ваше - на пьесу Кузмина 'Святая Евдокия'. Чудесная вещь. Как прелестно будет звучать со сцены анахронизм: костюмы XVIII века и мотивы начала христианства в тексте поэта. Пьеса помещена в 'Цветнике Ор'" (*Переписка*, с. 103). In her answer (July 1907) Komissarževskaja categorically rejected the play for her theater: "3. Пьесу Кузмина прочла, и вот мое впечатление: в изящной раме бессодержательная, ни зачем не нужная картина. Залюбовавшись рамой, Ваша впечатлительность бессознательно для Вас сказала Вам: 'А картину я сам напишу', но ведь на это не стоит, да и опасно себя расходувать" (В.Ф. Комиссаржевская, *Письма актрисы, воспоминания о ней, материалы*, Л.-М., 1964, с. 165).

When "Komediya o Evdokii iz Geliopolja, ili Obračennaja kurtizanka" first appeared in *Cvetnik Or. Košnica pervaja* (SPb, 1907), the list of contents immediately following the title page called it a "misterija". Kuzmin preferred the term "komediya", an allusion to the "school dramas" of early Polish-Ukrainian and Russian theater, for it and "O Aleksee čeloveke Bož'em" and "O Martiniane" (published together in *Komedii*, iz. "Ory", SPb, 1908), all loosely based on Apocryphal accounts of the lives of early Church saints. The director Sergej Radlov (see letter to Ja.N. Blox, note 12) also thought highly enough of "O Evdokii" to include it in his list of plays on which the repertory of the Russian theater should be based (*Desjat' let v teatre*, L., 1929, p. 54).

II.

Очень соскучился о Вас, дорогой мой Михаил Алексеевич. Сегодня я видел Вас во сне.

Я Вас часто вспоминаю. Получили ли Вы мое письмо, которое я послал на Таврическую 25, кв. 3, Вам.¹ Напишите, я буду необыкновенно рад получить какое-нибудь известие от Вас; напишите, что Вы делаете, как устраиваются дела Ваши, бываете ли в театре. Не забывайте меня, раба грешного. Когда предполагается постановка Вашей мистерии? Меня это очень интересует. Неужели в самом деле пригласят Бенуа.² Это невозможно!

Очень хочу приехать в Петербург, но не знаю, как это устроится. Здесь уже надоело. Устал.

Отчего молчите, быть может, уехали куда-нибудь.

Целую. Ваш искренне

Н. Сапунов

21 сентября 1907

Notes

- ¹ Upon his return to Petersburg, Kuzmin took a small apartment in the same building, Tavričeskaja 25, where Vjačeslav Ivanov and his family resided. Late in the spring of 1908, he moved into two rooms at the rear of the spacious, if oddly-shaped, "Tower" apartment of Ivanov. He lived there, almost as a member of the family, until 1912.
- ² In his 17 June 1907 letter to Kuzmin Mejerxol'd added: "P.S. Не знаете ли адреса Ал. Бенуа?" (*Переписка*, с. 99). Mejerxol'd may have had the idea of asking Aleksandr Nikolaevič Benua (Benois, 1870-1960) to design the production of Kuzmin's "misterija" (see letter I, note 4), as he wanted a stylized eighteenth-century decor, of which Benois was a recognized master. Benois, one of the founders of "Mir Iskusstva", among Diaghilev's closest collaborators, and one of the finest scenic designers of the age, never worked on any production at Komissarževskaja's theater. In 1908 he and Mejerxol'd took part in the founding of the short-lived "Lukomor'e" theater, but he never designed any work for Mejerxol'd. After the publication of Mejerxol'd's article "Benua-režisser" in *Ljubov' k trem apel'sinam*, No. 1-2-3, 1915, Benois became, on the pages of *Reč'*, one of the sharpest critics of Mejerxol'd's productions at the Imperial theaters in Petersburg.

III.

1 августа <1911>

Дорогой Мишенька,

я уже начинаю волноваться относительно "Пенелопы", - вчера в Москве был Потемкин и говорил, что сезон у Глаголина открывается в

августе.¹ Пока я не имею от Глаголина никаких известий. Я просил его приготовить мне холсты и выслать аванс, но он до сих пор молчит. Будь любезен, объясни, что все это значит. Быть может, Судейкин какую-нибудь интригу подпускает?² Не забудь, что я согласился писать декорации исключительно для тебя, а потому прошу тебя выяснить этот вопрос.

Целую тебя. Н.Сапунов

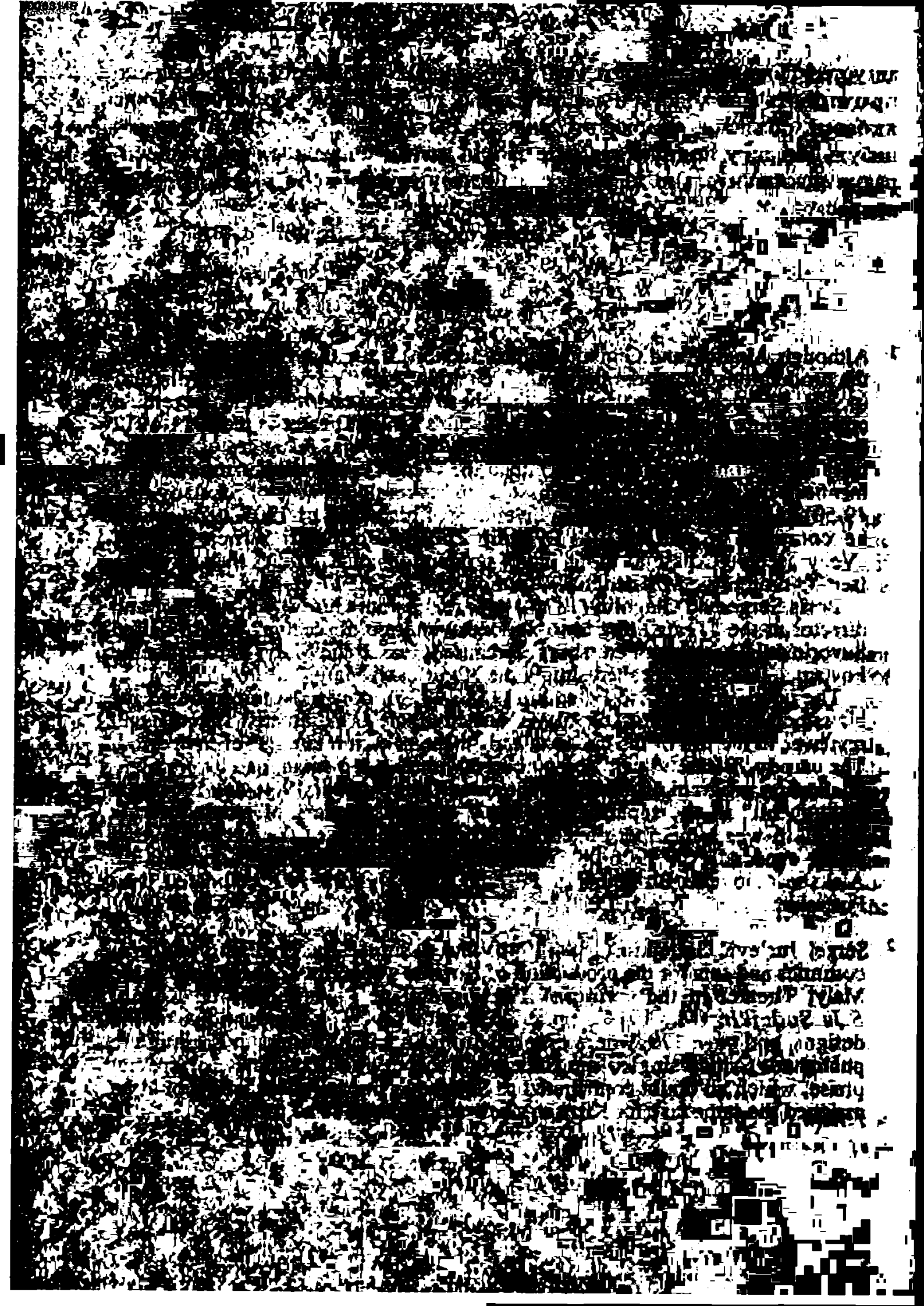
Notes

- ¹ Although Alpatov and Gunst (see introduction) write that Sapunov designed the productions for works they call "Penelopa" and "Vozvraščenie Odisseja" (p. 37), I suspect, given the titles, that these are *one* and the same operetta, a critical failure when performed at Petersburg's Malyj Theater in the 1911-1912 season as "Ženskaja vernost', ili vozvraščenie Odisseja". Changes of working titles ("Penelopa") commonly occur in the theater, after all. Kuzmin himself mentions only "Vozvraščenie Odisseja" in his reminiscences of Sapunov (pp. 49-50) and he lists it alone in an inventory of his works of 1905-1924, which he compiled in the 1920s. Evgenij Znosko-Borovskij writes only of "Vozvraščenie Odisseja" in his list of productions of Kuzmin's theater works (see "O tvorčestve M.Kuzmina", *Apollon*, No. 4-5, 1917, p. 32).

Boris Sergeevič Glagolin (1879-1948; real name: Gusev) was an actor and director at the "Teatr literaturno-xudožestvennogo obščestva", the so-called Suvorinskij Theater, in Petersburg. Because it leased the Malyj Theater on the Fontanka, it was often called simply the Suvorinskij Malyj Theater.

The poet Petr Petrovič Potemkin (1886-1926), now most remembered for his association with *Satirikon*, played an active role as a dramatist, librettist and reviewer in the life of the cabarets and "theaters of miniatures" of the period. The parody "Blék énd uajt", co-authored with K.Ė.Gibšman, had its premiere on the first program of the "Dom intermedij" in October 1910, and became a lasting "hit" in the repertory of many of the "theaters of small forms". Potemkin was a member of Kuzmin's intimate circle of friends for several years, especially in 1906-08. When Kuzmin published the "Komediya ob Aleksee čeloveke Bož'em" in *Pereval*, No. 11, 1907, he dedicated it to Potemkin.

- ² Sergej Jur'evič Sudejkin (1884-1946) had designed the brilliantly colorful costumes and sets for the production of Kuzmin's operetta "Zabava dev" at the Malyj Theater in the spring of 1911 (premiere 1 May). See D. Kogan, *S.Ju.Sudejkin* (M., 1974), pp. 57-63, with several reproductions of the designs, and page 179, where excerpts from Sudejkin's letters to Kuzmin are published. Critics singled out Sudejkin's scenery and costumes for special praise, which no doubt contributed to Sapunov's unease about who would be assigned the same task for Kuzmin's new work for the same theater.



FROM THE HISTORY OF THE "TEATRY MINIATJUR": TWO PLAYS OF M.A.KUZMIN

Publication of John E. Malmstad

We have only begun to investigate the history of the "teatry miniatjur" (or "teatry malyx form") and the artistic cabarets that sprang up in great numbers in Russia's major and provincial cities during the decade preceding the revolutions of 1917. (See, for example, Ju.A. Dmitriev, "Teatry miniatjur" in *Russkaja xudožestvennaja kul'tura konca XIX-načala XX veka, 1908-1917*, kn. 3, M., 1977, pp. 191-207, or A.E. Parnis, R.D. Timenčik, "Programmy 'Brodjačej sobaki'", with extensive references about such theater enterprises in the notes, in *Pamjatniki kul'tury. Novye otkrytija. Ežegodnik 1983*, Leningrad, 1985, pp. 160-257.) The "Letučaja myš", opened by artists associated with the Moscow Art Theater (MXAT) in February 1908, may be considered not only the grandparent of the cabaret theaters, but of the "teatry miniatjur" as well; under the direction of N.F. Baliev it rather quickly turned into a commercial venture for a wide public, not an artistic elite.

Kuzmin, closely involved with the theater as dramatist and composer for all his mature life, had a rare talent for the kind of repertory - playlets, skits, ballets, pantomimes, etc. - in which such theater enterprises specialized, and royalties and commissions from them provided a significant part of his income in the years 1910-1917. Moreover, unlike some other major poets of the period who also worked in the theater, he never looked down his nose at popular forms of entertainment (or, as we would now say, "mass culture"), as his many critical works on operetta, popular theater, the circus, etc. demonstrate. All he expected of them, as of "high culture", was excellence and innovation. Znosko-Borovskij lists many of Kuzmin's theater works, both "serious" and "frivolous", in his article "O tvorčestve M. Kuzmina" (*Apollon*, No. 4-5, 1917, p. 32). I survey this aspect of Kuzmin's career in my biography of the poet in volume three of the collected verse. Michael Green appends a handy list of the works for the theater to his article "Mikhail Kuzmin and the Theater" (*Russian Literature Triquarterly*, No. 7, Fall 1973).

Two of the very numerous "small form" works Kuzmin wrote for theaters in Petersburg and Moscow are published here for the first time. "Alisa, kotoraja bojalas' myšej", a delightful "inversion" of the bedchamber encounter of Germann, the Countess and Lizaveta Ivanovna in "Pikovaja dama", uses one of Kuzmin's favorite motifs of disguises and masks (similarly, in the 1911 operetta, "Zabava dev", a young man disguises himself as a bird to gain entrance to a harem). Written in 1913, it was first performed that year at the Litejnyj Intimnyj Theater in Petersburg. Soon after it entered the repertory of Baliev's "Letučaja

myš'" in Moscow (see reviews in *Golos Moskvy*, No. 13, 17 January 1914 and in *Maski*, No. 4, 1913-1914, p. 92).

In 1915 Baliev commissioned "Feja, fagot i mašinist" (the typescript bears the seal "К представлению дозволено. Петроград. 12 сентября 1915 г. Цензор драматический. <Подпись>"). Even in this bit of inspired nonsense, which helps explain the attraction of members of the OBERIU to the writer in the 1920s, Kuzmin cannot resist an "inside joke": how many in the audience recognized the parodic allusion to Hamlet's repartee to Guildenstern about the recorder/pipe in Act II, Scene II ("You would play upon me;... 'Sblood, do you think I am easier to be played on than a pipe? Call me what instrument you will, though you can fret me, you cannot play upon me") in the bassoonist's exchange with the director in the Second Scene of Kuzmin's play?

Both plays are part of a portfolio of short works that belonged to Baliev; they are now in the archives of the Blue Lagoon, whose director, John Bowl, kindly offered them for publication. They make one hope that Kuzmin's other works in this genre will be rescued from Soviet archives to work their charm, slight, but very palpable, on a new generation of audiences.

АЛИСА, КОТОРАЯ БОЯЛАСЬ МЫШЕЙ

В одном действии М.Кузмина.

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА

АЛИСА

ЕЕ ОПЕКУНША (ТЕТУШКА)

МОЛОДОЙ ЧЕЛОВЕК

Спальня Алисы.

Явление первое

Молодой человек (входит). Наконец-то я узнал, где она живет. Я несколько раз видел ее из окна, встречал на улице и сообразил, что и квартира находится именно здесь. Но и теперь я не совсем уверен, туда ли я попал. Судя по кровати, я, кажется, нахожусь в спальне. Не достает только, чтобы спальня оказалась не той милой девушки, а противной старухи, что за ней всегда следит. Нет, не может быть... Эти подушечки, простынка, стеганое одеяло... Наверное, здесь покоится та, которая мне дороже жизни. Однако я слышу шум... и скрываюсь. До свиданья. (Прячется под кровать.)

Явление второе

Алиса (Входит в чепчике и со свечкой.) Как темно и страшно. Тетушка так долго не возвращается... Я слышала тут какой-то шорох. Не дай Бог, если этомышь. Я их до смерти боюсь. Отчего это? (Поет No. 1.)

Я при народе не трусиха,
Пою, танцую очень лихо,
Но только в спальне остаюсь
Всего боюсь, всего боюсь.
Ах, отчего мне так взгрустнулось?
И отчего так страшно ждать?
Скорей бы тетушка вернулась,
Боюсь одна ложиться спать.
А что стрясется,
Когда придется
Взглянуть случайно под кровать?

Я при народе не трусиха,
 Пою, танцую очень лихо,
 Но только в спальне остаюсь
 Всего боюсь, всего боюсь.
 Боятся тетушка пожаров,
 Как будто агент страховой.
 Боятся девушки гусаров,
 Боятся язвы моровой.
 А мне ей-ей
 Всего страшней
 Ложиться спать совсем одной.
 Я при народе не трусиха,
 Пою, танцую очень лихо,
 Но только в спальне остаюсь
 Всего боюсь, всего боюсь.

Молодой человек (Говорит из-под кровати.) Послушайте, сударыня.
 Если вам так страшно, я могу посидеть с вами...

Алиса (Кричит не своим голосом.) Ох, ох! Тетушка, тетушка!

Явление третье

Тетушка (входит). Алиса, дитя мое, что с тобой?

Алиса. Тетушка, какой ужас, у меня под кроватью...

Тетушка. Что, мужчина?

Алиса. Ах нет,мышь.

Тетушка. Я ее сейчас выгоню. (Смотрит под кровать.)

Молодой человек (из-под кровати). Сударыня, не погубите. Только
 безумная любовь привела меня в такое странное место.

Тетушка. Как, безумная любовь ко мне? Могла-ли я надеяться...
 успокойтесь, я все улажу. (обращаясь к Алисе) Успокойся, милочка, эта
 мышь из породы безвредных. Она сейчас-же вылезет, стоит ей показать
 кусочек сахара. Мышка, мышка, выйди к нам.

Молодой человек выходит.

Алиса. Как, этомышь?

Тетушка. Ну да, конечно.

Алиса. Но... (Поет No. 2).

15 лет живу на свете,
Но не видала таких мышей.
У них мышинных нет ушей,
Довольно милы мыши эти...
Она запачкалась слегка,
Она совсем проголодалась.
Как жалко, что не догадалась
Оставить ей я молочка.

Я пойду принесу ей чего-нибудь поесть, хорошо?

Тетушка. Иди, иди, дитя мое. У тебя золотое сердце.

Алиса уходит.

Явление четвертое

Тетушка. Ну, говорите скорей, признавайтесь... Неужели в наше время есть люди, способные на героизм.

Молодой человек. Если мой безрассудный поступок вам угодно так называть...

Тетушка. О, безусловно, безусловно. (Хочет заключить в объятия.)

Молодой человек. Простите, я не антиквар.

Тетушка. Что вы хотите этим сказать?

Молодой человек. Я не имею никакого пристрастия к старине и роскоши. Я люблю вашу племянницу.

Тетушка. О!

Явление пятое

Алиса (Входит с блюдечком и куском сыру.) Вот, мышка, я принесла тебе покушать.

Тетушка. Беги, беги, Алиса, она сейчас тебя укусит... Я ошиблась... эта самая дрянная порода мышей...

Алиса. Как же вы мне говорили...

Тетушка. Я говорю, что я ошиблась... Она и меня самое чуть-чуть не искусала.

Молодой человек. Не верьте ей, Алиса. Я никому не сделал зла, тем более не сделаю вам, которую люблю больше жизни.

Алиса. Видите, какая милая мышка.

Тетушка. Да это даже и не мышь, а самый обыкновенный шалопай.

Алиса. Как, не мышь? Значит, мне вас нечего и бояться, у вас, значит, нет хвоста. Зачем же вы забрались ко мне под кровать?

Молодой человек. Из любви к вам, Алиса.

Алиса. Какой он смешной, тетушка. Оставимьте его. Он будет сидеть под кроватью и разгонять настоящих мышей. А знаете, мне даже жалко, что вы не мышь. (Поет No. 3.)

С такою миленькою мышкой
Я б превосходно зажила,
Но оказался он лгунишкой,
И с ним расстаться я должна.
Чтоб вас, о мышка, не обидеть,
Я полюбила всех мышей,
Теперь меня уж вам не видеть,
Как не видать своих ушей.

Молодой человек. Я не могу поверить, неужели вы так жестоки. Из-за того только, что я не мышь, вы меня прогоняете.

Алиса. Что же делать, я и сама плачу, видите.

Оба плачут.

Тетушка. Горе этих детей меня трогает. Успокойся, Алиса, мышка будет к нам приходить, а когда она совсем приручится, ее посадят в клеточку.

Алиса. Неужели? Вот хорошо-то.

Молодой человек (тетушке). Вы увидите, что я сумею быть благодарным.

Алиса. А все-таки, как я была глупа, что боялась мышей. (Поет No. 4.)

Как глупы, право, все девицы,
Боясь того, боясь сего,
Когда так просто убедиться,
Что слаще нету ничего.
Теперь, едва заслышу шорох,
Не буду без толку кричать,
А с сладкой радостью во взорах
К себе мышонка нежно ждать.
Никак нельзя ведь поручиться,
Где нас любовь и счастье ждет,
Мышонок скоро приручится
И в клетку к милой попадет.
Как глупы, право, все девицы,
Боясь того, боясь сего,
Когда так просто убедиться,
Что слаще нету ничего.

Занавес

ФЕЯ, ФАГОТ И МАШИНИСТ

Водевиль с пением и танцами. В одном действии. 1915 г.

ЛИЦА

ФЕЯ, балерина (говорит).

НЕЗАБУДКА, балерина (танцует, не говорит).

ФАГОТИСТ (говорит и поет).

ДИРЕКТОР (говорит).

МАШИНИСТ (куплеты. Можно и упразднить).

Явление первое

Уборная Феи. Незабудка повторяет польку. Фея гримируется.

Фаготист смотрит на нее и вздыхает.

Фаготист (После паузы поет или говорит в текст.)

Когда ж дадите мне ответ,
Не слышу я ни "да", ни "нет".
С тех пор как вас увидел,
Я стал совсем не тот:
Весь свет возненавидел,

Бис.

Забросил свой фагот.

Фея (Подпевает польке). Ля-ля-ля. (Говорит.) Дайте-ка мне белила.

Фаготист (после паузы).

Когда ж дадите мне ответ,
Не слышу я ни "да", ни "нет".
Я не страшусь укола,
Смиряюсь я, любя,
Но дайте только соло,
Я покажу себя.

Фея. Вы мне надоели.

Фаготист. Вполне верю. Я сам себе надоел, но что же делать.

Явление второе

Вбегает директор.

Директор. Что нам делать? Боже мой!

Фея. Что случилось?

Директор. Эти мерзавцы разбежались, покинули меня. Не могли подождать своего жалованья еще неделю.

Фея. Кто?

Директор. Музыканты, разумеется. Как пойдет наш балет? (Замечая фаготиста.) Ах, вот единственный верный человек. Но что один человек может сделать?

Фаготист. Вы увидите, что один человек может сделать, когда его одушевляет любовь. Он может сделать чудеса. Я один сыграю вам весь балет.

Директор. На фаготе?

Фаготист. Скорее на моем сердце, чем на фаготе.

Директор сомнительно молчит.

Фея. Вы сомневаетесь? Соглашайтесь, господин директор. Лучше один фагот, чем ничего. Публика уже выражает нетерпение. (Фея, бросив очаровательный взгляд фаготу, уходит вместе с директором и Незабудкой.)

Явление третье

Фаготист один.

Фаготист. Вот настало время показать себя. Настоящее соло. Мой верный, испытанный фагот, теперь ты являешься инструментом любви - не посрами же меня. (Играет вступление.) Теперь вальс. Фея танцует. О... (Начинает вальс.)

Явление четвертое

Во время самого блестящего пассажа являются директор, Фея и машинист. Последний и директор поддерживают с двух сторон Фею, поторя едва двигается, словно она в обмороке.

Директор (Кричит фаготу). Довольно, довольно. Перестаньте. (Тот играет все с большим увлечением.) Да замолчите же! (Так как руками он поддерживает Фею, то хочет ногою закрыть отверстие фагота; когда это не удастся, ногою выбивает инструмент и наступает на него.) Кажется, теперь умолк.

Фаготист (будто с неба упал). Но что случилось?

Директор. О, что случилось! Ужасное несчастье. (Во время рассказа директора она все время падает в обморок, то направо, то налево, по очереди, сейчас же приходит в себя и снова падает.) Ужасно. Любовь воодушевила ваш инструмент, но она же побудила другого человека на позорное преступление.

Фея. Ах! (Падает.)

Фаготист (хватая фагот). Где он, этот человек? Я раздроблю ему череп.

Директор. Бесполезно. Дело непоправимо. Скандал уже произошел. Вы знаете, что балет начинается вальсом, который так бесподобно исполняет наша божественная Фея.

Фея. Ах! (Падает.)

Директор. Танец оканчивается тем, что Фея исчезает под землю, но сегодня она не исчезла.

Фаготист. Она не исчезла.

Фея. Ах! (Падает.)

Директор. Не исчезла потому, что люк, доехав до середины, остановился и не продолжал своего пути, пока Фея не позволила машинисту поцеловать ее ножку.

Фея. Ах! (Падает.)

Фаготист (машинисту) <пропуск в тексте>

Директор. Да, потому что он тоже влюблен в нее, негодяй.

Фея. Ах! (Но не падает и говорит очень громко, как ни в чем не бывало.) Мне все надоели. И я не хочу, чтобы меня любил театральный. Любовь будет заставлять их делать мне только неприятности. Я выйду замуж за Колю.

Все. За какого за Колю?

Фея. Это совсем посторонний молодой человек из публики, и он давно меня любит, потому что (поет)

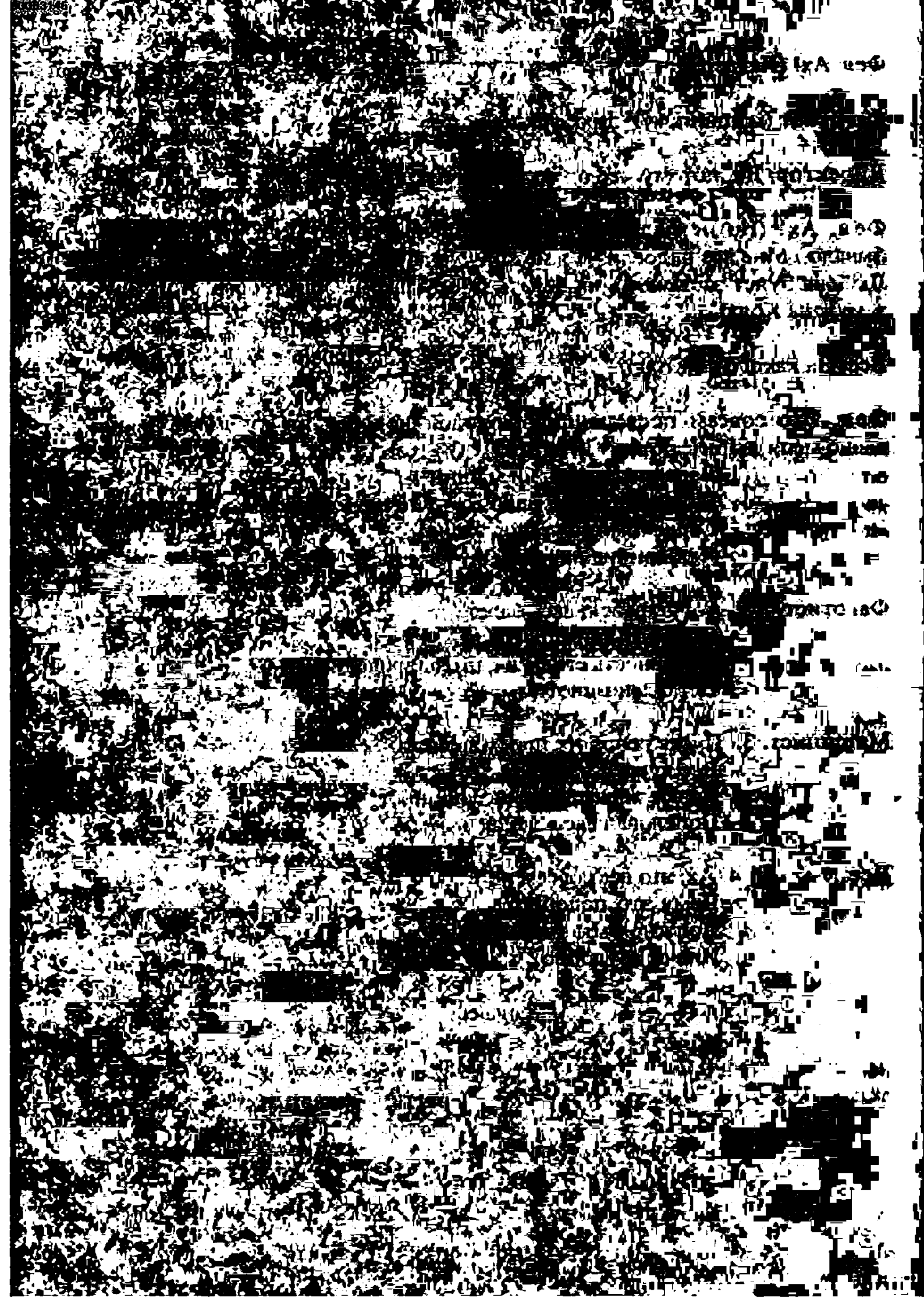
1. Ведь ни фагота, ни машин
Моей любви не надо.
Сердечный пыл один, один
Любовнице награда.

Фаготист. 2. А я старался: весь балет
Сыграл одним фаготом.
За верность стольких, стольких лет
Оставлен идиотом.

Машинист. 3. Пусть говорят "прием нечист"
Все дураки и злюки,
Но все ж счастливый машинист
Поцеловал вас в люке.

Все. 4. Ах, это все совсем не то.
Чему это подобно?
Должно быть сердце занято,
Иначе неудобно.

Занавес



LETTER OF M.A. KUZMIN TO Ja.N. BLOX

Publication of John E. Malmstad

Kuzmin probably met Jakov Noeвиč Blox (1892-1968), a specialist in Italian and French theater of the eighteenth century, through Mejerxol'd, for whom Blox edited the three issues of the journal *Ljubov' k trem apel'sinam* that appeared in the years immediately following the outbreak of World War One. After 1917, planning for a new publishing enterprise, eventually named "Petropolis," brought them together at Blox's apartment (No. 16) on Nadeždinskaja 34, as Blox himself recalled many years later in Geneva in a conversation with Jurij Ofrosimov ("O Gumileve, Kuzmine, Mandel'stame..., Vstreča s izdatelem", *Novoe Russkoe Slovo*, 13 December 1953):

"Петрополис" был первоначально окрещен возникший в большевистские дни книжный кооператив, целью которого было спасти книги. Вступительный взнос был десять рублей, сумма по тем временам небольшая - но ведь служащих у нас не было, а были так называемые "дежурные барышни", из числа тех же энтузиастов книги, как и все члены кооператива... Ценные книги скупались и от частных лиц, но чаще всего приходилось их вылавливать по базарам, где ими торговки были уже готовы завернуть воблу или селедку... Из кооператива родилась мысль об издательстве, была создана литературная комиссия, в которую вошли проф. Д.К. Петров, Г.Л. Лозинский, А. Каган, М.А. Кузмин и я. [см. "Жизнь Искусства", 1920, No. 521] М.А. Кузмин очень быстро привязался ко мне и к моей жене, каждый вечер появлялся он в нашей семье и мы усаживались играть с увлечением в "короли" - время препровождение, очень мало, казалось бы, соответствующее облику Кузмина, как эротического поэта...

An entry in Kuzmin's Diary for 10 August 1921, the day of Blok's funeral, confirms Blox's account of Kuzmin's affection for his family: "Они милы, скромны и домашни" (*Литературное наследство*, т. 92, кн. 2, 1981, с. 164).

With implementation of NEP in 1921, Blox and his friends were finally able to issue books. The first volume to bear the imprint "Petropolis" appeared that spring: Kuzmin's translation of verse by Henri de Régnier, *Sem' ljubovnyx portretov*, with illustrations by Mitroxin. The censors only passed the racy little volume, Blox recalled, because the title submitted - "Sem' portretov" - had lead them to believe it was to be a volume about leaders of the Bolshevik revolution. Volumes of verse by Kuzmin, Axmatova, Gumilev, Georgij Ivanov, Mandel'stam, Sologub, Adamovič and many others followed, as well as a series of books on the theater ("Pamjatniki mirovogo repertuara") and art. Kuzmin and Blox also

joined forces with Aleksandr Gvozdev to edit a fine miscellany under the title *Zelenaja ptička*, "žurnal teatral'nogo iskusstva" (1923), a mark of their shared interest in the works of Carlo Gozzi. A reflection of the lively arguments provoked by Blox's desire to commission from leading artists special covers and designs for all books issued by the firm - something opposed by Gumilev, for one - can be found in the comic "Poëma ob izdatel'stve", co-authored by Gumilev, G. Ivanov and Mandel'stam.

In 1922, plagued by problems of paper supply and the censorship, Blox moved with his family to Berlin, where he continued the firm's activities. Distribution of new and old titles in Soviet Russia became virtually impossible after 1923, but "Petropolis" remained in existence right up to the outbreak of war in 1939, having moved to Brussels when the Nazis openly moved against Jewish owned business firms. The title of one of the last books it issued, Xodasevič's *Nekropol'*, served as an ironic epitaph to the history of one of the most distinguished publishing ventures in the annals of Russian literature.

I first published an excerpt from the letter that follows in my biography of Kuzmin in the third volume of the collected verse (p. 271), and drew on it for other information there. At that time the letter, written on both sides of two small pieces of stationery, belonged to Vladimir Markov. In May 1988 he made a visit to Los Angeles memorable when he gave me the original.

17 Марта 1924

Милый и дорогой Яков Ноевич, Вы думаете, наверное, что меня нет уже в живых. Я живу, дышу, начал писать (недавно) и вообще воспрял духом. Аппетит к жизни, каким-то чудом (положим, мне известно, каким)¹ возродившийся во мне, наполнил меня мечтами, в сущности довольно суетными, о славе и известности. Конечно, первое условие: писать как можно лучше и как можно больше, но одного этого не достаточно, нужна и печать, и издания, и распространение, и успех. Притом у меня аппетит на европейство и главным образом на немецкую Германию.² Я читал о многих переводах и изданиях, но что о них говорят, что пишут, не знаю.³ Последнее, о чем я слышал, это "Путешествие Фирфакса", видели ли Вы его?⁴ Но это для меня старина. Не можете ли Вы что-нибудь сделать в этом направлении? Предложить "Калиостро" (особенно), "Параболы", "Вторник", "Нездешние вечера"?⁵ Вообще, существует ли еще Petropolis, и что он собирается делать в частности с моими книгами? Больше всего я и многие интересуются

судьбою музыки к "Леску". Что с нею стало? Асафьев и Глазунов предлагали исполнить, но ведь у меня нет партитуры. И чудные работы Добужинского?⁶ Или это сложно, или Вы раздумали, или какие-нибудь солидные музыканты из консерваторов Вас отговорили? Но в крайнем случае ведь это музыка литератора. Я очень ждал его появления. Потом, относительно "Парабол". Ионов меня уверял, что они не запрещены (чему я по правде сказать, не очень-то верю), а между тем их нигде нет и не было, равно как и "Сетей". Фигурируют 3 книги ("Плавающие", "Крылья" "Гл<иняные> голубки"). Или это пометка - Петроград-Берлин - служит помехой? В чем дело? "Парабол" все жаждут. Мне лично не очень нравится внешний их вид, очень "цеховой" и потом масса опечаток, пропущены целые строчки.⁷ Впрочем, в этом, вероятно, виновата не точно проверенная рукопись. Зато очень мне нравится отдельное издание "Богор<одицына> корабля".⁸ Нельзя ли выбрать из "Завтра" рассказ и статью, - и переслать мне?⁹ Улица наша теперь зовется ул. "Декабриста Рылеева", но прибавлять (б. Спасская) обязательно, иначе никакой почтальон не найдет; д. 17 кв. 9 те же.¹⁰ Я очень о вас соскучился и никогда не забуду вашего отношения ко мне как к родному. Кланяюсь очень Елене Исаковне, Раисе Ноевне и особенно Доре Яковлевне.¹¹ Вас же целую. Живу я теперь лирически и душевно довольно хорошо, но матерьяльно м.б. хуже, чем когда бы то ни было. Видаюсь все с теми же: Радловы, Покровские, Дмитриев, Вагинов, etc.¹² Впрочем, есть и новые друзья.¹³ Из Больш<ого> Драм<атического> театра я ушел¹⁴ и почти не пишу статей, т.к. перешел из "Ж<изни> Искусства" в "Театр", который прекратился.¹⁵ Но я не очень об этом жалею. Перевел я два романа Ренье ("Встречи г. де Брео" и "Le passé vivant")¹⁶ и текст трех опереток, из которых одну, очень паршивую по музыке ("Detektiv-Mädel"), ставит Радлов.¹⁷ Написал музыку к "Эугену Несчастному" Толлера, что идет в Мих<айловском> Театре, постановка Радлова, декор Дмитриева,¹⁸ и к "Близнецам" Плавта.¹⁹ Для кукольного театра сделал "Кот в сапогах",²⁰ после "Парабол" написал стих. 12 и новый цикл "Новый Гуль" уже в 24 году.²¹ Доканчиваю дикую вещь, полу-сценарий, полу-лирика, полу-рассказ, с музыкой "Прогулка Гуля"²² и пишу по немногу "Римские чудеса" и "Вергилия", но им конца края не предвидится.²³ Да, теперь довольно часто бывает у меня Митрохин.²⁴ Юр<ий> Ив<анович> все рисует и сделал по мнению всех огромные успехи.²⁵ Яков Ноевич, отыщите через издательства (Müller, Musarion, и т.д.) друга моего, Ганса Гюнтера, или через Вальтера, и напишите мне его адрес.²⁶ М.б. он что-нибудь может сделать или Элиасберг.²⁷ Т.М. Персиц писала что-то о Дягилевском "кружке", об оконченной музыке (вероятно, Артуром) ко "Вторнику Мэри" и предпола-

гающей постановке, но все довольно невразумительно.²⁸ Не откажите ответить мне. Мне это очень важно для самочувствия и необходимой бодрости, которая каждую секунду может полететь ко всем чертям. Еще раз целую Вас.

Ваш искренне и неизменно
М. Кузмин

Юр. Им. очень всем кланяется.

Notes

- ¹ An oblique reference to Kuzmin's meeting, late in 1923, with the handsome young classicist Lev L'vovič Rakov (died 1970), which effected renewed creative vigor in the poet, most notably the writing of the poem cycle *Novyj Gul'* in February-March 1924. "Academia" issued it in June with a cover design by Mitroxin and a dedication to "L.R.". About it and Rakov see biography in volume three of the collected verse, pp. 271-272. See also "Kaliostro. Vospominanija i razmyšlenija o M.A. Kuzmine", V.N. Petrov, *Novyj Žurnal*, No. 163, 1986, p. 102: "Одной из центральных фигур этого круга [близких Кузмину] был Лев Львович Раков, историк, сотрудник Эрмитажа, позже ставший оригинальнейшим писателем. <...> Ему посвящена книга стихов Кузмина 'Новый Гуль' (1924), полная пожеланий и предсказаний счастья и славы" [курсив мой].
- ² The odd-sounding "nemeckaja Germanija" refers not to Kuzmin's interest in German Expressionism, but to his desire to have his works issued not only in Russian in Germany (as "Petropolis" had been doing), but in German translations as well. Much of the letter concerns this point.
- ³ Two volumes of Kuzmin's prose appeared in German translation before the Revolution: *Taten des großen Alexander* ["Podvigi velikogo Aleksandra"] (München, Hyperion Verlag, 1910) and *Geschichten* (München, Georg Müller, 1911; 2nd edition: Musarion Verlag, 1911). He certainly would have known of these editions.
He is asking after the following, which appeared in Germany after the October Revolution, when contact with the West was often disrupted: *Der zärtliche Josef* ["Nežnyj Iosif"] (München, Musarion Verlag, 1920); two separate editions of *Alexandrinische Gesänge* ["Aleksandrijskie pesni"], one issued in Munich in 1920 by Dreiländer Verlag, the other issued there in 1921 by Musarion Verlag; two separate editions of "Priključenija Ėme Lebefa", the first issued in Munich in 1920 by Musarion Verlag under the title *Aimé Leboeufs Abenteuer*, the other, under the title *Die Abenteuer d. Aimé Lebeuf*, a luxurious volume in the series "Neue Bilderbücher", published by F. Gurlitt in

Berlin in 1922 with illustrations of Hans Meid in an edition of 100 numbered copies; *Spieluhr der Liebe* ["Kuranty ljubvi"], in the series "Die Einsiedelei", appeared in Munich in 1920 (Musarion Verlag). A volume entitled *Die grüne Nachtigall und andere Novellen*, published in Munich in 1963, seems to be a reprint of an earlier edition of stories.

- 4 *Die Reisen des Sir John Fairfax durch die Türkei und andere bemerkenswerte Länder* (München, Allg. Verl.-Anstalt, 1923). A translation of "Putešestvie sera Džona Firfaksa po Turzii i drugim zamečatel'nym stranam", first published, with illustrations by Sudejkin, in *Apollon*, No. 5, 1910 and republished in *Tret'ja kniga rasskazov* (M., "Skorpion", 1913).

- 5 Of the works mentioned, only the wonderful novel "Kaliostro", i.e., *Čudesnaja žizn' Iosifa Bal'zamo, grafa Kaliostro* (Novyj Plutarx, I), published in Petrograd in 1919 with elegant designs by Dobužinskij, appeared in German translation: *Das wunderliche Leben des Joseph Balsamo Grafen Cagliostro*, transl. J.M. Schubert (Heidelberg, Baden-Baden, Merlin Verlag, 1928). The same translator and publishing house put out one other of Kuzmin's prose works in the twenties, the novel *Tixij straž. Der stille Hüter* (1927 and 1928).

"Petropolis" published the play *Vtornik Méri. Predstavlenie v trex častjax dlja kukol živyx i derevjannyx* in Petersburg in May 1921, followed by *Nezdešnie večera. Stixi 1914-1920* in June. It issued *Paraboly. Stixotvorenija 1921-1922* in December 1922 in Berlin, although the cover lists "Peterburg-Berlin" (and 1923).

- 6 *Lesok. Liričeskaja poéma dlja muzyki s ob'jasnitel'noj prozoi v trex častjax*, dedicated to Jurij Jurkun, was published in Petrograd in January 1922 by "Neopalimaja kupina" with the "grafičeskie ukrašeniya" of Aleksandr Božerjanov, but without any of Kuzmin's music.

The composer and musicologist Boris Vladimirovič Asaf'ev (1884-1949), better known under his pseudonym Igor' Glebov, was an early champion of the music of Igor' Stravinskij (*Kniga o Stravinskom*, L., 1929). He served, with Kuzmin, on the editorial board of the newspaper *Žizn' Iskusstva* and was its chief music critic. His article "Muzyka v tvorčestve M.A. Kuzmina", signed Igor' Glebov, appeared in *Žizn' Iskusstva*, No. 580, 12 October 1920; see also his *Russkaja poëzija v ruskoj muzyke* (Petrograd, 1922).

The composer Aleksandr Konstantinovič Glazunov (1865-1936) directed the Petersburg Conservatory from 1906-1928. (Asaf'ev [Glebov] published a small monograph on him in 1924.) On 7 August 1921 Kuzmin noted in his Diary: "Стороной узнал, что Глазунов хвалил мою музыку и мне это было приятно" (*Wiener Slawistischer Almanach*, Band 5, 1980, p. 64). Apparently no complete performance of Kuzmin's music for *Lesok* ever took place, although he played parts of it during a special evening devoted to his work in Moscow on 10 April 1924.

In his brief memoir of Kuzmin, Mstislav Valerianovič Dobužinskij (1875-1957) wrote: "Его романтизм и недоговоренность давали большой простор воображению и могли чрезвычайно волновать иллюстратора, но для меня было особенно привлекательным то, что у Кузмина было навеяно Гофманом. Поэтому именно для его 'Графа

Калиостро' и для сонетов 'Лесок' я с особым увлечением делал свои иллюстрации" (first published in "Vstreči s pisateljami i poëtami", *Novyj Žurnal*, No. 11, 1945, p. 292; republished in *Vospominanija*, t. I, N.Y., 1976, p. 386; and published for the first time in the Soviet Union in 1987 in the series "Literaturnye pamjatniki" as part of *Vospominanija*). The editor of the Soviet publication footnotes a Petersburg-Berlin, 1922 edition of *Lesok*, presumably by "Petropolis", but I have never seen this volume, or, for that matter, encountered any other reference to it. Dobužinskij also designed the books *Vtornik Méri* and *Nezdešnie večera* for "Petropolis", as well as the "knižnaja marka" which appeared on all the firm's books after its first use for Axmatova's *Podorožnik*.

- ⁷ The "Petropolis" edition of *Paraboly*, published in Berlin, was never distributed in Soviet Russia; it remains the rarest of Kuzmin's books in Soviet libraries and private collections. "Petrograd-Berlin", or, more accurately on the firm's books printed in Berlin, "Peterburg-Berlin", served as no special "hindrance" (*pomexa*) to the book's distribution. Nor, as far as I am aware, did the censorship interfere, as the poet Il'ja Ionovič Ionov (real name: Bernštejn, 1887-1942), at that time head of the Petrograd branch of Gosizdat, had assured Kuzmin. The Soviet authorities had simply decided to curtail sale of Russian books published abroad in an attempt to bankrupt émigré publishers (see "Gor'kij", V.F. Xodasevič, *Sovremennye Zapiski*, LXX, 1940, pp. 146-147). Many of the numerous misprints that marred the volume are corrected, from Kuzmin's personal copy, in the notes in volume three of the Fink *Sobranie stixov*.

By "cexovoj vid" Kuzmin means Gumilev's preference for publishing volumes of verse in an absolutely unadorned manner (see introduction), as was the case with *Paraboly*, making it quite unlike the earlier publications of Kuzmin's poetry and prose by "Petropolis". In Berlin, isolated from the artists who had previously designed "Petropolis" volumes, necessity, not a change in Blox's publishing philosophy, had dictated this.

"Petropolis" also issued the following reprints of Kuzmin's works in Berlin: *Seti* (3rd ed., 1923); *Plavajuščie-putešestvujuščie* (3rd and 4th ed., 1923); *Kryl'ja* (4th ed., 1923); and *Glinjanye golubki* (2nd and 3rd ed., 1923).

- ⁸ Anna Dmitrievna Radlova's *Bogorodicyn korabl'*. *P'esa v pjati scenax v stixax i proze* (Peterburg-Berlin, "Petropolis") appeared in Berlin in March 1923 in an edition of 750 copies. The play, a historical drama set in the eighteenth century about the Empress Elisaveta Petrovna, who secretly abandons her throne to become the "bogorodica" of a xlysty "korabl'", was first published by "Petropolis" in the miscellany *Zavtra*, I (see following note).
- ⁹ Number I of the "literaturno-kritičeskij sbornik" *Zavtra*, edited by Zamjatin, Lozinskij and Kuzmin, came out in Berlin in January 1923 with a cover design by N.I. Al'tman. "Petropolis" never issued a further number. It contained Kuzmin's short story "Snežnoe ozero" and the critical essay "Parnasskie zarosli" (dated September 1922), as well as his "Lesenka" and works by Axmatova, Lozinskij, Nikitin, Zenkevič, Vsevolod Ivanov, Slonimskij,

Radlova, Vejdle (Weidlé), and E. Lisenkov ("Grafičeskie raboty M.V. Dobužinskogo").

- 10 "Надо было подняться на пятый этаж большого петербургского дома в тихой Спасской улице, которая, впрочем, давно уже называлась тогда улицей Рылеева. Надо было три раза нажать на кнопку коммунального звонка. <...> Он [Кузмин] был одним из жильцов захлавленной и тесной коммунальной квартиры <...> Кроме Кузмина и его близких, в ней жило многолюдное и многодетное еврейское семейство <...> Кузмин вместе с Юрием Ивановичем Юркуном занимал две комнаты с окнами во двор. Одна из них была проходной - та самая, где работал Михаил Алексеевич и где главным образом шла жизнь. <...> Во второй комнате скрывалась старушка Вероника Карловна, мать Юркуна" (В.Н. Петров, "Калиостро", 81-82).
- 11 Elena Isaakovna - Blox's wife. Raisa Noevna (1899-1943) - Blox's sister, a poet and translator who married the poet and Slavist Mixail Genrixič Gorlin (1909-1943); both were good friends of Ходасевич (see his *Sobranie sočinenij*, tom pervyj, 1983, pp. 431-438); they both died in Nazi extermination camps. Dora Jakovlevna - Blox's mother, who with her son and daughter translated several of the works of Gozzi into Russian.
- 12 Radlovy - Anna Dmitrievna Radlova (1891-1949), poet and translator (of Shakespeare in the 1930s), a kind of protégé of Kuzmin in the twenties (see, for example, his *Uslovnosti*, 1923, pp. 169-176); "Forel' razbivaet led" is dedicated to her. She was the wife of the theater director Sergej Ėrnestovič Radlov (1892-1958), with whom Kuzmin often collaborated in the 1920s. Several of the collaborations are discussed in Radlov's *Desjat' let v teatre* (Leningrad, 1929). Both he and his wife were members of the short-lived group "Ėmocionalisty", headed by Kuzmin: "Последние годы группа друзей и единомышленников объединились под названием 'Эмоционалисты', и мы издали альманах 'Часы' и три выпуска 'Абраксаса'. Группа эта состоит из К. Вагинова, В. Дмитриева, Б. Папаригопуло, Адр. Пиотровского, Анны Радловой, С. Радлова, Ю. Юркуна и меня" (Кузмин, автобиография, ГПБ, отдел рукописей, ф. 474, собрание П.Н. Медведева). Compare: "Самыми близкими друзьями Кузмина были в ту пору Радловы. Кузмин очень любил Анну Дмитриевну Радлову, называл ее 'поэтом с большим полетом и горизонтами' и восхищался ее внешностью, в которой находил черты сходства с Линой Кавальери, но, вместе с тем, и что-то лошадиное <...> Дружба распространялась на все семейство Радловых, то есть на Сергея Ėрнестовича, известного режиссера, а также на его брата Николая Ėрнестовича, очень образованного и остроумного человека, превосходного критика, но неважного художника. <...> Знакомые Радловых становились знакомыми и посетителями Кузмина. Это были артисты, люди театра, художники" (В.Н. Петров, "Калиостро", 93-94).

Pokrovskie - probably the K.P. Pokrovskij to whom Kuzmin dedicated the verse cycle "Lazar'" in *Forel' razbivaet led*, and his wife.

Dmitriev, Vladimir Vladimirovič (1900-1948) - theater designer who worked in several Petersburg/Leningrad theaters in the twenties before moving to Moscow, where he was closely associated with MXAT. For a list of his work between 1917-1927 see "Leningradskie teatral'nye xudožniki (materialy dlja slovarja)" in *Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo v SSSR 1917-1927*, sbornik statej pod red. Ė.F. Gollerbaxa, A.Ja. Golovina, L.I. Ževeržeeva (L., 1927), pp. 232-233).

Kuzmin met the young poet Konstantin Konstantinovič Vaginov (1899-1934) in 1921 as a fellow member of the "Kol'co imeni K.M. Fofanova". Kuzmin thought highly of his talents (see "Parnasskie zarosli", *Zavtra*, I, p. 122, and "Pis'mo v Pekin", *Uslovnosti*, p. 165). He and his wife became two favorite visitors to Kuzmin's apartment, as did two of his friends from the Leningrad avant-garde: "Вагинов, Хармс и Введенский приходили читать Кузмину и слушать его советы. Представители поэтического авангарда тех лет, особенно самого крайнего левого фланга, подчеркнуто выделяли Кузмина из среды поэтов старшего поколения и, кажется, только с ним одним и считались" (В.Н. Петров, "Калиостро", 96). See also "Mixail Kuzmin and the Oberiuty: an Overview" in *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 12, 1983.

In the 1923 "autobiography" cited above, Kuzmin wrote: "Из русских [современников] высоко ценю Хлебникова, Анну Радлову, Вагинова, Ремизова, Юркуна и Пастернака. От пристрастий, разумеется, я не гарантирован".

- 13 "Каждый день от пяти до семи приходили гости. Они являлись без приглашения и могли приводить с собой своих знакомых. Михаил Алексеевич сидел за самоваром и разливал чай" (В.Н. Петров, "Калиостро", 83). See also Nikolaj Xardžiev's "Mitrošin v obratnoj perspektive": "Вспоминали об уютнейших встречах - музыкально-стихотворных и разговорных - у Михаила Кузмина. Хозяин и гости сидели за круглым столом с кипящим самоваром, с черносливом и курагой. Иногда Михаил Алексеевич играл Моцарта на белом расстроенном рояле, издававшим клавишные звуки. В качестве causeur'a Кузмин имел единственного соперника - Осипа Мандельштама. Но в отличие от конвульсно-яростного спорщика Мандельштама, Кузмин изрекал свои 'приговоры' бесстрастным 'белым' голосом. <...> Язвительный юмор Кузмина просвечивал сквозь маску полнейшего равнодушия. Но поэт не мог скрыть свое какое-то детское любопытство к людям, к их страстям и проделкам" (*Книга о Митрохине. Статьи, письма, воспоминания*, Л., 1986, сс. 390-91).

- 14 Kuzmin served as one of the main composers of the Bol'soj Dramatičeskij Theater from 1919 to 1924 (others were Boris Asaf'ev and Ju.A. Šaporin). See *Dela i Dni Bol'sogo Dramatičeskogo Teatra*, No. 1, 1919, p. 65. After the death of Blok he acted as head of its repertory section for a year, during which he shifted its direction to contemporary plays and energetically promoted Expressionist works by Georg Kaiser (*Gas*) and Ernst Toller. He reviewed many of its productions on the pages of *Žizn' Iskusstva*.

- ¹⁵ Kuzmin, with Igor' Glebov, Viktor Šklovskij and Gerasim Romm, was a member of the original editorial board of the distinguished newspaper *Žizn' Iskusstva* from its first issue (29 October 1918) to number 370, when Marija Andreeva and Evgenij Kuznecov replaced him and Šklovskij. Kuzmin was responsible for the newspaper's coverage of the theater in the broadest sense, although he also wrote many pieces on music. He continued to play an active role in it even after his replacement on the editorial board. In 1923 the newspaper became a weekly journal, and after September Kuzmin stopped contributing to it, except for one article prompted by the death of Brjusov in 1924. About the newspaper, an indispensable record of the "life of the arts" in Petrograd, see my biography of the writer, pp. 232-234, 267.

In a letter to Akim Volynskij (biography, p. 268) Kuzmin stated that he had written "one hundred and fifteen short pieces" on a wide variety of subjects for *Teatr. Eženedel'nik gos. Akademičeskix teatrov v Petrograde* (1923-1924). After it became simply *Eženedel'nik Akademičeskix Teatrov* and then *Rabočij i Teatr* (1924-1936), Kuzmin left it, but continued to review theater, now on the pages of *Večernjaja Krasnaja Gazeta*. No bibliography of Kuzmin's contributions to these periodicals has yet been compiled.

- ¹⁶ "Academia" published a nineteen-volume edition of de Rénier's collected works, edited by Kuzmin, Sologub and A.A. Smimov, between 1923-26. A separate edition of *Živoe prošloe* with Kuzmin's preface came out in 1925. See Petrov's "Kaliostro": "В двадцатых годах Кузмин много и охотно переводил Ренье, но репутацию этого писателя считал преувеличенной. Он находил его вялым, слишком статичным и описательным - в общем, неспособным к стремительному развитию действия. В заметках 'Чешуя в неводе' он назвал его 'эстетическим Чеховым' [Стрелец. Сб. третий и последний. Под ред. Алек. Беленсона, СПб, 1922, с. 104]. Однажды Кузмин сказал: 'Я бы, в конце концов, ничего не имел против Ренье, но мне страшно надоели его поклонники'" (100).
- ¹⁷ During the 1920s the Leningrad theater "Muzykal'naja Komediya" staged a series of Viennese and Berlin operettas. In 1924 Radlov directed its production, with sets and costumes by Valentina Xodasevič, of Leon Jessel's (1871-1942) operetta in three acts *Das Detektivmädel* ["Devuška-syščik"], libretto by August Neidhardt, which had first been performed in Berlin on 28 October 1921. See pp. 320-321 of *Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo v SSSR 1917-1927, sbornik statej*. Kuzmin alludes to another of his operetta translations - Jean Gilbert's *Dorine und der Zufall* ["Dorina i slučaj"], directed by Viktor Rappaport at the same theater in 1924, with decor by Valentina Xodasevič - in the third poem of the cycle *Novyj Gul'*.
- ¹⁸ Radlov's production of Ernst Toller's *Hinkemann* ["Eugen nesčastnyj"], designed by Dmitriev, with music by Kuzmin and choreography by George Balanchine, opened on 15 December 1923 at the Gos. Akad. Malyj Theater (byvšij Mixajlovskij). See review by I. Rabinovič in *Žizn' Iskusstva*, No. 51,

1923, pp. 9-10, and pp. 76-78 of *Teatral'no-dekoracionnoe iskusstvo v SSSR 1917-1927*.

Many of Kuzmin's essays of the early 1920s attest to his keen interest in German Expressionism; see especially "Teatr aktera", *Teatr*, No. 7, 1924 and "Pafos ékspressionizma", ostensibly a review of *Hinkemann*, in *Teatr*, No. 11, 1923. In a 1923 autobiography (see note 12), he wrote: "Из современников всецело заинтересован экспрессионистами".

- 19 In the 1920s Kuzmin wrote music for the Bol'shoj Dramatičeskij Theater productions of Shakespeare's *Twelfth Night* (20 May 1921), Brjusov's *Zemlja* (27 January 1922) and Plautus' *Menaechmi* ["Bliznecy"], which opened on 29 September 1923. Nikolaj Fedorovič Monaxov recalled the production in his memoirs *Povest' o žizni* (Leningrad, 1936): "Осенью 1923 года мне пришлось еще сыграть главную роль в 'Близнецах' Плавта, поставленных тем же К.П. Хохловым, который ставил уже у нас 'Юлия Цезаря'. К оформлению спектакля Хохлов привлек художницу В.М. Ходасевич, написание музыки поручил М.А. Кузмину. Спектакль все же получился на редкость неудачный. Хохлов увлекся здесь какими-то эстетско-формалистскими экспериментами. В результате из превосходной, яркой, брызжущей весельем древнеримской комедии получился прилаженный, надушенный, конфетный спектакль. Я играл его одиннадцать раз в холодном поту и вспоминаю его всегда как тяжелый, неприятный сон. За всю историю Большого драматического театра не было спектакля, в котором я чувствовал бы себя глупее, чем в этом" (с. 208).
- 20 In 1922 Aleksandr Brjancev founded the Leningrad Teatr junyx zritelej, for which Kuzmin adapted Andersen's story "The Nightingale" ["Solovej"] and wrote music for its 1922 production. In 1923 it opened a puppet theater for pre-school children, but Kuzmin's commissioned adaptation of "Puss in Boots" ["Kot v sapogax"], for which Mitroxin designed the decor, was not staged because of a disagreement between Kuzmin and the management. See Ju. Rusakov, *Dmitrij Isidorovič Mitroxin* (L.-M., 1966), p. 171, and Mitroxin's letter of 12 July 1923 to P.D. Èttinger in *Kniga o Mitrochine. Stat'i, pis'ma, vospominanija*, pp. 139-140, 457.
- 21 See note number one.
- 22 "Progulka Gulja", written in March 1924, was first published in volume Three, pp. 559-567, of the Fink Verlag *Sobranie stixov*. See commentary on pp. 735-737 and my biography of the writer, pp. 272-273, in the same volume.
- 23 Only a fragment of the novel "Rimskie čudesā" ever appeared in print, in *Strelec*, Sb. tretij i poslednij, SPb., 1922, pp. 8-22, with the subtitle: "glavy iz romana. 1919-1922." The usually reliable V.N. Petrov confuses it with another work when he writes in "Kaliostro": "Очередной том 'Нового Плутарха', содержащий роман о Вергилии - 'Римские чудеса, или жизнь Публия Вергилия Марона, мантуанского кудесника' - оборвался на

третьей (неопубликованной) главе и никогда не был дописан." (107). He is correct, however, that neither work was ever finished. Kuzmin published a portion of "Vergilij" as "Zlatoe nebo (žizn' Publija Vergilija Marona, mantuanskogo kudesnika)" in *Abraksas*, kn. 3, fevral' 1923, pp. 4-10. Aleksandr Jakovlevič Golovin (1863-1930), to whom Kuzmin dedicated "Zlatoe nebo", wrote in his memoirs: "В том же издательстве ["Петрополис"] предполагалось издание второго тома 'Нового Плутарха' М.А. Кузмина; первый том, посвященный Калиостро, вышел в 1919 г., а второй заключал в себе жизнеописание Вергилия. Повесть о Вергилии была посвящена мне, и предполагалось, что она будет мною иллюстрирована; однако издание это не осуществилось" (А.Я. Головин, *Встречи и впечатления, письма, воспоминания о Головине*, Л.-М., 1960, с. 139). See also Mitroxin's letter to P.D. Ettinger of 6 August 1920: "Его 'Новый Плутарх' (Вы, вероятно, его имеете): очаровательная маленькая книжечка с великолепными рисунками Добужинского <...> Следующий томик 'Нового Плутарха' Кузмин просит меня иллюстрировать, а это страшно заманчиво, потому что будут: Шекспир, Декарт, Вергилий, Суворов" (*Книга о Митрохине*, 1986, с. 122).

- 24 In 1922 Kuzmin and Vsevolod Voinov published a small monograph, with their essays, on Dmitrij Isidorovič Mitroxin (1883-1973), and in 1925 he contributed an essay on the artist to the catalogue of an exhibit, "Risunki i gravjurny D.I. Mitroxina", held in Kazan'. Both essays ("Tvorčestvo D.I. Mitroxina" and "D.I. Mitroxin") are included in the 1986 *Kniga o Mitroxine*, pp. 347-352. In her memoirs of the artist published in the same volume, Aleksandra Šmidt writes that Kuzmin was a frequent visitor to Mitroxin's apartment throughout the 1920s (p. 372), while Nikolaj Xardžiev in his memoir (cited in note thirteen) comments: "Дружеские отношения Митрохина с Кузминым не прерывались до конца жизни поэта. Художника восхищали не только его стихи и проза, но и его редкостная эрудиция, его всеобъемлющий 'европеизм'. Кузмин был, вероятно, единственным в нашей стране знатоком поэзии Джона Донна, которого в беседе со мной сопоставлял с Борисом Пастернаком" (с. 391). See also "Kaliostro" of V.N. Petrov: "В последние годы жизни Кузмин продолжал дружить с художниками. Постоянно бывал у него последний обломок 'Мира Искусства', учтивый и чинный петербуржец, скромнейший человек и пленительный художник Дмитрий Исидорович Митрохин" (95).
- 25 Jurij Ivanovič Jurkun (1895-1938) was Kuzmin's constant companion for the last twenty years of his life. He published several volumes of prose (*Švedskie perčatki*, 1914; *Rasskazy, napisannye na Kiročnoj ulice, v dome pod No. 48*, 1916; *Durnaja kompanija*, 1917), before turning to drawing in 1922. V.N. Petrov writes in "Kaliostro": "Изобразительное искусство вошло и в самый дом Кузмина вместе с О.Н. Гильдебрандт-Арбениной [1897-1980], женой Юркуна, бывшей актрисой, покинувшей театр ради живописи. Художником стал и Ю.И. Юркун, к некоторому неудовольствию Михаила Алексеевича: он чрезвычайно высоко ставил

писательское дарование Юркуна" (95). He and Arbenina exhibited with the Moscow group "13"; see *Xudožniki gruppy "Trinadcat'". Iz istorii xudožestvennoj žizni 1920-1930-x godov* (M., 1986), where his portrait and several reminiscences are published on pp. 201-202, Arbenina's portrait of him on p. 31, and two of his drawings on p. 30; M.A. Nemirovskaja writes there: "Рисунки Юркуна - не более чем дилетантские опыты. Но в них просвечивает несомненная художественная одаренность. Им свойственны острота, юмор, они занимательны и оригинальны. Наброски Юркуна не спутаешь ни с чьими другими" (с. 30). About his arrest and execution see S.S. Gitovič, "Arest N.A. Zabolockogo", *Pamjat'. Istoričeskij sbornik*, vyp. 5 (Paris, 1982), p. 352.

- ²⁶ Both the Georg Müller and Musarion publishing houses had issued German translations of Kuzmin's works (see note three). Kuzmin met the German poet and translator Johannes von Guenther (1886-1973) in April 1908 at the apartment of Vjačeslav Ivanov (see biography pp. 130-131). Kuzmin dedicated the long poem, in twenty-eight Spenserian stanzas, "Vsadnik" (*Osenne ozera*) to him in 1908. On his friendship with Kuzmin and his activities in Petersburg literary circles before 1914 see his memoirs *Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München* (München, 1969). He translated the "Aleksandrijskie pesni" (1920, Dreiländer Verlag) and "Kuranty ljubvi" (1920, Musarion Verlag) into German.

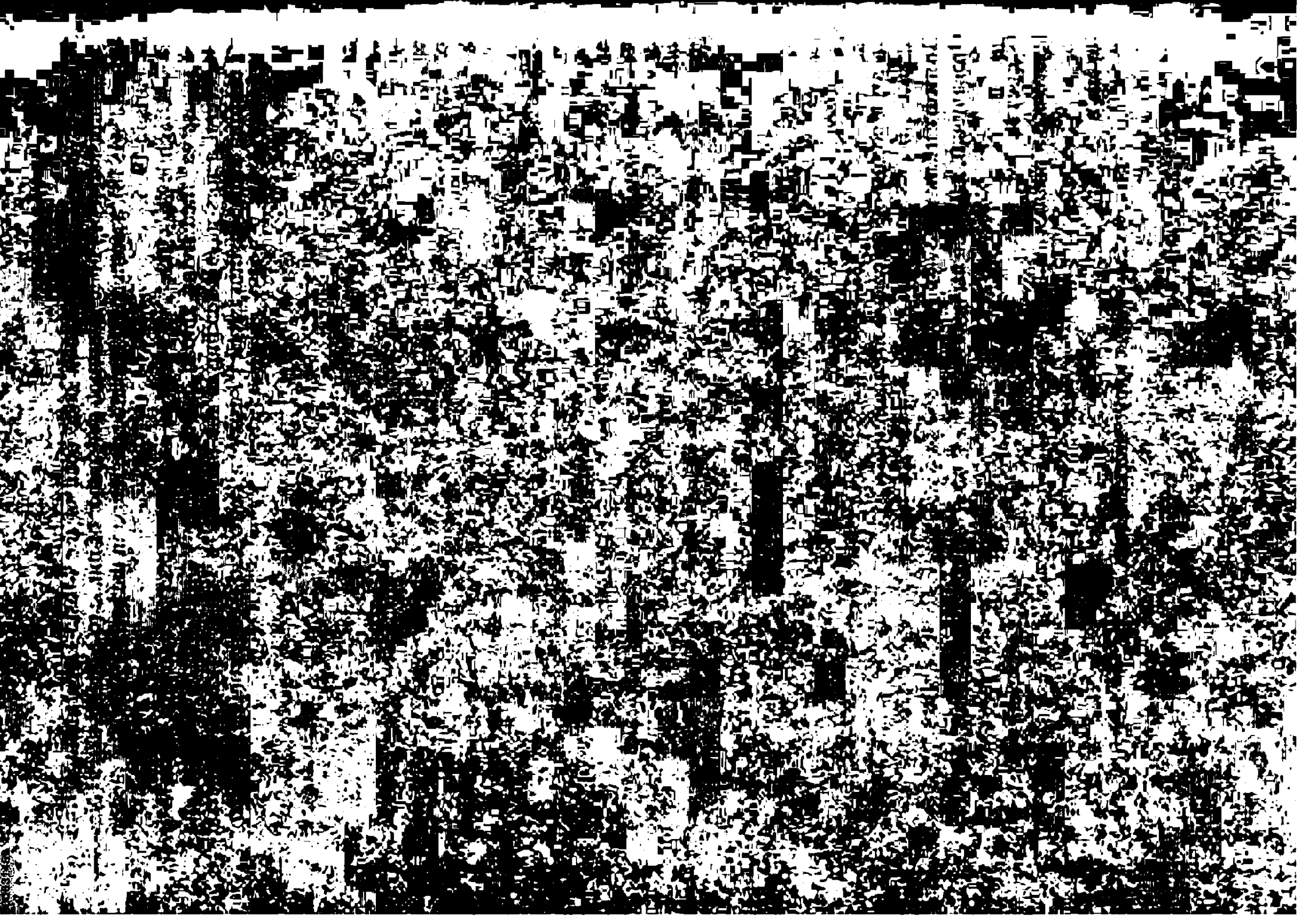
"Val'ter" - probably Val'ter Fedorovič Nuvel' (Nouvel, 1871-1949), Diaghilev's secretary in the "Mir Iskusstva" period and then throughout the existence of the Ballets Russes. He was among Kuzmin's closest friends since the days of the "Večera sovremennoj muzyki", which he started in Petersburg, and the "Kabačok Gafiza", where his nicknames were "Renouveau" and "Petronij" (see biography, pp. 88-90, 96-97). See also "Letters from V.F. Nuvel' to M.A. Kuzmin: Summer 1907", *Wiener Slawistischer Almanach*, Band 19, 1987.

- ²⁷ Alexander Eliasberg (1878-1924) wrote reviews and articles on German literature for *Vesy* and other periodicals, and translated widely from Russian and Yiddish. He rendered *Nežnyj Iosif* (1920, Musarion Verlag), *Putešestvie sera Džona Firfaksa* (1923, Allg. Verl.-Anstalt) and Kuzmin stories into German (see notes three and four). He and his brother, David, also compiled an anthology of Russian verse, *Russkij Parnass* (Leipzig, Insel-Verlag, n.d.), which contains a large selection of Kuzmin's lyrics.

- ²⁸ Tamara Persic - a wealthy patron of the arts, close friend of Axmatova, Glebova-Sudejkina, Kuzmin and many others in Petersburg artistic circles. In 1918 she organized the small publishing house "Stranstvujuščij éntuziast" (*L'enthousiaste errant*), which issued Kuzmin's novel about Cagliostro. Kuzmin dedicated the cycle "Stixi ob Italii (1919-1920)" (*Nezdešnie večera*) to her; she is probably the Tamara mentioned in Kuzmin's May 1922 poem "Poručenie" (*Paraboly*): "Если будешь, странник, в Берлине | <...> Но я знаю, что в Шарлоттенбурге, | На какой-то, какой-то штрассе, | Живет белокурая Тамара | С мамой, сестрой и братом". The composer Artur

Sergeevič Lur'e (1892-1966), once head of the Music Department of the Commissariat of Public Education and author of music to Majakovskij's "Naš marš" (1918), accompanied her into emigration in the early 1920s. She died in Paris in 1955.

Diaghilev's "circle", i.e., Nouvel and Kuzmin's other friends from "Mir Iskusstva" then living abroad, never staged "Vtornik Méri". Kuzmin and several actors gave a reading of the play on 18 January 1923 at a special evening at the Institut istorii iskusstv in Petrograd (see "xronika" in *Žizn' Iskusstva*, No. 2, 1923).



John E. Malmstad

"TWO ELEMENTS" - TWO VERSIONS

Some time after I published an analysis of the poem "Temnye ulicy roždajut temnye čuvstva" (*Forel' razbivaet led*, poem No. 6 in the cycle "Panorama s vynoskami") in the *Slavic Review*, March 1975 ("The Mystery of Iniquity"), I received a rare copy of a brochure (31 pages) entitled simply *Lidija Ivanova. 1903-1924* that was issued in Leningrad in 1927 in an edition of 300 copies. It contained the following: two portraits of the young dancer; Kuzmin's poem "Pamjati Lidii Ivanovoj", dated April 1927 (republished in volume three of the *Sobranie stixov*, p. 741); articles by Akim Volynskij ("Adrienna Lekuvrer"), Kuzmin ("Dve stixii"), Mixail Čexov ("O Lidočke Ivanovoj"), and Ėrix Gollerbax ("Portrety Lidii Ivanovoj"); a list of the roles Ivanova had danced. Shortly afterwards I was sent a typescript of "Dve stixii", based, I was told, on a manuscript of the article; it proved to be virtually identical with the text Kuzmin published in *Krasnaja Gazeta* (večernij vypusk), No. 135, 18 June 1924, two days after Ivanova's mysterious death in a boating accident on the Neva.

Neither the newspaper version, which I cited in my article, nor the significantly shortened text of "Dve stixii" included in the 1927 booklet has ever been reprinted, yet the tribute to the young dancer is a fascinating piece of cultural history and invaluable for an understanding of one of Kuzmin's finest late poems. The 1927 text is republished below, with major passages cut (censored?) from the original manuscript given in notes.

ДВЕ СТИХИИ

Воздух был стихией, в которой жила Лидия Иванова. Вода приняла ее тело в свои объятия. Две стихии.

Воздух - не потому, что вообще это стихия балетного искусства, но в частности Лидии Ивановой, как немногим, была знакома головокружительная радость отделяться от земли в упругом прыжке. Кость от кости, плоть от плоти, любимой дочерью балета была Л. Иванова. Балета чистого, классического. Неизвестно, куда направила бы она свое исключительное дарование, но несомненно, что истоки его¹ - освященный традициями классический танец. Область же классического балета - совсем особая, ни с чем несравнимая, несколько отвлеченная и как бы вневременная. Это страна, где чувства, страсти, страдания, смерть - так просветлены, преображены, что нет места натуралистическим

ужасам, дикому веселью, оргиазму, рвущему все формы и преграды. Все видно, как через толстое стекло. Элизиум теней. Слов нет, потому что какие же слова могли бы соответствовать этому нездешнему действию?...

И радость, и муки, любовь и смерть скользят, как тень от облаков, как зайчики скрытых зеркал. Какая музыка должна сопровождать это волшебство...

Настоящий балетный музыкант еще не родился, искать намеков следует в окрестностях Моцарта и Дебюсси. Можно быть большой артисткой, с первоклассной техникой, трагическим или патологическим изломом и нарушить закон балета. Я не буду упоминать имен. В данную минуту у меня в памяти одно имя: *Лидия Иванова*. Дитя балета.

Можно сказать, что всякий имеет лицо, какое заслуживает. Ни трагизма, ни болезненности, ни суетной кокетливости, ни разнузданных страстей не было на ее серьезных, внимательных, девических, детски-прелестных чертах.² Такой она навсегда и пребудет. Дева ребенок, невеста...

Как римлянка Юлия Лэта говорит через надгробную свою надпись: "Я - Юлия Лэта, я жила восемнадцать лет, три месяца и пять дней..." "говорят, что знавшие темные³ страсти бродят в рощах Киприды, не находя покоя, я - умершая в девстве - покоюсь без сновидений".

Ни ей, другим - страсти, ревность, зависть, месть и непоправимые вспышки...

Я видел одну надпись на портрете, сделанную рукою Л. Ивановой, в ней говорится следующее: "Мне хотелось бы иногда быть одним из тех звуков, которые создавал Чайковский, чтобы, прозвучав мягко и грустно, раствориться в вечерней мгле".⁴

Увы, желание ее исполнилось. Как прелестный звук исчезла она, оставляя за собою длинные светящиеся отзвуки...

У нее, в ее таланте, в ее существе так много было органического, природного, приемлющего, что как будто гармонично было бы исчезновение ее в природной стихии. Но сразу же ум, сердце, человечность скажут, что такая гармоничность жестока и преступна. Она не исчезла, не испарилась в воздухе, родном балетном воздухе ее прыжков, она утонула в воде катастрофично и мрачно⁵ ...

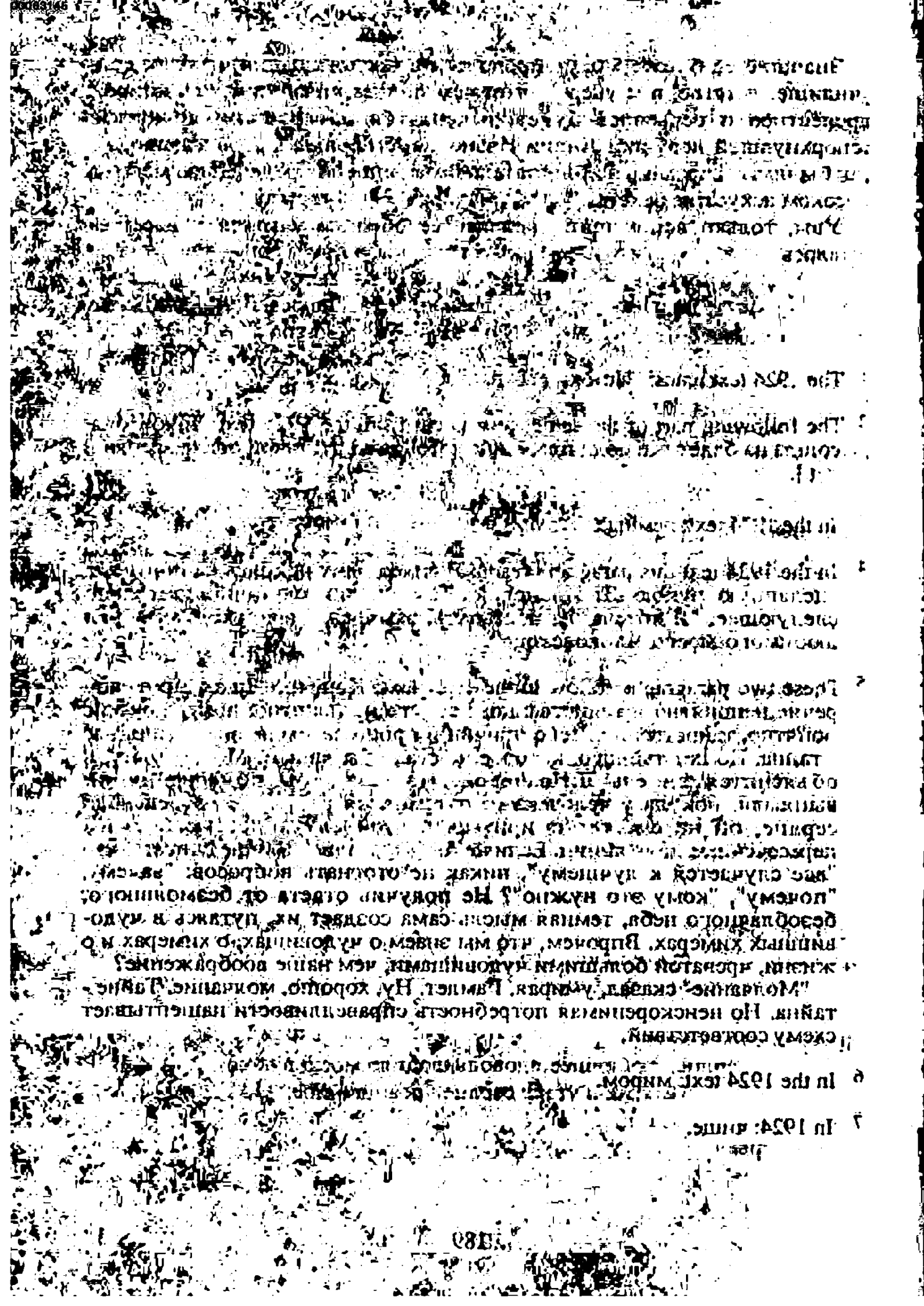
Память с раздирательным усилием не может связать летнее небо, летний воздух, летнюю воду в тот роковой день со сценой бывшего Мариинского театра, музыкой, декорациями, зрительным залом, рукоплесканиями и полетом Ивановой. И с ее лицом,⁶ балетным и чистым, без роковой печати, без катастроф, патологий и зловещих тайн, кроме тайны искусства, таланта и живой человеческой души...

Знавшие ее ближе могут продолжить воспоминания о годах ее в училище, детстве, и я уверен, что, чем полнее они будут, тем шире,⁷ прелестнее и серьезнее будет выясняться образ юной артистки, вспорхнувшей девушки Лидии Ивановой, с первых шагов крепко, но как бы шутя, скромно, но блистательно занявшей определенное место в высоком искусстве балета...

Увы, только вспоминать, лелеять ее образ и учиться у нее нам осталось...

Notes

- ¹ The 1924 text reads: "Истоки его, закваска -" и т. д.
- ² The following part of the sentence was cut from the 1924 text: Такой она сошла на балетные поля блаженных [followed by: такой она навсегда и т.д.].
- ³ In the 1924 text: земные.
- ⁴ In the 1924 text this paragraph reads: Я видел одну надпись на портрете, сделанную рукою Л. Ивановой. Там говорится приблизительно следующее: "Я хотела бы исчезнуть, замирая в воздухе, как звуки любимого моего Чайковского".
- ⁵ These two paragraphs follow in the 1924 text: Конечно, такое противоречие непонятно и таинственно. Все, что не понятно, покуда оно не понятно, таинственно. Чего причин и процесса мы не знаем, для нас - тайна. Но нет тайного, которое не стало бы явным. Может быть, и объяснится гибель Л.Ивановой. Но какие бы объяснения ни выплыли, покуда у человека не затемнился разум, не одеревенело сердце, он не сможет смириться с этой случайностью, с этим пересечением двух линий. Если не быть фаталистом и не считать, что "все случается к лучшему", никак не отогнать вопросов: "зачем", "почему", "кому это нужно"? Не получив ответа от безмолвного, безоблачного неба, темная мысль сама создает их, путаясь в чудовищных химерах. Впрочем, что мы знаем о чудовищах, о химерах и о жизни, чреватой большими чудовищами, чем наше воображение?
"Молчание" сказал, умирая, Гамлет. Ну, хорошо, молчание. Тайне - тайна. Но неискоренимая потребность справедливости нашептывает схему соответствий.
- ⁶ In the 1924 text: миром.
- ⁷ In 1924: чище.



In the 1934 text

In 1934

John E. Malmstad

VLADISLAV XODASEVIČ IN THE THEATER

In the years preceding 1917 the conservatism both of repertory and staging in the State theaters and in most privately-owned theatrical enterprises forced innovative directors and actors either to found their own companies, as did Stanislavskij, Komissarževskaja, Mejerxol'd, Evrejnov, Tairov and several others, or, more rarely, to mount special productions in private homes. Among the most famous of the latter was the 19 April 1910 staging of Calderón's *La devoción de la cruz* ("Poklonenie krestu") at the "Bašennyj teatr", i.e. in the "Tower" apartment of Vjačeslav Ivanov in Petersburg, with an amateur cast that included members of Ivanov's family and prominent writers, like Kuzmin. Yet another took place on 23 February 1914 in Moscow: the production of Kuzmin's comedy, set in the Venice of Goldoni, Gozzi, and Longhi, *Venecianskie bezumcy*, at the mansion of the millionaires E.P. and V.V.Nosov. Petr Fedorovič Šarov directed it with costumes and sets by Sudejkin, Kuzmin's music, and the choreography of Mixail Mixajlovič Mordkin. A year later a luxurious edition of the play's text, with colored reproductions of some of the original watercolors for Sudejkin's designs, appeared in Moscow in an edition of 555 copies (izd. A.M.Kožebatkin and V.V.Blinov).

Vladislav Xodasevič was never so intimately connected with the theater as was Kuzmin. He did, however, review theater for several Moscow newspapers, and in 1913-14 wrote for Baliev's "Letučaja myš'" (see volume one of the Xodasevič *Sobranie sočinenij*, p. 305). During that same time, no doubt for the same reason (his constant need for money), he collaborated with the director Nikolaj Aleksandrovič Popov (1871-1949) on the "intermedija" *Ščastlivoe zabluždenie ili Vybor P'eretty*, which was staged in the Moscow home of Z.G. and A.A.Rejnbot. See the notice "Miniatjury i ljubitel'skij teatr", signed "M. N-v" on page 47 of *Al'manax verbnogo bazara. Moskovskij Sezon 1913-1914 gg.* (M., 1914): "Среди массы единичных любительских спектаклей можно еще отметить в виду их художественности представление пьесы М.Кузмина *Венецианские безумцы* в постановке П.Шарова и С.Судейкина, и арлекинады *Выбор Пьерреты* В.Ходасевича и Н.Попова, в декорациях Б.Дьячкова. Первый спектакль состоялся в доме гг. Носовых, второй у гг. Рейнбот"; a photograph of one scene from the production is reproduced on page 46 with the caption: "Спектакль в доме З.Г. и А.А.Рейнбот. Пролог к арлекинаде *Выбор Пьерреты* соч. Вл.Ходасевича и Н.Попова". (The spelling "P'eretta" appears everywhere in the manuscript of the play.)

The play, whose text is part of the Xodasevič archive at CGALI (fond 537), occupies a very modest place in the great poet's writings, but it deserves to be published for the first time here, if only to show that he, like most of his contemporaries, shared an interest in the *comedia del arte*.

СЧАСТЛИВОЕ ЗАБЛУЖДЕНИЕ
или
ВЫБОР ПЬЕРЕТТЫ
(Интермедия)

ВЛАДИСЛАВ ХОДАСЕВИЧ, НИКОЛАЙ ПОПОВ

ЛИЦА:

ПОЛИШИНЕЛЬ

ПЬЕРЕТТА, его дочь

ДУЭНЬЯ

ПЬЕРО

КЛИТАНДР

ПРОЛОГ

Пьеретта

Вот легкий занавес раздвинут,
И я являюсь, а за мной
Другие выйти к вам не минут
За снисхождением и хвалой.
Мы просим нас судить нестроого.
Боятся зрителей актер
И огорчается немного,
Услышав строгий приговор.
К чему же брови хмурить? Право,
Давно бы всем признать пора,
Что жизнь, как и театр - забава,
Страстей минутная игра.

Полишинель

Я - папенька Пьеретты шаловливой,
Когда б ее непостоянный нрав
Узнать, как следует, могли вы,
То поняли, что я, конечно, прав:
За дочерью моей надзор прилежный нужен,
Но сам я стар, немного глух, недужен...
Пьеретту я Дуэнье поручил.
Старушка мудрая, она по мере сил
Проказницу манерам обучает,
От хитрого Пьеро надежно охраняет
И ищет ей хороших женихов.
Я много жил - и вывод мой таков:
С порога гнать поэтов, бедняков,
Вздыхателей с карманами пустыми:
Пьеро, конечно, первый между ними.
По совести сказать решаюсь вам:
Я за него Пьеретту не отдам.
К чему хитрить, скрываться, лицемерить?
В деньгах все счастье - можете мне верить,
Но кто умен, тот это знает сам,
А вздохи, сны любви - все это хлам.

Пьеро

Вот скучный старичок! я думаю ужасно

Он надоел вам всем. Любя Пьеретту страстно
 И ею будучи немножечко любим,
 В конце концов я сосчитаюсь с ним.
 Напрасно он меня пред дамами порочит,
 Напрасно за меня отдать ее не хочет.
 Я - легкомыслен - ну так что ж?
 Зато Пьеро собой хорош!
 Дуэнья глупая! Чудак Полишинель!
 Пьеро себе одну поставил цель:
 Пожалуй, выдайте Пьеретту за другого:
 Тогда она ко мне вернется снова.
 От ваших глаз освободясь навек,
 Устроим мы свиданье и побег.
 Пьеретте и Пьеро ничуть не страшен муж.

Клитандр

Пьеретта стройная! Мечта души моей!
 О, кто бы мог любить тебя нежней,
 Всечастных мук моих ни от кого не скрою:
 Я все готов отдать, чтоб обладать тобою.
 Готов лишиться я богатства моего
 За краткий миг свиданья одного,
 Когда в ночной тиши, под сенью олеандра,
 Решишься ты поцеловать Клитандра.

Дуэнья

Что вам сказать? Я - честная Дуэнья,
 Мой вид ни в ком не возбудит сомненья.
 Я - набожна, смиренна и скромна,
 Супруг скончался мой, но я ему верна.
 Для соблюдения благочестивых правил
 К Пьеретте ветреной отец меня приставил,
 Я берегу ее от мух, от сквозняков,
 А главное - от бедных женихов.

Пьеретта

Теперь и я признаюсь откровенно:
 Я - ветрена, капризна, переменна,
 Слегка кокетлива, но право же мила,
 А главное - всегда легка и весела.
 Еще могу сказать (но только по секрету),

Что я люблю Пьеро, как любит он Пьеретту.

Теперь пора комедию начать, -

(к публике)

А вас прошу не кашлять, не чихать,

Орехами не щелкать, не шептаться

И за судьбу мою не слишком волноваться.

(музыка)

САД

Клитандр (один, поет)

Ароматом сладким веет

Твой прозрачный вешний сад.

Сердце нежно пламенеет,

Сердце меркнет, сердце млеет, -

Ах, лицо мое бледнеет,

Чуть завижу милый взгляд!

О, внемли, Пьеретта, пенью,

Посмотри на мой наряд,

Обмани свою дуэнью

И навстречу оболыщенью

Выйди в сад, покрытый тенью,

В твой прозрачный вешний сад!

Пьеро (входит)

Ага! Клитандр! Вот встречи я не ждал.

Ты что здесь делаешь? Поешь? Я помешал?

Клитандр

Увы, мне помешать никто не может,

Но и никто не может мне помочь!

Пьеро

Ты говоришь загадками!

Клитандр

Не прочь

Я объяснить: любовь мне сердце гложет...

Пьеро

К Пьеретте?

Клитандр

Да! Но даже объясненья
Добиться не могу! Проклятая дуэнья!
И так мне грустно...

Пьеро

Не грусти, дружок:
Никто, как я, тебе помочь не мог.

Клитандр
Поверить ли?

Пьеро

Но дело нужно тонко
Здесь повести... Склонна к монете звонкой
Дуэнья старая...

Клитандр
Довольно будет ей
Червонцев ста.

Пьеро
Довольно...

Клитандр
Так скорей
Идем за золотом! (уходит)

Пьеро (к публике)
А? Какова сноровка?

Пьеро свои дела устраивает ловко!
Старайся, друг Клитандр, и денег не жалея
Чтоб мог Пьеретту я назвать своей!
(уходит)
(музыка)

Пьеретта и Дуэнья входят.

Пьеретта
Прелестная погода! Что за день!

Дуэнья
Пойдем, дитя мое...

Пьеретта
Куда?

Дуэнья
Туда, где тень. (садится)

Пьеретта
А, только то! Листва - как серебро
Сверкает вся... Ах, где-то мой Пьеро?

Дуэнья
Пьеретта, знаешь ли, что я в такой денек
Охотница вздремнуть минутку...

Пьеретта (в сторону)
Хоть часок!

Дуэнья
Так ты, голубушка, смирнехонько сиди,
А если кто войдет - скорей меня буди.
(засыпает)

Пьеро (входит)
Пьеретта! Тсс...

Пьеретта
Пьеро! Да ты ли это?
Какая радость!... (указывает на Дуэнью) Спит!

Пьеро
О, милая Пьеретта!
(поцелуй)

Пьеретта
Вот так!

Пьеро
Еще!

Пьеретта

Еще раз!

Пьеро

И еще!

Ах, как целуемся с тобой мы горячо!
Но я пришел по делу.

Пьеретта

Говори...

Пьеро

Клитандра знаешь ты?

Пьеретта

С зари и до зари

Он серенады мне поет, но все же
Ты, ласковый Пьеро, гораздо мне дороже.

Пьеро

Послушай-ка, Пьеретта: он богат.

Пьеретта

Так что из этого?

Пьеро

Как что? Богатство - клад,

И хоть Клитандр Пьеретте не любезен,
Но золотой мешок нам может быть полезен.
Ты выйдешь за него...

Пьеретта

Ага! Мальчишка злой!

Ты, видно, сам мечтаешь о другой!
(дерет его за ухо)

Пьеро

Пусти!

Пьеретта

Ну нет!

Пьеро

Пусти меня! Мне больно!

Пьеретта

Вот это мне и нужно...

Пьеро

Ай, довольно!

Пусти хоть чуточку! Потом дери опять.

Пьеретта

Ну, хорошо. Что ж можешь ты сказать?

Пьеро

Ты выйдешь за Клитандра - и тогда же

Освободишься от несносной стражи.

Отец с дуэньей будет далеко

А ведь мужей обманывать легко!

Пьеретта

Подумать надо бы...

Пьеро

К чему еще сомненья?

Скажи скорее "да", а то сейчас дуэнья

Проснется, и тогда...

Пьеретта

А знаешь ли, Пьеро,

Ведь это все придумано хитро.

Пожалуй, я простить тебе готова.

Ну, поцелуй.

Пьеро

Итак - друзья мы снова!

(целуются)

Смотри-ка, бабочка! Лови ее скорей!

Ах, каждый миг Пьеретта мне милей!

(Танец с бабочкой. Бабочка садится

Дуэнье на нос. Та просыпается).

Дуэнья
 Бесстыдница! Пьеретта! Ни минутки
 Нельзя вздремнуть: все выдумки да шутки!

Пьеретта
 Зато невинные!

Дуэнья
 Еще бы да не так!
 Стой, кто-то к нам идет.

Пьеретта
 Пьеро, а с ним дурак:

Входят Пьеро и Клитандр

Дуэнья
 Эге, Пьеро! Не место здесь ему!...

Пьеретта
 О, сжальтесь надо мной!

Дуэнья
 Папаше твоему
 Я поклялась блюсти...
 (Пьеро бросает ей кошелек)
 А, впрочем, отчего же
 Не помогать тому, кто платит подороже.

Пьеретта
 Пьеро!

Дуэнья
 Он очень мил!
 (Ловит кошелек Клитандра)
 Другой еще милее!
 Не бойтесь, господа, и будьте посмелее!

Пьеро
 Влюблен!

Дуэнья

А тот?

Пьеро

И он: вы верно угадали;

Однако я боюсь, чтоб нам не помешали.

Клитандр (Пьеретте)

О, если б знали вы, как пылко, как давно
Я вас люблю!

Пьеро (ей же)

И я уж заодно

Шепчу тебе такое же признание.

Дуэнья

Ах, <ах> шалун! Ну просто наказание!

Клитандр

Прелестней вас красавиц в мире нет,
Затмили солнце вы!

Пьеро

А мне шепни ответ.

Полишинель (входя)

Что вижу я? Ловите! Вор!

Эй, люди, эй! Ворота на запор!

Клитандр

Прошу простить меня и выслушать признание...

Полишинель

О, небо! Что ни день - то хуже испытанье!

Пьеро

Но мы вам не враги.

Полишинель

Надеюсь.

Пьеро

Наш привет.

Есть у меня заманчивый...

Полишинель

Секрет?

С секретами прошу к другим являться,
А здесь вам незачем так долго оставаться.

Дуэнья

Богатой девушке приличны развлечения...

Полишинель

Приличнее всего одни нравоученья.
(к Пьеро) Однако, сударь мой, чего же вам здесь надо?

Дуэнья

Они вдвоем гуляли за оградой...

Пьеретта

Я на лугу ловила мотыльков...

Пьеро (представляется)

Мой друг Клитандр: посвататься готов...

Дуэнья

Вдруг слышен шум, - валит толпа народа...

Пьеро (на ухо Полишинелю)

Взгляните подобрей на этого уroda:
Богат, а родом он из самой высшей знати.

Полишинель

Проваливай, явились вы некстати.

Пьеретта

Цветочки я рвала...

Дуэнья

Как вдруг два кавалера...

Полишинель

Врываться в сад чужой! Прескверные манеры.

Пьеро

Я сватом к вам...

Полишинель

Все разберу потом.

Прошу пожаловать вас завтра в дом.

Пьеро

Жених хорош.

Полишинель

Пьеретта не невеста

Для встречных с улицы.

Пьеро (Клитандру)

Нет, я не двинусь с места,

Пока не доведу все дело до конца.

Клитандр

Но как же быть?

Пьеро

Мы проведем отца.

Полишинель

Сегодня у меня нет времени...

Дуэнья

Хотела

Я вас просить серьезней вникнуть в дело.

Есть "данные"...

Полишинель

На что?

Дуэнья

На что? Мой Бог, на все...

Полишинель
Какие ж данные?

Дуэнья
 Что любит он ее:
Улыбки томные, намеки, уверенья,
Что у него серьезные влеченья.
Тут перст судьбы!...

Полишинель
 Смеюсь я над судьбой!
Мне нужно золото!

Пьеро
 Оно у нас с собой.

Полишинель
Давно бы так. Прошу у вас прощенья.
В почтении моем примите уверенья.

Пьеро
Ах, старый шут! продажная душа!

Пьеретта
Клитандр!

Клитандр
 Пьеретта! О, как хороша!
Я весь горю, горю...

Пьеро (на ухо ей)
 И я пылаю!

Полишинель
А много золота?

Пьеро
 Ого!
(к публике) Почем я знаю!

Полишинель (Дуэнье)

Тянуть со свадьбою мне вовсе нет охоты.

Дуэнья

Ах, с взрослой дочерью ужасные заботы.

Полишинель

Мне было б золото, а там

Уж мы всегда ударим по рукам.

Пьеретта (публике)

Пьеро люблю, Клитандра надуваю,

Кому быть верною - сама теперь не знаю!

Общий танец

- занавес-

осень 1914.

Appendix

ПОПРАВКИ И ДОБАВЛЕНИЯ К ИЗДАНИЮ СТИХОВ КУЗМИНА

Наше издание стихов Кузмина (*Собрание стихов I-III*, Изд-во Вильгельма Финка, Мюнхен 1977) растянулось на несколько лет; кроме того, наборщики, поправляя, делали опечатки, и серьезнее и в большем количестве. Поэтому необходимы добавки и поправки хотя бы самого важного. Пользуемся любезностью редакции альманаха и публикуем список таких "эмендаций". Стоит отметить, что предположительно установленная в биографическом очерке (III том) дата рождения Кузмина (1872, а не 1875), документально подтвердилась в сообщении К.Н. Суворовой "Архивист ищет дату (к изучению архива А.А. Блока)": "...следовало искать документ, точно удостоверяющий время рождения поэта. Такой документ отыскался в архиве Петербургской консерватории, где учился Кузмин. В личном деле студента Кузмина сохранилась копия свидетельства о рождении, выданная ярославской Христорождественской церковью. Этот документ и подтвердил, что М.А. Кузмин родился в Ярославле 6 октября 1872 года" (*Встречи с прошлым*, вып. 2, 1976, с. 119).

John E. Malmstad and Vladimir Markov

Том I

Сети

Перед стр. [41] пропущена страница (7-я воспроизведенного издания) с названием раздела (состоящего из одного стихотворения): Мои предки.

Осенние озера

Перед стр. [243] пропущены стр. 5, 7 и 9 воспроизведенного издания, которые содержали следующее:

а) (посвящение к книге):

Сердце, любившее вдоволь, водило моею рукою,
Имя же я утаю: сердце - ревниво мое.

б) Часть первая

в) (название раздела):

Осенние озера
Август, 1908 - Март, 1909

Том II

Вожатый

Перед стр. [8] пропущена стр. 5 воспроизведенного издания с эпиграфом к книге:

Случится все, что предназначено,
Вожатый нас ведет.
М.К.

Том III

Страница	Строка	Напечатано	Должно быть
----------	--------	------------	-------------

К статье Малмстада

31	13 сн	бездушного	бездумного
80	8 сн	должно читаться	
		is found primarily in another "higher" realm of refinement	
129	7 св	мелодию заставляют	мелодии заставляют
129	10 св	льщу	льшу
135	24 св	forward	foreward
199	1 сн	on theaters	on these theaters
226	16 св	Лемна, [Lenin]	Ленина,
273	23 св	<i>Progulka Gul'ja</i>	<i>Progulki Gulja</i>
276	12 св	<i>Dom iskustv</i>	<i>Dom iskusstv</i>
286	1 сн	in 1924	in 1925
290	11 св	разделье	раздолье
293	1 св	<i>Progulka Gulja</i>	<i>Progulki Gulja</i>
301	22 св	<i>Gentlemen from</i>	<i>Gentlemen of</i>
303	16 св	Mandel'stamps.	Mandel'stams.

К статье Маркова

331	7 сн	"мелочей,	мелочей,"
-----	------	-----------	-----------

К кузминским текстам

436	14 сн	мельнувшего	мелькнувшего
448	3 св	Но но поверю	Но не поверю
460	2 св	Кака	Как
465	19 сн	сраженья	сраженьям
479	1 св	выносьт	выносит
507	2 сн	Исчезло.	Исчезла.
532	18 сн	влюбленные	влюбленные
562	13 св	вы похожи	вы так похожи
589	4 св	злился не нее	злился на нее
599	4 св	за друго,	за другого,
603	23 сн	в городе.	в горле.
604	19 св	концев.	концов.
609	19 св	песок	песок.
613	пропущена дата: 8 июля 1929 г.		

К примечаниям

622	16 св	входит	входят
624	3 св	V, 3	V, 2
624	8 сн	после узнал". вставить: Впервые: <i>Русский Артист</i> 1908/1 (6 января): 1, с незначительными пунктуационными различиями. Имя "Манон" набрано русскими буквами. IV, 1 и V, 1: Я не люблю ведь.	
625	1 св	после топот". вставить: Впервые: <i>Русский Артист</i> 1908/7 (17 февраля): 97, с незначитель- ными пунктуационными различиями. В VII,4 "любовь" с маленькой буквы.	
630	2 св	перед "Другие разночтения" вставить: См. в ж. <i>Весы</i> 1909/2: 35-38 "Диалоги" Познякова, дати- рованные ноябрем 1908 и посвященные Кузмину (напе- чатаны сразу после кузминского романа об Александ- ре).	
631	24 св	после возврата"" вставить: Впервые: <i>Московская Газета</i> 1911/100 (4 сент.), без даты. С одним разночтением: И не страшит любовная утрата.	
631	6 сн	найти потерянный,	найти рай потерянный,
632	2 св	Добавить:	(ум. 1942).
632	20 св	24 апреля	21 апреля
633	10 св	В. . Белкин	В.П. Белкин
638	8 сн	(род. 1886)	(1886-1973)
639	24 св	1293	1923

640	24 сн	после "Петрополис" вставить: в мае 1923 г.	
643	16 св	12 строкой	11 строкой
644	16 сн	после Ракитин вставить: настоящая фамилия	
		Ионин (р. 1882, Харьков-ум. 1952, Новый Сад, Югославия	
645	13 сн	<i>Проталина</i> , Спб, 1907:	<i>Проталина</i> . Весна.1907, Спб:
647	4 св	какою силой	с какою силой
649		между 15 и 16 сн вставить: 2. "Еще нежнее...".	
		Впервые в пасхальном номере газ. <i>Утро России</i> 1916,101	
		(10 апреля), под названием "Апрель".	
650	17 св	1916/(июнь)	1916/6 (июнь)
651	8 св	на Мойке No. 1	на Мойке No. 91
651	14 сн	скобку после "пунктуации" закрыть	
651	16 сн	(7 нояб.): без даты	(7 нояб.): 1, без даты
652	14 св	врачей).	врачей").
652	17 сн	18, даты	18, без даты
655	10 сн	зла	зла.
656	19 св	О дивно диво!	О, дивно диво!
660	13 сн	(3 дек.): без даты	(3 дек.): 1, без даты
664	17 сн	<i>впечатления.</i>	<i>впечатления.</i>
		<i>Воспоминания</i>	<i>Письма. Воспоминания</i>
664	1 сн	(р. 1885)	(1885-1978)
666	5 сн	идей	гностических идей
667	5 сн	ступала.	ступала,
670	26 св	вставить: Организовала в 1918 в Петрограде не-	
		большое издательство "L'enthousiaste errant", где Кузмин издал	
		свой роман о Калиостро.	
670	27 св	после "Лурье.)" вставить: Умерла в Париже в 1956 г.	
672	7 св	7-го века	2-го века
672	16 сн	<i>Дом искусства</i>	<i>Дом искусств</i>
673	4 св	1921	1821
673	9 св	della	dalla
675	2 сн	Герб	Гебр
676	4 св	Herbus	Hebrus
676	17 св	после "героя")." вставить: Эмигрировала в 1924 г.	
677	8 сн	1969	1869
678	15 сн	<i>Genése</i>	<i>Genèse</i>
684	17 сн	покину.	покину,
690	9 сн	после поэта). вставить: О ней см. статьи Кузмина,	
		Сергея Радлова, С. Мокульского, А. Мовшенсона в кн.	
		<i>Валентина Ходасевич</i> (Л., "Academia", 1927).	

- 691 8 сн перед "Ср. роман" вставить: Одни считают эту кра-
савицу А.Д.Радловой, другие О.Глебовой-Судейкиной.
- 691 между 13 и 14 св вставить строку: В переднюю кровать пере-
тащили
- 693 18 сн добавить: Нам сообщили, что, по словам И.А.
Лихачева, стихотворение посвящено роману Сергея Есенина и
Н.А. Клюева.
- 693 7 сн после стихотворения. вставить: См. также статью
Кузмина "Две стихии" в кн. *Лидия Иванова 1903-1924* (Л.,
1927): 16-19.
- 693 начало 3 сн не нужно курсива
- 695 12 сн 1925 г.). 1924 г.).
- 695 9 сн Растрелян Расстрелян
- 697 21 св IV, 3 VI, 3
- 702 14 св , но Мисс осталась Мисс - псевдоним
для нас загадкой сатириконовской худож-
ницы А.В. Ремизовой.
- 703 между 25-26 св вставить: 11. "Странный спутник".
Стихотворение, без ремарки и в форме четверо-
стиший, впервые было опубликовано под названием
"Двойник" в парижском ж. *Смена Вех* 1921/5 (26
ноября): 21, с датой: 1921. Июль. С одним разночтением
в 2: Я спутник нежный и немой. Под ним было опуб.
стих. Э. Голлербаха "Михаил Кузмин (Портрет)", датир.:
1921.
- 707 5 св фраза в скобках должна читаться: в дополнение к
роману о Грале и к *Смерти Артура*
- 708 24 сн "Встреча друзей" "Встреча гостей"
- 710 13 св Аладин Аладдин
- 711 8 строка св должна читаться: ломон, может быть, Бердяев.
Апеллес в конце стихотворения, может быть, Бакст. Аладдин,
это Константин Сомов, а Ганимед - племянник Кузмина,
Сергей Ауслендер. Гермес - поэт Сергей Городецкий.
- 711 7 сн Исаия 15,18 Исаия 15,8
- 713 8 сн 1968 1868
- 713 5 сн кто Мещерский, Мещерский, кн. Борис
установить не Алексеевич, художник,
удалось. с середины 1910-х гг.
жил в Париже.
- 714 19 св после Саломея") вставить: О ней и других упомя-
нутых в "гимне" см. публикацию А.Е. Парниса, Р.Д. Тимен-

чика "Программы 'Бродячей собаки'", *Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983* (Л., 1985), сс. 252-253.

714	9 сн	№. 16	№. 6
715	15 сн	в винт.	в винт
717	20 сн	1920	1929
722	5-6 сн	Кто "дева", установить не удалось	"Дева", по-видимому Вера Александровна Сутугина (Кюнер), 1892-1969, секретарь издательства.
725	18 сн	статьи	статье
725	1 сн	Ионна	Иоанна
726	24 св	(Гренландий).	(Гренландией).
729	24 сн	Нам не удалось установить, кто прозывался "российской Айседор"	"Российская Айседор", по-видимому, Ада Корвин (Ада Алексеевна Юшкевич, ум. 1919), танцовщица-босоножка и драматическая актриса.
731	21 сн	96	86
735	25 сн	Анатолий Канкарович	Анатолий Исаакович Канкарович.