

Ю.П.АННЕНКОВ
"ЧЕЛОВЕК ЭПОХИ" И ЕГО ПОРТРЕТЫ

Юрий Павлович Анненков (1889-1974) принадлежит к тем богато одаренным и деятельным натурам, истинное значение которых для отечественной культуры упущено ее исследователями. В последние годы графика и живописные работы Анненкова стали появляться на ретроспективных выставках, однако даже в среде интеллигенции представление о его разностороннем творчестве остается весьма смутным. Объяснение здесь одно — в 1924 г. он уехал из Советского Союза и поселился в Париже. В 1926 г. во втором томе БСЭ ему была посвящена небольшая статья известного искусствоведа А.А.Федорова-Давыдова¹⁾, но в следующем издании БСЭ об Анненкове даже не упоминается. В новейших энциклопедических справочниках о нем пишут только как о художнике, авторе "острохарактерных портретов, иллюстраций"²⁾.

Ю.П.Анненков был "портретистом, живописцем, автором гравюр и эстампов, иллюстратором книг, искусным рисовальщиком, театральным художником, писателем, критиком, режиссером, театроведом (автором знаменитого

манифеста об абстрактном театре¹⁾), — пишет Алексис Раннит, исследователь графических работ Анненкова. — В частной жизни его отличали живость ума, обаяние, искренность. Ценимый такими известными критиками, как Пьер Куртино, Морис Рейналь, Вальдемар Жорж, Александр Бенуа, Михаил Кузмин, Михаил Бабенчиков, Евгений Замятин (наиболее оригинальный и убеждающий интерпретатор его творчества), близкий друг многих великих русских, французских и итальянских знатоков разных цивилизаций — русской, японской, финской, средиземноморской, сам в большой мере — порождение специфических петербургской и парижской культур, Анненков одновременно и легенда, и живая реальность. Его приверженность к Парижу, которую он продемонстрировал в беглых, но точных зарисовках этого города, побудило французского писателя, члена Академии Жюльа Ромена выступить с предложением о присвоении одному из парижских кварталов имени художника" (12, с. 5-6).

Анненков был создателем, "яркой, выразительной, динамичной современной" (1, с. 8) прозы (художественные произведения он печатал под псевдонимом Б.Темирязев), мемуаристом и эссеистом. Его воспоминания о писателях, художниках, общественных деятелях одни могли бы составить ему имя в нашей стране, если бы его сборники эссе "Дневник моих встреч. Цикл трагедий", изданные в Нью-Йорке почти четверть века назад, были бы доступны русскому читателю.

Юрий Павлович Анненков, среди предков которого был П.В.Анненков, литератор, пушкинист, родился в Петропавловске Камчатском, куда его отец, народоволец, был сослан после того, как провел более полутора лет в одиночном заключении в Петропавловской крепости. Непосредственного участия в убийстве Александра II Павел Семенович Анненков не принимал, потому в начале 1890-х го-

1) Большая советская энциклопедия. — М., 1926. — Т. 2. — С. 781-782.

2) Советский энциклопедический словарь. — М., 1979. — С. 61.

1) Анненков Ю.П. Театр до конца // Дом искусств. — Пг., 1921. — № 2. — С. 63-66. Статья была переведена на многие языки.

дов был помилован и смог вернуться в Петербург. Юрий Анненков поступил в 1907 г. в университет, намереваясь стать юристом, но занятия живописью в гимназические годы у А.Л.Штиглица, затем вместе с Марком Шагалом в школе С.М.Зайденберга, а позже в студии профессора Академии художеств Я.Ф.Шонгшинского целиком захватили его. В 1911-1913 гг. Анненков продолжил образование в Париже у Жоржа Валлотона; его ближайшее окружение составляли М.Шагал, О.Шадкин, М.Кислинг, И.Пунн. В Париже Анненков впервые выставляет свои картины в Салоне независимых художников. По возвращении в Россию он начал работать как иллюстратор в журналах "Театр и искусство" (1897-1918, Петербург), "Отечество" (1914-1915, Петербург) и - из номера в номер - в "Сатириконе" (1908-1914, Петербург). Творческая манера Анненкова привлекала внимание крупнейших режиссеров - К.Станиславского, Вс.Мейерхольда, Н.Евреинова, Ф.Комиссаржевского, Н.Петрова, К.Хохлова, Н.Балнева, с которыми Анненков сотрудничает как автор рисунков к театральным костюмам и бутафории.

В 1919 г. Анненков впервые берется за режиссуру. Он инсценирует и ставит в Петроградском показательном эрмитажном театре "Первого винокура" Л.Толстого. Эта постановка, для которой Анненков привлек артистов драмы, эстрады и цирка, вошла в историю советского театра. В 1947 г. критик Б.Ростовский писал в книге "Советский театр": "Ю.П.Анненков... по праву может считаться родоначальником переписовки классиков на сцене, - в таком абсурдном нагромождении цирковых трюков предстала на сцене народная драма Л.Толстого" (10, с. 53). И.Горчаков в "Истории советского театра", изданной в Нью-Йорке в 1955 г., также рассматривает эту постановку как точку отсчета: "Это был первый шаг в направлении мюзикхолизации театра, в дальнейшем ею займутся другие новаторы советского театра, включая такого большого экспериментатора, как Сергей Эйзенштейн" (2, с. 51). Режиссерскую работу Анненков продолжил за рубежом, поставив "Событие" В.Сирина (В.Набокова), оперу М.Мусоргского - Н.Черепнина "Женитьба", оперы "Евгений Онегин" и "Пиковая дама".

В первые годы революции Анненков был увлечен перспективами, открывшимися перед художником. В 1920 г. он принимает участие в организации массового зрелища на Васильевском острове в Петрограде "Гимн освобожденному труду". В том же году Дмитрий Темкин, пианист и композитор, написавший впоследствии музыку более чем к 150 голливудским фильмам, стал организатором массового зрелища "Взятие Зимнего дворца", поставленного в Петрограде на Дворцовой площади. Главным режиссером был Н.Евреинов, его помощниками - Ю.Анненков, К.Державин, А.Кугель и Н.Петров. Анненков был и главным художником. В спектакле участвовали 8 тысяч действующих лиц, танки и даже крейсер "Аврора". Оценивая значение этой постановки, Анненков позже писал: "Русская революция, голая и бессапожная, впаляла новое могучее звено в цепь спектаклей под открытым небом, где участвуют многочисленные массы и где именно количество создает форму зрелища; цепь, восходящая к далеким векам, к средневековым мистериям, к санкюотским президентствам французской революции в честь Федерации, Конституции, Разума и Высшего существа" (2, с. 122). В последующие годы в России, Франции, Италии, ФРГ Анненковым были созданы рисунки костюмов и эскизы декораций к 133 пьесам и 60 кинофильмам. Ему принадлежат вышедшие на французском языке две книги о роли художника в кинематографе.

В 1922 г. Евгений Замятин опубликовал статью "О синтетизме", целью которой было дать ключ к пониманию современного искусства. По его мысли, "подпирающая небо спираль искусства" проходит три повторяющиеся стадии - утверждение, отрицание и синтез. Стадию синтеза в то время для Замятина наиболее полно олицетворяло творчество Анненкова-художника. "Бой" между реализмом (утверждение) и символизмом (отрицание) должен был завершиться синтезом. Нужна была "группа разведчиков", способная "зайти за некую страшную черту", довести отрицание до абсурда. Ими оказались "все многочисленные кланы футуристов" (5, с. 13). "Кубизм, супрематизм, "беспредметное искусство" были нужны, чтобы увидеть, куда не следует идти, чтобы узнать, что прячется за той чертой, какую

переступили герои, — писал Замятин, — Они были именно только отрядом разведчиков, и те из них, у кого инстинкт жизни оказался сильнее безрассудного мужества, вернулись из разведки обратно к выспавшей их части, чтобы вновь идти в бой уже в сомкнутом строю — под знаменем синтетизма, неореализма.

Так случилось с Пикассо: такие его работы — портрет Стравинского, декорации для дягилевского балета "Трикорн" и др. — поворот к Энгру. Тем же путем, может быть, пошел бы и Маяковский. Так же спасся и Анненков... И сейчас Анненков — там же, куда из символистских темных блиндажей, из окопов "Мира искусства" незаметно для себя пришли все наиболее зоркие и любящие жизнь. Сюда — к синтетизму и неореализму — пришел перед смертью Блок со своими "Двенадцатью" (не случайно, что иллюстратором для "Двенадцати" он выбрал Анненкова) (5, с. 13-14).

"Такие его портреты, как Ахматовой, Альтмана, — это японские четырехстрочные танки, это — образцы уменьшать синтетический образ. В них — минимум линий, только десятки линий, — их все можно пересчитать. Но в десятки вложено столько же творческого напряжения, сколько вчерашнее искусство вкладывало в сотни. И оттого каждая из линий несет в себе заряд в десять раз больший. Эти портреты — экстракты из лиц, из людей, и каждый из них — биография человека эпохи" (5, с. 19).

Анненкову принадлежат портреты М. Горького, А. Бенуа, Б. Пастернака, М. Кузмина, Н. Евреинова, Ремизова, С. Прокофьева, Сологуба, К. Чуковского, И. Бабеля, Б. Пильняка, десятков деятелей мировой культуры. По заказу правительства он писал портреты В. Ленина и Л. Троцкого, К. Радека, Г. Зиновьева и др. Однажды Анненкову позировал И. Сталин, однако работа художника ему не понравилась и сеансы не возобновились. Случайно ли? Критик Вальдемар Жорж писал, что портреты Анненкова "можно сравнить с рентгеновским снимком" или с "вивисекцией". "По Юрию Анненкову, реализм противостоит каждой линии фотографического стиля. Это — хирургическая операция на внешности и проникновение в природу вещей" (11, с. 16).

Тому же творческому методу Анненков следует, созда-

вая литературные портреты современников, отбирая выразительные лаконичные детали, включая в текст документы, письма, воссозданные по памяти беседы, сопоставляя факты и размышления о них — все это должно было осветить не только характер избранного персонажа, но и то время, те обстоятельства, в которых он, по меткому замечанию Замятина, существовал как "человек эпохи". Если Анненков пишет о Мейерхольде, то прежде набрасывает картину русского театра начала века, указывая на причины, которые побудили тогда уже маститого Станиславского искать сотрудничества с почти неизвестным еще Мейерхольдом. Сквозь призму личного восприятия спектаклей, споров, критических откликов на работу Мейерхольда Анненков оценивает его роль в истории русского и мирового театрального искусства. Если он пишет о Малевиче, то фоном служит история возникновения супрематизма. Если он создает литературные портреты М. Ларионова и Н. Гончаровой, то это еще и повод полемически противопоставить свое понимание смысла абстрактного искусства его советским официозным отрицателям.

Как портретиста, художника и писателя, Анненкова интересовала творческая личность, ее самооценная суть. "Человечество, или, говоря скромнее, публика, приучилась предъявлять свои права на художника, который ничем ей не обязан, кроме, пожалуй, материальной выгоды от продажи своих произведений. Если, конечно, они продаются" (2, с. 214).

"В действительности художественное творчество представляет собой не что иное, как один из способов самовыражения художника: это его язык, его речь. Создавая художественное произведение, автор выносит наружу, материализует свою мысль, свои чувства, свое миропонимание, обогащая этим человеческую культуру. В этом, только в этом заключается социальное значение, смысл, ценность художественного труда. Когда художник показывает непривычное, то его следует приветствовать за это, так как каждая новая мысль, новый образ, чего бы они ни касались, заслуживает внимания. Думать, что художник, работая, должен заботиться о совпадении творчества с чьими-то вкусами, — совершенно ошибочно" (2, с. 215).

"Служить красоте — значит материализовать (в красках, линиях, бронзе, звуках) свое собственное представление о красоте, и чем индивидуальнее, эгоистичнее оно будет выражено, тем значительнее будет художественное произведение и его ценность" (2, с. 215).

Логикой его позиции диктовались и его неприятие любого "официального" направления в искусстве. В эссе "Казимир Малевич, Владимир Татлин и социалистический реализм" он писал: "Что такое "социалистический реализм"?... Можно ли придавать "социалистическому реализму" значение доктрины или идеологии? Конечно, нет. Тем более что внедрение социалистического реализма диктовалось гораздо более полицейскими методами, чем силой убеждения" (2, с. 247). Оказавшись за рубежом Анненков сохранил живую связь с Россией, со многими писателями и художниками, встречался с ними во время их зарубежных поездок, следил за их судьбой.

Опубликованный в 1966 г. "Международным литературным содружеством" "Дневник моих встреч. Цикл трагедий" составляют два тома. Первому предпосланы предисловие от издательства и вступительная статья на французском языке критика Вальдемара Жоржа "Похвальное слово Юрию Анненкову". В первую книгу вошли эссе о М. Горьком, А. Блоке, Н. Гумилеве, А. Ахматовой, В. Хлебникове, С. Есенине, В. Маяковском, А. Ремизове и С. Прокофьеве, Е. Замятине, Б. Пильняке, И. Бабеле, И. Репине, Г. Иванове. Второй том предваряет статья Алексиса Раннита "Заметки о рисунках Юрия Анненкова" (на английском языке) и уже упоминавшаяся статья Е. Замятина "О синтетизме". Вторая книга включает эссе о Вс. Мейерхольде, Вс. Пудовкине, Н. Евреинове, Ал. Толстом, Б. Пастернаке, А. Бенуа, М. Ларионове и Н. Гончаровой, С. Маковском, К. Малевиче и В. Татлине, В. Ленине, Л. Троцком.

Хотя литературные портреты создавались Анненковым в разное время, дорабатывались они вплоть до последних дней подготовки "Дневника..." в печать. Анненков рассматривал оба тома как единое целое, называя отдельные его части "главами"; почти каждую из них сопровождает один или несколько эпиграфов. Следует подчеркнуть, что это

дневниковые заметки художника, но произведение опытного, искусственного литератора, мастерски владеющего своим ремеслом, которому он учился всю жизнь, работая над рассказами, повестями, романами.

Первый том открывает эссе о Горьком, которого Анненков знал, будучи мальчиком, а затем неоднократно встречался с ним в России и за границей. Автор не принимает сложившегося в критике образа Горького — "пролетарского писателя", рисует фигуру сложную, очень человечную, не лишённую "детскости", полную сомнений, а в годы сталинщины — и страхов, и растерянности перед тем, что происходило в стране. Анненков приводит одну из версий гибели Горького.

В предисловии "От издательства" отмечается, что иллюстрации Анненкова к "Двенадцати" Блока давно стали классикой и столь же неразрывно связались "с образами этой поэмы как иллюстрации и картины Домье и Гюстава Доре с образами "Дон Кихота" (1, с. 9). В. Жорж также считает, что рисунки к поэме "воссоздают текст Блока и перефразируют его. Они перелагают стихи на язык графики" (12, с. 15).

А. Блок был кумиром молодежи в студенческие годы Анненкова. Судьба свела их много позже, когда Самуил Алянский, основатель издательства "Алконост", предложил Анненкову проиллюстрировать поэму. "Я не задумываясь принял предложение, — вспоминает Анненков, — так как еще раньше, читая "Двенадцать", пришел от этой вещи в радостное недоумение... Неужели, спрашивал я себя, то были стихи Александра Блока, поэта, уже начинавшего ослепевать и уже входившего, в читательском сознании, в престоматию символизма, несмотря на отрыв от него? Поэта, к которому начинали уже приклеивать кличку "цыганский романс"? Здесь был новый поэт, новый голос, новая — охальная, хулиганская, ножевая (а не "скифская"), несомненная поэзия" (1, с. 65). На присланные Анненковым из Москвы в Петроград несколько десятков первоначальных набросков последовал вскоре отзыв Блока: "Рисунки к "Двенадцати" я страшно боялся, и даже говорить Вам боялся. Сейчас, посмотрев на них, хочу ска-

зять Вам, что разные углы, части, художественные мысли — мне невыразимо близки и дороги, а общее — более, чем приемлемо, т.е. — просто я ничего подобного не ожидал, совсем Вас не зная" (1, с. 66). Они встретились, когда, учтя пожелания поэта, Анненков закончил работу, "и через полчаса, — вспоминает он, — нам уже казалось, что мы знаем друг друга давным давно" (1, с. 68).

"Со дня моего знакомства с Блоком начинаются наши частые встречи, личные, деловые, "общественные": у Горького; у А.Н.Тихонова; в издательстве "Всемирная литература"; в театральном отделе Наркомпроса; у М.Ф.Андреевой, жены Горького; в Доме литераторов; в Доме искусств; на театральных премьерах; у друзей; у Алянского; у меня; на диспутах; в часы ночных блужданий; в часы ночных засидок, на пьянках с "самогоном"...

О чем мы говорили с глазу на глаз? О революции? Конечно, и о революции. Был ли автор кровавых "Двенадцати" революционером в привычном, банальном, уличном смысле этого слова? Считал ли он революцию действительным обновлением?

В 1917-1919 гг. Блок, несомненно, был захвачен стихийной стороной революции. "Мировой пожар" казался ему целью, а не этапом. Мировой пожар не был для Блока даже символом разрушения: это был "мировой оркестр народной души" (1, с. 70).

Отмечая, что на тему "музыка и революция" в творчестве Блока написано много статей, Анненков прослеживает изменения в отношении поэта к тому, что происходило в стране. По мере того, как стихийное начало стало уступать место "административным мероприятиям" власти, "музыка" исчезала, "преображение мира стало превращаться в организованное и декретированное разрушение" (1, с. 73).

"В последний год его жизни разочарования Блока достигли крайних пределов. В разговорах со мной он не боялся своей искренности:

— Я задыхаюсь, задыхаюсь, задыхаюсь! — повторял он. — И не я один; вы тоже! Мы задыхаемся, мы задохнемся все. Мировая революция превращается в мировую гниющую жабу!" (1, с. 74).

Заканчивает Анненков свое эссе воспоминанием о двух встречах, проведенных им в одиночестве возле покойного поэта, когда художник писал последний портрет Блока; этот "беспощадный лист", "портрет смерти вообще — ее, его, нашей смерти" (5, с. 19) высоко ценил Е.Замятин.

Анненков очень свободно создает форму для своих литературных портретов. Если он пишет о поэте, то приводит его стихотворения, часто полностью, сопоставляет со стихами других поэтов, вводит большие пассажи из рецензий, статей, воспоминаний других авторов, делаетвольные отступления, должныствующие раздвинуть рамки темы и внести нужные оттенки в характеристику эпохи. Так, в лирические воспоминания о Николае Гумилеве вплетается рассказ о двух театральных постановках его драматической поэмы "Тондла". Точнее всего "внутренний облик погибшего поэта" обрисовал, по мнению Анненкова, Георгий Иванов, поэтому автор эссе вводит обширную цитату из его воспоминаний о Гумилеве. Это включение чужого текста, подобно множеству других, дает представление о методе Анненкова, органично вбиравшего в повествование все, что добавляет верный штрих к портрету.

Встречи Анненкова с Ахматовой протягиваются пунктирной линией через весь рассказ о ней. Последние их свидания состоялись за год до выхода "Дневника...", в 1965 г. в Лондоне, куда Ахматова приехала в связи с присуждением ей почетной степени доктора наук Оксфордским университетом, и через две недели — в Париже. Ее образ соткан из строк ее поэзии, стихов Блока, откликов на ее стихи других поэтов и писателей.

Издавая "Дневник...", Анненков учитывал, что его читателям недостаточно известно, а то и вовсе неизвестно о событиях, происходящих в культурной жизни на его родине. Поэтому в главе об Ахматовой он приводит полностью относящуюся к ней часть Постановления ЦК ВКП(б) о журналах "Звезда" и "Ленинград" от 14 августа 1946 г., согласно которому следовало прекратить доступ в журнал произведений Ахматовой, а также цитирует выпады против Ахматовой в докладе А.Жданова, последовавшем за этим постановлением, — два документа, определившие на долгие

годы ее отторжение от читателей. Появление сборника "Реквием" в 1963 г. в Мюнхене в издательстве "Товарищество зарубежных писателей" было для Анненкова первым проблеском надежды: "Для меня "Реквием" Ахматовой — возрождение ее укрытой поэзии" (1, с. 134), — писал он.

Творчество русских писателей Анненков воспринимал как явления мировой литературы. В эссе о Владимире Хлебникове он выявляет "родословную" его поэзии, возводя ее к старинным русским сказаниям, и одновременно устанавливает родственные связи между опытами Хлебникова, русских футуристов, французских "леттристов" и других западных поэтов-экспериментаторов. Эти литературоведческие исследования вместе с тонкими наблюдениями над мироощущением и поведением Хлебникова, например, его необычной способностью вести безмолвный диалог с другом, молча поссориться и молча помириться, создают впечатляющий образ Хлебникова, поэта и человека.

Анненков часто ставил перед собой задачу пробиться сквозь сложившийся образ писателя или поэта и указать на иные черты его натуры и его дарования. Так было с Горьким, этот же принцип четко обозначился в главах о Есенине и Маяковском. "Товорить о прославленных пьянствах Есенина я, насколько возможно, не стану. Это — его личное дело, хотя это личное в большинстве случаев проходило публично... В моей памяти гораздо глубже воспоминания о тех редких встречах без посторонних свидетелей, когда Есенин скромно, умно и без кокетства говорил об искусстве. Говорил как мастер, как работник. Распространенное мнение о том, будто Есенин был поэтом, произведения которого слагались сами собой, без труда, без кройки, совершенно неверно. Я видел его черновики, зачеркнутые, перечеркнутые, полные помарок и поправок, и если строй его поэзии производит впечатление стихийности, то это лишь секрет его дара и его техники, о которой он очень заботился" (1, с. 161-162).

Эта глава построена на постоянном сопоставлении характеров поэзии Есенина и Маяковского, где сравнение чаще всего склоняется в пользу первого. Анненков прослежи-

вает развитие в творчестве обоих поэтов близких тем, различия в их отношении к Пушкину, особенно к его "Памятнику", их представлениях о сущности поэзии: "Маяковский был полной противоположностью Есенину. Маяковский провозгласил: "В наше время тот поэт, кто полезен". Есенину "миссия служительства" пришлась не по нутру. Есенин всем своим творчеством стремился доказать, что в наше МАТЕРИАЛИСТИЧЕСКОЕ время полезен тот, кто — ПОЭТ. Отсюда в "наше время" — один шаг до жертвенности и отчаяния" (1, с. 161).

По мысли Анненкова, талант Есенина — явление огромного масштаба. Человек не сентиментальный, он вспоминает, что заплакал, когда Есенин прочитал ему "Песнь о собаке". "Сколько социальных и моральных проблем и весь многословный фатализм андреевской "Жизни человека" уместилось в семи есенинских четверостишиях! "Песню о собаке" нужно сохранить в ближайшем соседстве с "Шинелью" Гоголя" (1, с. 164).

Глава "Сергей Есенин" логически соседствует в книге Анненкова с главой "Владимир Маяковский". "Чувство дружбы и уважения к Маяковскому до сих пор живы во мне. Я никогда не скажу о нем ничего дурного. Но мне неизбежно придется говорить о его трагической судьбе, судьбе поэта в Советском Союзе. Драма Маяковского была нашей общей драмой, драмой молодых поэтов, писателей, художников, композиторов, деятелей театра" (1, с. 183).

Автор "Дневника..." отмечает этапы восхождения Маяковского к славе, жажда которой, естественная, по Анненкову, для поэта, вела Маяковского к душевному разладу и горькому концу. "Писать о Маяковском трудно: он представлял собой слишком редкий пример человеческой раздвоенности. Маяковский-поэт шел рядом с Маяковским-человеком: они шли бок о бок, почти не соприкасаясь друг с другом" (1, с. 192).

Приводя стихи Маяковского, написанные под впечатлением от его зарубежных поездок, Анненков утверждает, что это — поделки, которыми поэт расплачивался за дозволение выезжать за границу ("Кафе", "Парижанка" и др.).

"Разложение его творчества начинает проявлять все более очевидные признаки" (1, с. 189). Вместе с тем Анненков отмечает достоинства пьес "Клоп" ("эта раздражающая клоунада на бесчеловечность человечества" — 1, с. 199), "Баня" ("еще более откровенно противопартийная" 1, с. 200), свидетельствовавшие о том, что талант Маяковского неизбежно толкал его к критике складывающейся системы.

"Маяковский обладал громадным и, в своем роде, единственным талантом. Его формальное искательство было чрезвычайно своеобразным и полезным. В этом отношении русская поэзия останется ему надолго обязанной. К несчастью, политическая страстность захватила его поэзию, заслонив поэта и заставив Маяковского, изобретательного техника, отдать свое версификаторское мастерство на службу пропагандным целям и — даже — "прикладному искусству" (1, с. 191).

Имени Евгения Замятина, о котором Анненков пишет, что он был "самым большим моим другом" (1, с. 246), долгое время не было на слуху у русского читателя. В эссе о нем явно проглядывает желание автора восстановить это имя в том ряду прославленных имен, к которому оно принадлежит.

"Значение Замятина в формировании молодой русской литературы первых лет советского периода — огромно. Им был организован в Петрограде, в Доме искусств, класс художественной прозы. В этой литературной студии под влиянием Замятина объединилась и сформировалась писательская группа "Серапионовых братьев": Лев Луцц, Михаил Слонимский, Николай Никитин, Всеволод Иванов, Михаил Зощенко, а также — косвенно — Борис Пильняк, Константин Федин и Исаак Бабель. Евгений Замятин был неутомим и превратил Дом искусств в своего рода литературную академию. Количество лекций, прочитанных Замятиным... было неисчислимо" (1, с. 246). Анненков называет многие должности Замятина в редакционных коллегиях и советах, где он сотрудничал с крупнейшими писателями того времени, как подтверждение того, что "Замятин находился в самом

центре литературной жизни России тех лет" (1, с. 252). Однако его влияние на ее ход было грубо оборвано.

Для Анненкова Замятин — редкий тип художника, не склонившего головы ни перед царской властью, когда была запрещена его повесть "На куличиках", ни перед советскими властями. После начавшейся травли писателя в связи с выходом за границу романа "Мы". Замятин заявил через печать о своем выходе из Союза писателей, где он был членом правления, и добился у Сталина разрешения выехать за границу.

"По существу вина Замятина по отношению к советскому режиму заключалась только в том, что он не бил в казенный барабан, не "равнялся", очертя голову, но продолжал самостоятельно мыслить и не считал нужным это скрывать. Замятин утверждал, что человеческую жизнь, жизнь человечества нельзя искусственно перекраивать по программам и чертежам, как трансатлантический пароход, потому что в человеке, кроме его материальных, физических свойств и потребностей, имеется еще и иррациональное начало, не поддающееся ни точной дозировке, ни точному учету, вследствие чего, рано или поздно, схемы и чертежи окажутся взорванными, что история человечества доказывала множество раз" (1, с. 256).

Силу дарования Замятина-прозаика Анненков видит в его мастерском владении языком. "Язык Замятина — всегда замятинский, но в то же время всегда разный. В этом — особенность и богатство Замятина как писателя. Для него язык — есть форма выражения, и эта форма определяет и уточняет содержание" (1, с. 252).

Приводя выдержку из статьи о Борисе Пильняке, опубликованной в Малой советской энциклопедии¹⁾, где писателя обвиняли в "политической беспринципности" за то, что его повесть "Красное дерево" была издана за границей, Анненков пишет: "История, как мы видим, повторяется с

1) Малая советская энциклопедия. — М., 1930. — Т. 6. — С. 529.

тончайшим однообразием. Меняются только имена героев: сегодня — Замятин, завтра — Пильняк, послезавтра — Бабель, потом — Пастернак и столько еще других имен до Нарциссы (Нарымов) включительно" (1, с. 296). Как и в других главах, воспоминания о Пильняке перемежаются с рассуждениями о тайне мастерства писателя.

"Немец по происхождению (его настоящая фамилия — Воган), Пильняк был русейшим писателем. Он не интересовался ни социальными, ни политическими проблемами, он подходил вплотную к жизни, к революции, к голоду на улице, в трактире, в деревне, и из увиденного делал свои художественные выжимки. Именно — выжимки. Он сжимал увиденное, сжимал его все крепче, пока каплями слов не вытекала на бумагу его сгущенная сущность" (1, с. 291). Анненков приводит обширные цитаты из романа "Голый под", чтобы дать читателю почувствовать напряженность и энергичность прозы Пильняка.

Вопросы мастерства писателя, его отношения к собственному творчеству интересовали Анненкова не меньше, чем его социальная позиция. В главе о Зощенко он приводит обширный отрывок из статьи писателя, в которой тот говорит "о себе, о критиках, о своей работе". "Тихий, мало разговорчивый Зощенко, — пишет Анненков, — был полон внутренних противоречий. Если произведения Зощенко непременно вызывали в читателе смех, то самого Зощенко это весьма удивляло. Как-то раз, в разговоре со мной, он признался, что этот читательский смех его глубоко огорчает, так как в его вещах за словесным, формальным юмором скрывается трагическая сущность сегодняшней советской действительности. Больше того: он говорил, что в его передаче, помимо его воли, именно трагическая или, по меньшей мере, печальная сторона жизни становится комической и вызывает смех, вместо слез, ужаса или отвращения" (1, с. 311).

Как и в случае с Ахматовой, Анненков приводит полностью текст Постановления ЦК ВКП(б) о журналах "Звезда" и "Ленинград" в тех их частях, которые касались М. Зощенко.

Воспоминания о Георгии Иванове — еще один образец свободной формы эссе, выработанной Анненковым. Большая часть его занята статьей поэта об альманахе, выпущенном издательством "Цех поэтов". Для Анненкова эта написанная в голодном и холодном Петрограде в 1921 г. статья о творчестве начинающих поэтов Ирины Одоевцевой, Николая Оцупа, Сергея Нельдихена, Всеволода Рождественского — проявление заботы Г. Иванова о будущем русской литературы, в которой ему самому принадлежит особое место.

"Существуют два рода художников, два рода поэтов. Первому принадлежат те художники, те поэты, которые беспрестанно стараются влиться в какой-либо "изм" и творчески успокоиться. К другому роду принадлежат редкие единицы, стремящиеся высвободиться из-под какого бы то ни было "изма", чтобы остаться самим собой и никогда не успокаиваться. К этим героическим единицам принадлежал Александр Блок, написавший... еще в 1913 г.:

"Пора развязать руки, я больше не игольник. Никаких символизмов больше — один отвечаю за себя".

Среди таких единиц удержался и Георгий Иванов, прошедший сквозь ряд "измов" и нашедший (особенно — в годы эмиграции) самого себя. Он встал вне течений, вне школ. Он — просто Георгий Иванов" (1, с. 334). Если не все же искать определение поэзии Г. Иванова, то ближе других к этому подошел, по мнению Анненкова, критик Роман Гуль, назвавший поэта первым "русским экзистенциалистом", корни поэзии которого уходят, однако, не в школу французского экзистенциализма, "а в граниты имперского Петербурга" (1, с. 334).

Эссе о Борисе Пастернаке отличается такой публицистическим накалом, который превосходит даже гневный пафос страниц о гонениях на Ахматову и Зощенко. Стихов здесь очень мало, как мало и лирических отступлений. Идея эссе выражена Анненковым в заглавном абзаце, заменяющем эпиграф: "Основное, что я считаю необходимым отметить, — что, по-моему, является главным в личности и творчестве Пастернака, это то, что он был в Советском Союзе од-

ним из последних русских писателей и поэтов. Теперь осталась там, может быть, только одна Анна Ахматова, и больше — никого, если не считать поэтов пошлых" (2, с. 152).

Пастернак, считает Анненков, подобно Блоку, Есенину, Маяковскому, встретил революцию "скорее фонетически, как стихийный порыв, как метель, как "музыку" (2, с. 154). В дальнейшем, когда в стане "попутчиков" революции произошел "раскол", одни эмигрировали, другие — замолчали, третьи смирились с необходимостью подчинить свое искусство политическим требованиям, Пастернак "остался, как и был, просто поэтом, остался продолжать свою вне-политическую (или, вернее, над-политическую) творческую жизнь".

Выбор своей судьбы, сделанный Пастернаком, оказался наиболее трудным. В ленинский период подобное сожительство художников пера, "пассивно" принявших революцию, с коммунистической властью было еще возможно, но дальнейшая действительность постепенно доказала, что компромиссы такого рода неосуществимы. Именно это и является основным фоном романа "Доктор Живаго" (2, с. 155-156).

Знакомство Анненкова с Пастернаком произошло незадолго до революции. Хотя Анненков жил в Петербурге, а Пастернак — в Москве, их объединяла атмосфера поисков всей артистической молодежью новых средств художественного выражения — в литературе, живописи, театре, музыке.

"Встречи и разговоры с Пастернаком, как бы кратки они ни были, меня всегда волновали. Его особая форма речи, столкновения поэтической отвлеченности с уличной повседневностью, сплетение синтаксического своеобразия с бытовым шепетом, и так — о чем бы он ни говорил: о любви, об искусстве или о какой-нибудь мелочи, о какой-нибудь полуоткрытой фортке" (с. 162). В последний раз они виделись за границей в 1935 г. "В продолжение его краткого пребывания во Франции, мы много говорили о Париже, а не о советской революции. Политика по-прежнему его не интересовала. Нелепый парадокс нашей эпохи: именно совер-

шенная надполитичность Пастернака поставила его к концу жизни в центре политического международного скандала" (2, с. 163).

Анненков приводит вызванные публикацией за границей романа "Доктор Живаго" многочисленные возмущенные отклики советских писателей, деятелей искусства, редакционных коллегий газет и журналов, а также людей, бесконечно далеких от искусства. Знакомство с этим инспирированным, хорошо организованным потоком оскорблений и поношений должно было прояснить для зарубежного читателя обстановку, в которой Пастернак был вынужден послать Хрущеву письмо с отказом от получения Нобелевской премии.

"Неожиданное появление романа "Доктор Живаго" явилось подтверждением нашего оптимизма, наших надежд, и вот за эти надежды, а также за то, что Пастернак, несмотря на атмосферу, в которой ему пришлось жить, творить и умереть, сумел сохранить до конца своих дней всю чистоту искусства, не переделав его в открытую или замаскированную политическую агитку, — за все это мы, русские художники, поэты, писатели, люди искусства, сегодняшние и будущие, — выражаем Борису Пастернаку нашу безграничную благодарность" (2, с. 196).

x

x

x

В воспоминаниях Ю.П. Анненкова оживают многие страницы истории русской культуры, однако назвать это чтение развлечением нельзя никак: слишком часто судьба его героев гибельна, оборваны на середине не только жизнь, но и свершения таланта, не исполнившего обещанного, а значит, сама русская культура не смогла самозаявиться полно. Автор дал своей книге точное определение — "Цикл Трагедий".

Предлагаемое эссе "Николай Гумилев" заключает в себе все характерные особенности чемуаров Анненкова. Творчество поэта представлено в контексте современной ему жизни России; личные наблюдения автора подкрепля-

ются ссылками на суждения других писателей и критиков; все художественные средства служат важной для Анненкова цели — создать портрет "человек эпохи".

ИСТОЧНИКИ

1. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. — Нью-Йорк, 1966. — Т. 1. — 350 с.
2. Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. — Нью-Йорк, 1966. — Т. 2. — 350 с.
3. Анненков Ю.П. Театр до конца. Дом искусств. — Пг., 1921. — № 2. — С. 63-66.
4. Бабенчиков М. Юрий Анненков // Анненков Ю. Портреты. — Пг., 1922. — С. 58-112.
5. Замятин Е. О синтетизме // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. — Нью-Йорк, 1966. — Т. 2. — С. 12-19.
6. Кузмин М. Колебания жизненных токов // Анненков Ю. Портреты. — Пг., 1922. — С. 47-56.
7. Мишеев Н.И. К портретам Ю.П. Анненкова // Перезвон. — Пг., 1925. — № 16. — С. 468-470.
8. Росточкин Б. Основные этапы развития советского театра // Советский театр: К 30-летию сов. государства. — М., 1947. — С. 53.
9. Шкловский В.Б. Дополненный Толстой // Шкловский В.Б. Ход конем. — М.; Берлин, 1923. — С. 126-132.
10. Шкловский В.Б. Народная комедия и "Первый винокур" // Шкловский В.Б. Ход конем. — М.; Берлин, 1923. — С. 133-137.
11. George W. Hommage a George Annenkov // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. — Нью-Йорк, 1966. — Т. 1. — С. 12-20.
12. Rannit A. A note on Annenkov's drawings // Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. — Нью-Йорк, 1966. — Т. 2. — С. 5-11.

Е.С. Померанцева

Ю.П. АННЕНКОВ
НИКОЛАЙ ГУМИЛЕВ

Н.С. Гумилеву.

На обложке — набросок лица...
Это все знакомство с тобою.
Но смотрю теперь без конца
На твое лицо дорогое.

Отчего с тех горчайших лет
К этим дням протянуты нити?
Ты всю жизнь — любимый поэт,
Ты всегда и друг и учитель.

И стихов твоих нежный груз,
Как свечу при жизни несу я.
О тебе — убитом — молось.
По тебе, как живом, тоскую.
Нонна Белавина¹⁾.

Оттого я любил Гумилева,
Что ошибки и страсти влача,
Был он рыцарем света и слова
И что вера его горяча.
Николай Оцуп²⁾.

С Николаем Степановичем Гумилевым я встречался сравнительно редко, хотя знал его в течение долгих лет

и был с ним в дружбе. Нас разлучила война 1914 года. Героический и искренний патриот, Гумилев, сразу же после ее объявления, ушел добровольцем в действующую армию, и, за свое бесстрашие, был даже дважды награжден Георгиевским крестом.

Своим характером и своей биографией Гумилев сильно отличался от других русских поэтов его времени. Если, например, Александр Блок, любивший путешествовать, посещал Германию (Бад-Наугейм, Берлин), Италию (Милан, Равенну, Пизу, Флоренцию, Перуджию, Сполето, Сеттима-но и столь знакомую мне Венецию), Бельгию, Голландию, Францию (Париж, окрестности Биарица и так близкий мне север Бретани), то — Лаперуз, де-Гама, Колумб и мечтатель — Гумилев, кроме Франции (где он был студентом Сорбонны), Италии (Рим, Неаполь, Болонья, Пиза, Генуя, Падуя, Венеция, Фьезоле...), Англии, Швеции, Норвегии, — много странствовал по экзотическим и древним просторам Африки.

Было бы, конечно, легкомысленным предполагать, что любовь к экзотике, к неизведанному, к опасностям — оставили Гумилева равнодушным к европейским странам, к Франции, к Италии... В главе об Александре Блоке я уже цитировал стихи Михаила Кузмина³⁾ и Блока⁴⁾, посвященные Фьезоле. О Фьезоле писал и Гумилев, в 1912 году, в поэме "Фра Беато Анжелико":

На Фьезоле, средь тонких тополей,
Когда горят в траве зеленой маки,
И в глубине готических церквей,
Где мученики спят в прохладной раке, —
На всем, что сделал мастер мой, печать
Любви земной и простоты смиренной...

Впрочем, побывав в таких местах, нельзя умолчать об этом. Блок писал о Венеции (1909):

Холодный ветер от Лагуны,
Гондол безмолвные гроба.
Язгу ночь — больной и юный —
Простерт у львиного столба.
На башне, с песнею чугуновой,
Гиганты бьют полночный час.

Марк утопил в лагуне лунной
зорный свой иконостас...⁵⁾

О Венеции же Блок говорил в письме к своей матери: "Я здесь очень много воспринял, живя в Венеции уже совершенно, как в своем городе, и почти все обычаи, галерей, церкви, море, каналы для меня — свои, как будто я здесь очень давно... Вода вся зеленая. Это все известно из книг, но очень ново, однако — новизной не поражающей, но успокоительной и освежающей"⁶⁾.

Гумилев — о Венеции (1912 г.):

Город, как голос няяды,
В призрачно-светлом былом,
Кружев узорных аркады,
Воды застыли стеклом...

...Лев на колонне, и ярко
Львиные очи горят,
Держит Евангелье Марка,
Как серафимы, крылат...

Здесь Гумилев коснулся Пушкина, написавшего:

Твоим огнем душа палима
Отвергла мрак земных сует,
И внемлет арфе серафима
В священном ужасе поэт...⁷⁾

Но это мое замечание — отнюдь не упрек Гумилеву, а просто — приоткрывшийся закоулок моей памяти.

Теперь Ахматова — о Венеции (1912. В этот год она была женой Гумилева):

Золотая голубятня у воды,
Ласковой и млеюще зеленой;
Заметает ветерок соленый
Черных лодок узкие следы...

...Как на древнем выцветшем холсте,
Стынет небо тускло-голубое...
Но не тесно в этой тесноте,
И не душно в сырости и зное⁸⁾.

х

х

х

Африка, однако, захватывала Гумилева более страстно, чем Венеция, чем Фьезоле, чем Европа. Отсюда — его цикл стихотворений "Шатер": "Красное море", "Египет", "Сахара", "Суэцкий канал", "Судан", "Абиссиния", "Галла", "Сомалийский полуостров", "Либерия", "Мадагаскар", "Замбези", "Дамара", "Экваториальный лес", "Дагомея", "Нигер"...

Но будучи героем и искателем приключений, Гумилев, может быть — именно поэтому, предвидел и свой трагический конец.

Вспоминаю два его стихотворения:

Заблудившийся трамвай

...В красной рубашке, с лицом, как вымя,
Голову срезал палач и мне,
Она лежала вместе с другими,
Здесь, в ящике скользком, на самом дне...

И еще:

Рабочий

...Пуля, им отлитая, отыщет
Грудь мою, она пришла за мной.
Упаду, смертельно затоскую,
Прошлого увижу наяву.
Кровь ключем захлещет на сухую,
Пыльную и мятую траву...

х

х

х

За участие в мировой войне, а главное — за его любовь к родине, большевики, в те годы резко отстранившие от нее и проповедовавшие Интернационал, прозвали Гу-

милева "цепной собакой кровавой монархии". Несмотря на это, Гумилев вернулся после большевистской революции из заграницы, где в тот период он находился при отряде русских войск во Франции, и прожил первые годы советского режима и гражданской войны в красном Петербурге и даже был близко знаком с некоторыми большевистскими представителями власти. Так, я встречал его у председателя Петросовета (что-то вроде советского петербургского губернатора), молодого Бориса Каплуна, где мы порой засиживались вместе с Евгением Замятиным, Всеволодом Мейерхольдом и с молчаливо-мечтательной красавицей, балериной Ольгой Спесивцевой, которой Каплун оказал большую услугу, выдав ей бумаги на выезд за границу, где она вскоре стала первой балериной, "звездой" в театре Парижской Оперы. Студент Технологического Института, Каплун, сделал свою административную карьеру благодаря одной случайности: он был племянником Урицкого (основатель ЧК) и репетитором сына Зиновьева (или — наоборот). К революции он относился без всякого интереса, но очень увлекался вопросами искусства и литературы. В качестве влиятельного партийца, Каплун сделал много страшных вещей, но много и очень добрых (я стараюсь быть объективным). Однако, несмотря на это, спасти Гумилева ему не удалось. Что стало впоследствии с Каплуном, мне неизвестно.

х х х

Я не могу все же не рассказать об одном трагическом дне, проведенном мною в Петербурге с Гумилевым, Каплуном и одной девушкой. Чрезвычайное увеличение смертности петербургских граждан благодаря голоду, всякого рода эпидемиям и отсутствию лечебных средств, а также недостаточное количество гробов, выдававшихся тогда "напрокат" похоронным отделом Петросовета — навели Каплуна на мысль построить первый в России крематорий. Это казалось ему своевременным и прогрессивным. Каплун даже попросил меня нарисовать обложку для "рекламной брошюры", что я и сделал. В этом веселом "проспекте" приводились "временные правила о порядке сожжения трупов в

петроградском государственном Крематориуме" и торжественно объявлялось, что "сожженным имеет право быть каждый умерший гражданин".

Борис Каплун вообще отличался своеобразной изобретательностью. Так, в те же годы, он печатно обратился "к целому ряду писателей и драматургов с предложением написать пьесы на тему о продовольственной нужде РСФСР и о необходимости всемирной поддержки голодающих частей республики", добавив, что подобный "план агитации при помощи театрализации лозунгов Наркомпрода (Народный Комиссариат Продовольствия) поможет ему в его продовольственной политике".

Не знаю, помогли ли эти пьесы Наркомпроду (ему помогла щедрая американская организация АРА)⁹⁾, но некоторым "драматургам", откликнувшимся на воззвание Каплуна, они принесли несомненную материальную поддержку...

Я не забуду тот морозный день, или — вернее — те морозные сумерки 1919 года: было около 7 часов вечера. Мы сидели в обширном кабинете Каплуна, в доме бывшего Главного Штаба, на площади Зимнего дворца (в будущем — площади Урицкого).

Комната была загромождена всякого рода замочными отмычками, отвертками, ножами, кинжалами, револьверами и иными таинственными орудиями грабежей, взломов и убийств, предметами, которые Каплун старательно собирал для будущего петербургского "музея преступности". В одном углу были сложены винтовки и даже пулемет.

Укутанная в старую шаль поверх потертой шубы, девушка грелась, сидя в кресле у камина, где пылали березовые дрова. У ее ног на плюшевой подушке, отдыхал огромный полицейский пес, по-детски ласковый и гостеприимный, счастливо уцелевший в ту эпоху, когда собаки, кошки и даже крысы в Петербурге были уже почти целиком съедены населением. За бутылкой вина, извлеченной из погреба какого-то исчезнувшего крупного буржуа, Гумилев, Каплун и я мирно беседовали об Уитмане, о Киплинге, об Эдгаре По, когда Каплун, взглянув на часы, схватил телефонную трубку и крикнул в нее:

— Машину!

Это был отличный "Мерседес", извлеченный из гаража какого-то ликвидированного "крупного капиталиста".

Каплун объяснил нам, что через полчаса должен был состояться в городском морге торжественный выбор покойника для первого пробного сожжения в законченном крематории, и настоял на том, чтобы мы поехали туда вместе с ним. В огромном сарае трупы, прикрытые их лохмотьями, лежали на полу, плечо к плечу, бесконечными тесными рядами. Нас ожидала там дирекция и администрация крематория.

— Выбор предоставляется даме, — любезно заявил Каплун, обратившись к девушке.

Девушка кинула на нас взгляд, полный ужаса, и, сделав несколько робких шагов среди трупов, указала на одного из них (ее рука была, помню, в черной перчатке).

— Бедная, — шепнул мне Гумилев, — этот вечер ей будет, наверное, долго сниться.

На груди избранника лежал кусочек грязного картона с карандашной надписью:

Иван Седакин.

Соц. пол.: Нищий.

— Итак, последний становится первым, — объявил Каплун и обернувшись к нам, заметил с усмешкой: — в общем, довольно забавный трюк, а?

На возвратном пути, в "Мерседесе", девушка неожиданно разрыдалась. Гумилев нежно гладил ладонью ее щеки и бормотал:

— Забудьте, забудьте, забудьте...

х х х

Лев Никулин писал о Б.Каплуне в "Записках спутника": "Читатель и почитатель Ремизова, Сологуба и Белого, он имел большое тяготение к свободным художествам и проявлял это во всех подчиненных ему инстанциях. Что же, это было неплохо, но надо иметь в виду, что в то время, когда, скажем, милиционерши обучались пластике, на Невском лежали неубранные павшие лошади... Чудак и фантазер проявлял неиссякаемую энергию: сегодня открывал Му-

зей петроградской преступности, завтра — школу ритма при ГОРОХР (городская охрана)... Но задор молодости был простителен, — революционная власть родилась три года назад и из детства переходила к отрочеству. Детищем этого неумолимого товарища был Отель Петросовета, именно отель, а не гостиница или общежитие. Днем дом вымирал, почти все его обитатели приходили только на ночлег. В пятом этаже жил одержимый поэт Василий Князев, в первом — тишайший Ремизов. В третьем — тихая, задумчивая девушка-следователь уголовного розыска. По всем этажам странствовали полуночники в поисках споров, чаю с кляквой и в лучшем случае картофеля...¹⁰⁾

Добавлю от себя, что незаметно прошедшего Бориса Гитмановича Каплуна мы не забудем.

х х х

В том же году, в Доме искусств, на Мойке, поздним вечером, Гумилев, говоря о "тяжелой бессмыслице революции", предложил мне "уйти в мир сновидений".

— У нашего Бориса (Б.Каплун), — сказал Гумилев, — имеется банка с эфиром, конфискованная у какого-то чернобржевика. Пойдем подышать с нами?

Я был удивлен, но не отказался. От Мойки до площади Зимнего дворца было пять минут ходьбы. Мы поднялись в квартиру Каплуна, где встретили также очень милостивую девушку, имя которой я запомнил. Гумилев рассказал Каплуну о цели нашего позднего прихода. Каплун улыбнулся.

— А почему бы и нет? Понюхаем!

Девушка тоже согласилась.

Каплун принес из другой комнаты четыре маленьких флакончика, наполненных эфиром. Девушка села в вольтеровское кресло, Гумилев прилег на турецкую оттоманку; Каплун — в кресло около письменного стола; я сел на диван чиппендалевского стиля¹¹⁾; мебель в кабинете председателя Петросовета была довольно сборная. Все поднесли флакончик к носу. — Я тоже, но "уход в сновидения" меня не привлекал: мне хотелось только увидеть, как это

произойдет с другими, и я держал флакончик так же, как другие, но твердо заткнув горлышко пальцем.

Раньше всех и не сказав ни слова, уснула девушка, уронив флакон на пол. Каплун, еще почти вполне трезвый, и я уложили девушку на диван.

Гумилев не двигался. Каплун закрыл свой флакончик, сказал, что хочет "заснуть нормальным образом", и, пристально взглянув на Гумилева, пожал мне руку и вышел из кабинета, сказав, что мы можем остаться в нем до утра.

Гумилев лежал с закрытыми глазами, но через несколько минут прошептал, иронически улыбаясь:

— Начинаю грезить... вдыхаю эфир...

Вскоре он, действительно, стал впадать в бред и произносить какие-то непонятные слова, или, вернее, сочетания букв. Мне стало не по себе, и, не тревожа Гумилева, я спустился по лестнице и вышел на площадь, тем более, что кабинет Каплуна начал уже заполняться эфирным запахом.

х х х

Гумилев очень нравился женщинам: он всегда был элегантен, даже в советскую пору, всегда слегка надменен. Но я никогда не слышал, чтобы он повышал голос. Его надменность была надменностью художника.

"Поэт в минуты творчества должен быть обладателем какого-нибудь ощущения, до него неосознанного и ценного. Это рождает в нем чувство катастрофичности, ему кажется, что он говорит свое последнее и самое главное, без познания чего не стоило земле и родиться"¹²⁾, — писал Гумилев в заметке, озаглавленной "Читатель", и продолжал:

"Это совсем особенное чувство, иногда наполняющее таким трепетом, что оно мешало бы говорить, если не сопутствующее ему чувство победности, сознания того, что творишь совершенные сочетания слов, подобные тем, которые некогда воскрешали мертвых, разрушали стены"¹³⁾.

О читателе Гумилев писал несколько иначе:

"Прежде всего каждый читатель глубоко убежден, что он авторитет; один — потому, что дослужился до чина полковника, другой — потому, что написал книгу о минералогии, третий — потому, что тут и хитрости никакой нет: нравится — значит хорошо, не нравится — значит плохо... Картина безотрадная, неправда ли?... Однако, может быть иной читатель, читатель-друг... Он переживает творческий миг во всей его остроте... Для него стихотворение дорого во всей его материальной прелести... Прекрасное стихотворение входит в его сознание, как непреложный факт, меняет его, определяет его чувства и поступки. Только при условии его существования поэзия выполняет свое мировое назначение облагораживать людскую породу. Такой читатель есть, я по крайней мере, видел одного" ¹⁴).

Гумилев был поэтом для поэтов и для подлинных ценителей поэзии, и его роль в развитии русской поэзии (и не только акмеистской) чрезвычайно существенна.

Ближайшими поэтическими спутниками Гумилева были Осип Мандельштам, Георгий Иванов и Анна Ахматова, ставшая женой Гумилева в 1910 году и расставшаяся с ним в 1918 году. Ряд стихотворений в ее первых сборниках ("Вечер", 1909–1911, и "Четки", 1912–1914) навеян ее чувствами к Гумилеву...

х х х

Гумилев учился в Царскосельской гимназии, директором которой был в то время Иннокентий Анненский. Влияние Анненского на ранней поэзии Гумилева очень заметно; сам Гумилев признавался в этом и посвятил Анненскому несколько стихотворений.

По окончании гимназии Гумилев уехал в Париж, и там, в 1908 году, вышла книга его стихов "Романтические цветы", посвященные Анне Андреевне Горенко, т.е. — Ахматовой.

х х х

В 1918 году, разведясь с Ахматовой, Гумилев женился на Анне Николаевне Энгельгард, шутливо прозванной

"Anne II" и поселился в Петербурге, на Мойке, в Доме искусств, приютившем уже Акима Волынского, Мариету Шагиняну, М.Слонимского, иногда — зимой — С.Нельдихена, скрывавшегося там от холода; В.Шкловского и некоторых других представителей литературного мира. В Доме искусств (где была устроена очень дешевая, а — в некоторых случаях и бесплатная, столовая для деятелей искусства) постоянно происходили литературно-художественные собрания, доклады, прения, споры. Там помещалась также литературная студия, давшая весьма серьезные результаты. Из "класса поэзии", руководимого Гумилевым, вышла среди других Ирина Одоевцева. "Класс художественной прозы", руководимый Евгением Замятиным, сформировал писательскую группу "Сералионовых братьев". При ближайшем участии Гумилева, в той же Студии возникла организация "Цех поэтов", выпустившая в Петербурге, а затем в Берлине (в издательстве С.Ефрона), несколько сборников поэзии и статей, посвященных поэтическому творчеству. Благодаря энергии Гумилева, Замятина, Чуковского и Горького, Дом искусств в короткий срок стал подлинным центром интеллектуально-артистической жизни Петербурга. Там выступали с докладами, с чтениями своих произведений, а также — в прениях, М.Горький, А.Блок, А.Белый, Н.Гумилев, А.Ахматова, Ф.Сологуб, А.Ремизов, Е.Замятин, Б.Пильняк, М.Кузмин, Александр Бенуа, В.Маяковский, В.Хлебников, О.Мандельштам, С.Есенин, Н.Клюев, В.Пяст, Б.Пастернак (во время редких наездов в Петербург, так же, как и А.Мариенгоф), А.Волынский, К.Чуковский, В.Ходасевич, В.Зоргенфрей, С.Нельдихен, П.Шеголев, Г.Адамович, Н.Евреинов, Н.Оцуп, К.Петров-Водкин, Ю.Тынянов, М.Шагинян, М.Зощенко, В.Лидин, Г.Иванов, М.Слонимский, В.Рождественский, меценат и коллекционер Б.Элькан и его жена А.Элькан, Г.Верейский, Н.Радлов, В.Замирайло, Д.Митрохин, Е.Лансере, С.Чехонин, К.Федин, В.Поэнер, С.Эрнст, А.Чеботаревская-Сологуб, В.Шкловский, Ю.Айхенвальд, И.Одоевцева, Л.Лунц, Н.Никитин, А.Тихонов, А.Кони; профессора: Н.Кареев, И.Гревс и Е.Тарле; Л.Никулин, Лариса Рейснер, А.Горнфельд, Е.Браудо, М.Левберг, Н.Котляровский, Б.Эйхенбаум, А.Руманов, М.Лозинский,

М.Зенкевич, Л.Липавский, С.Алянский, Я.Блюх, А.Ганзен, В.Азов, Н.Пунин, я и многие другие¹⁵.

Кроме того, в Доме искусств периодически устраивались высокого уровня музыкальные вечера и художественные выставки...

Член Совета Дома искусств, художник Добужинский, запечатлел на нескольких прекрасных рисунках "двор Дома искусств", двор, в который каждое утро выносился жбан, наполненный разорванными черновиками рукописей обитателей и постоянных посетителей Дома искусств. Мне думается теперь, что гораздо полезнее было бы передавать эти рукописи в Пушкинский Дом Академии Наук, чем выбрасывать в сорные ящики.

х х х

В 1920 году, в Ростове-на-Дону, я видел в маленькой и почти "нелегальной" театральной студии постановку драматической поэмы Гумилева "Гондла"¹⁶, впервые показанной со сцены и действие которой происходит в Исландии, в 1X веке. Миниатюрный зрительный зал, человек на 80, и сценка аршина в три, вряд ли превосходившая площадь оттоманки в моем кабинете. Постановка некоего А.Надеждова (о котором я позже никогда и ничего не слышал), а также — игра юных актеров, несмотря на нищету предоставленных им технических возможностей, подкупали честностью работы, свежестью и неподдельным горением. Запомнилось имя очаровательной исполнительницы роли Леры: Халаджиева, артистка своеобразная и яркая. Ее дальнейшая судьба мне тоже не знакома. Музыка Н.Хейфеца.

Как зритель, близкий к тайнам сценического воплощения пьес, я, конечно, чувствовал робость движений действующих лиц, боявшихся задеть друг друга, столкнуться друг с другом на крохотном пространстве сценической площадки. Однако, поэтическая сущность, поэтическая форма драмы Гумилева были выдвинуты ими, с неожиданным мастерством и чуткостью, на первый план. В противоположность общепринятому на сцене уничтожению стихотворной фонетики, заменяемой разговорной выразительностью, рос-

товские студисты ритмически скандировали строфы поэта, где каждое слово, каждая запятая имеют решающее значение.

Вернувшись в Петербург, я с удовольствием рассказал об этом спектакле Гумилеву, который даже не подозревал, что его пьеса была там поставлена на сцене. Тогда же опубликовал мои краткие впечатления о ростовском вечере в газете "Жизнь искусства", в номере от 21 августа 1920 года¹⁷).

Вскоре после гибели Гумилева, постановка "Гондлы" была повторена на одной из маленьких петербургских сцен, но почти сразу же снята с репертуара: тема о величии духа оказалась в противоречии с большевистско-марксистским материализмом.

У меня сохранилась статья об этом спектакле, подписанная инициалом Т. и напечатанная в "двухнедельном литературно-популярно-научном иллюстрированном журнале Петербург" (№ 2, январь 1922 г.). Я приведу несколько выдержек:

"7-го января Государственным театром Театральная мастерская была поставлена драматическая поэма в 4-х действиях Н.С.Гумилева "Гондла".

Об этой постановке год тому назад писал Ю.Анненков из Ростова, сейчас мы видим театр в гостях у себя в Петербурге...

Театральная мастерская — театр слова. Здесь умеют читать стихи, или хотят уметь.

"Гондла" вещь не драматическая, это именно поэма, лирическая поэма.

Самые места действий не мотивированы, не мотивированы входы и выходы действующих лиц.

Актерам нечего играть, поза может быть одна: поза произнесения.

Но на сцене звучали стихи, стихи жали на сцене.

Со своеобразной задачей постановки "Гондлы" Мастерская справилась. Труднее всего было, когда прерывался текст и по ремарке автора шло действие, не сопровождаемое словами, как, например, в конце пьесы, когда вождь ирландцев крестит исландских волков.

Как только на сцене воцарялось молчание, пьеса как бы прерывалась. Самый жест, там, где он был, казался странным и плохо сделанным.

Может быть, впечатлению мешало то, что пьеса шла с двумя знаменами.

Исполнитель роли Гондлы не нуждается в оговорках, его позы произнесения удавались, стихи звучали прекрасно, а образ Гондлы Королевича по праву поэзии весь в стихе.

Наивна и трогательна гордость поэта Лебедева, заклиняющего жизнь стихами. К концу вечера спектакль как-то спадал... Я думаю, что это объясняется, кроме случайных причин, и малым мастерством исполнителей...

Громадной заслугой театра является постановка пьесы современного автора.

Мы не избалованы в этом отношении".

Я не сомневаюсь в том, что анонимный автор статьи хотел этим сказать, что "громадной заслугой" Театральной мастерской явилось мужество показать на сцене пьесу поэта, расстрелянного всего за четыре с половиной месяца до спектакля¹⁸⁾.

х х х

В один из июльских вечеров 1921 года, в литературном клубе, на Литейном проспекте, в доме Мурузи (где раньше помещалась библиотека Пестовского, отца поэта Владимира Пяста, моего товарища по гимназии), было у меня назначено свидание с Гумилевым. Мы условились, что я сделаю там с него портретный набросок, предназначавшийся для книжки его стихов, которая должна была выйти в издательстве З.И.Гржебина. Гумилев, однако, не пришел, что меня крайне удивило, так как он был чрезвычайно точен и всегда сдерживал свои обещания. На следующий день, утром, зайдя к Гумилеву в Дом искусств, я узнал, что он был накануне арестован. Через несколько недель, на облупившихся стенах петербургских улиц, появились печатные извещения о состоявшемся 24 августа (17 дней после смерти Александра Блока) расстреле участников "таганцевского заговора" и, в их числе, поэта Нико-

Гумилева, обвиненного в составлении и в редактировании контрреволюционных заговорщических прокламаций. Еще позже стало известно, что Гумилев на допросе открыто называл себя монархистом и что он встретил расстрельщиков улыбаясь.

х х х

В дополнение, я считаю нужным привести свидетельство одного из близких друзей Гумилева, Георгия Иванова, который рисует внутренний облик погибшего поэта:

"Он по настоящему любил и интересовался только одной вещью на свете — поэзией... Люди, близкие к нему, знают, что ничего воинственного, авантюристического в натуре Гумилева не было. В Африке ему было жарко и скучно, на войне мучительно мерзко, в пользу заговора, из-за которого он погиб, он верил очень мало... Он твердо считал, что право называться поэтом принадлежит только тому, кто в любом человеческом деле будет всегда стремиться быть впереди других, кто глубже других зная человеческие слабости — эгоизм, ничтожество, страх — должен будет преодолевать в себе ветхого Адама. И от природы обкий, тихий, болезненный, книжный человек, он приказал себе быть охотником на львов, солдатом, награжденным двумя Георгиями, заговорщиком, рискующим жизнью за восстановление монархии, и то же, что со своей жизнью, он роделал над своей поэзией. Мечтательный, грустный лирик, он сломал свой лиризм, сорвал свой не особенно сильный, но необыкновенно чистый голос, желая вернуть поэзии ее прежнее величие и влияние на души — быть звенящим кинжалом, жечь сердца людей"¹⁹⁾.

Вспоминая некоторые интимные беседы с Гумилевым о время наших встреч с глазу на глаз, я должен согласиться с характеристикой, сделанной Георгием Ивановым. Если Николай Оцуп писал, что "в современной русской поэзии только Гумилев может быть назван теоретиком классицизма"; что "акмеист, по Н.Гумилеву, равномерно и наиболее интенсивно напрягает все свои человеческие способности для миропознания" и что "такой художественный тем-

перамент нельзя не признать классическим"; что "вся деятельность Н.Гумилева, как теоретика и поэта, носит печать классицизма", а также, что "мы находимся в стадии развития классицизма, чему больше других послужил Н.Гумилев"²⁰⁾, то лично мне, несмотря на редкое совершенство поэзии Н.Гумилева, ближе всего в ней те стихотворения, которые наиболее далеки от классицизма, а родственны творчеству А.Ахматовой, Г.Иванова, И.Одоевцевой...

Пример:

Телефон

Неожиданный и смелый
Женский голос в телефоне, —
Сколько радостных гармоний
В этом голосе без тела!

Счастье, шаг твой благосклонный
Не всегда проходит мимо:
Звонче лютни серафима¹⁾
Ты и в трубке телефонной.

Или:

Сомнение

Вот я один в вечерний тихий час,
И буду думать лишь о вас, о вас.

Возьмусь за книгу, но прочту: "она",
И вновь душа пьяна и смятена...²⁾

...Вот там, у клумб, вы мне сказали "да".
О, это "да" со мною навсегда.

И вдруг сознание бросит мне в ответ,
Что вас, пожалуй, не было и нет,

1) Опять вспоминается Пушкин.

2) Здесь — что-то Блоковское:
А ты душа... душа глухая...
Пьяным пьяна... Пьяным пьяна...²¹

Что ваше "да", ваш трепет у сосны,
Ваш поцелуй — лишь бред весны и сны.

Или стихотворение "Разговор", посвященное Г.Иванову:

Как хорошо теперь сидеть в кафе счастливым,
Где над людской толпой потрескивает газ,
И слушать, светлое потягивая пиво,
Как женщина поет "La p'tite Tonkinoise..."

х х х

Но, все же, рядом с этим и несмотря на утверждение Г.Иванова, что в Африке Гумилеву "было жарко и скучно", нельзя не вспомнить одно из его последних стихотворений, написанное уже через год после возвращения в Советский Союз и напечатанное в посмертном сборнике "К Синей Звезде":

...Ах, бежать бы, скрыться бы, как вору,
В Африку, как прежде, как тогда,
Лечь под царственную сикомору
И не подыматься никогда...

И, наконец, еще позже, за месяц до своего расстрела, Гумилев, предчувствуя свой отрыв от земли, но не желая верить в несуществование после смерти, переходит к "заумному" языку Хлебникова и пишет:

На Венере, ах, на Венере,
Нет слов обидных и властных,
Говорят ангелы на Венере
Языком из одних только гласных.

Если скажут еа и аи
Это радостное обещанье,
Уо, ао — о древнем рае,
Золотое воспоминанье²²⁾.

Читая эти стихи, я вспомнил ночь, проведенную у Каплуна. Кто знает: может быть, в ту ночь, Гумилев, побывав "в мире сновидений", видел уже Венеру и слышал ангелов, говоривших только одними гласными?

КОММЕНТАРИИ

Фрагменты воспоминаний о Н.С.Гумилеве были впервые опубликованы Ю.П.Анненковым в статье: Александр Блок и Николай Гумилев // Возрождение. - Париж, 1961. - С. 105-111.

Эссе Ю.П.Анненкова "Николай Гумилев" печатается по книге: Анненков Ю.П. Дневник моих встреч: Цикл трагедий. - Нью Йорк, 1966. - Т. 1. - С. 97-112.

- 1). Белавина Нонна Сергеевна (р. 1915) - русский поэт, живущий за рубежом. Автор сборников стихотворений "Синий мир" (1961) и "Земное счастье" (1961), изданных в Нью Йорке.
- 2). Заключительные строки стихотворения Николая Авдеевича Оцупа (1894-1958) "Современникам", опубликованного в книге: Оцуп Н.А. Жизнь и смерть. - Париж, 1961. - Т. 2. - С. 167.
- 3). Имеется в виду стихотворение М.А.Кузмина "Если завтра будет солнце, мы на Фьезоле поедem...", которое Ю.Анненков приводит в главе об А.Блоке в книге: "Дневник моих встреч: Цикл трагедий". - Т. 1. - С. 86.
- 4). Имеется в виду стихотворение А.Блока "Фьезоле", написанное в июне 1909 г. во время путешествия поэта по Италии.
- 5). Стихотворение А.Блока "Холодный ветер от Лагуны..." написано по итальянским впечатлениям в августе 1909 г.
- 6). Письмо А.Блока из Венеции к матери (7 мая 1909 г.) // Блок А.А. Собрание сочинений. - М.; Л., 1963. - Т. 8: Письма 1898-1921 гг. - С. 103.
- 7). Стихотворение А.С.Пушкина "В часы забав и скуки праздной..." (1830).
- 8). Стихотворение А.А.Ахматовой "Венеция" было опубликовано в сб. "Четки". - Спб., 1914.
- 9). АРА (сокращенное название American relief administration - Американская администрация помощи. Существовала в 1919-1923 гг. Возглавлялась Г.Гувером. Свою задачу видела в оказании про-

довольственной и иной помощи странам, пострадавшим во время первой мировой войны. В РСФСР работала в 1921-1923 гг.

- 10). Никулин Л. Записки спутника // Никулин Л.В. Время, движение, пространство. - М., 1933. - С. 82.
- 11). Английский мастер Томас Чиппендейл (1718-1779) создал свой стиль мебели, в котором сочеталась функциональная целесообразность форм с изяществом линий.
- 12). Гумилев Н.С. Читатель // Цех поэтов. - Берлин, 1923. - № 273. - С. 98.
- 13). Там же. - С. 99.
- 14). Там же. - С. 102-104.
- 15). Радлов Николай Эрнстович - художник; Замирайло Виталий Дмитриевич - художник; Познер Владимир (р. 1905) - французский писатель, учившийся в Москве; Эрист Сергей Ростиславович - научный сотрудник; Браудо Евгений Максимович (р. 1882) - историк музыки, музыкальный критик и общественный деятель в области музыкальной культуры, был редактором отдела музыки в Большой Советской Энциклопедии (1-е издание); Руманов Аркадий Вениаминович (1878-1960) - до революции заведующий Петроградским отделением московской газеты "Русское слово", издававшейся И.Д.Сытиным, был близок к окружению Горького; Липавский Леонид Саулович - преподаватель; Ганзен Андрей Васильевич - в начале 20-х годов был казначеем Всероссийского Союза писателей.
- 16). Драматическая поэма Н.С.Гумилева "Гондла" впервые была напечатана в журнале "Русская мысль". - Пг., 1917. - № 1. - В связи с постановкой "Гондлы" Театральными мастерскими в Петрограде В.Ф.Ходасевич писал: "На генеральной репетиции и потом на первом предоставлении публике по окончании стала вызывать: "Автора!". Пьесу сняли с репертуара" (Газ. "Дни", - Пг., 1926. - 8 авг.).
- 17). Анненков Ю. В сказке о французской булке // Жизнь искусства. - 1921. - № 536/537. - С. 2.

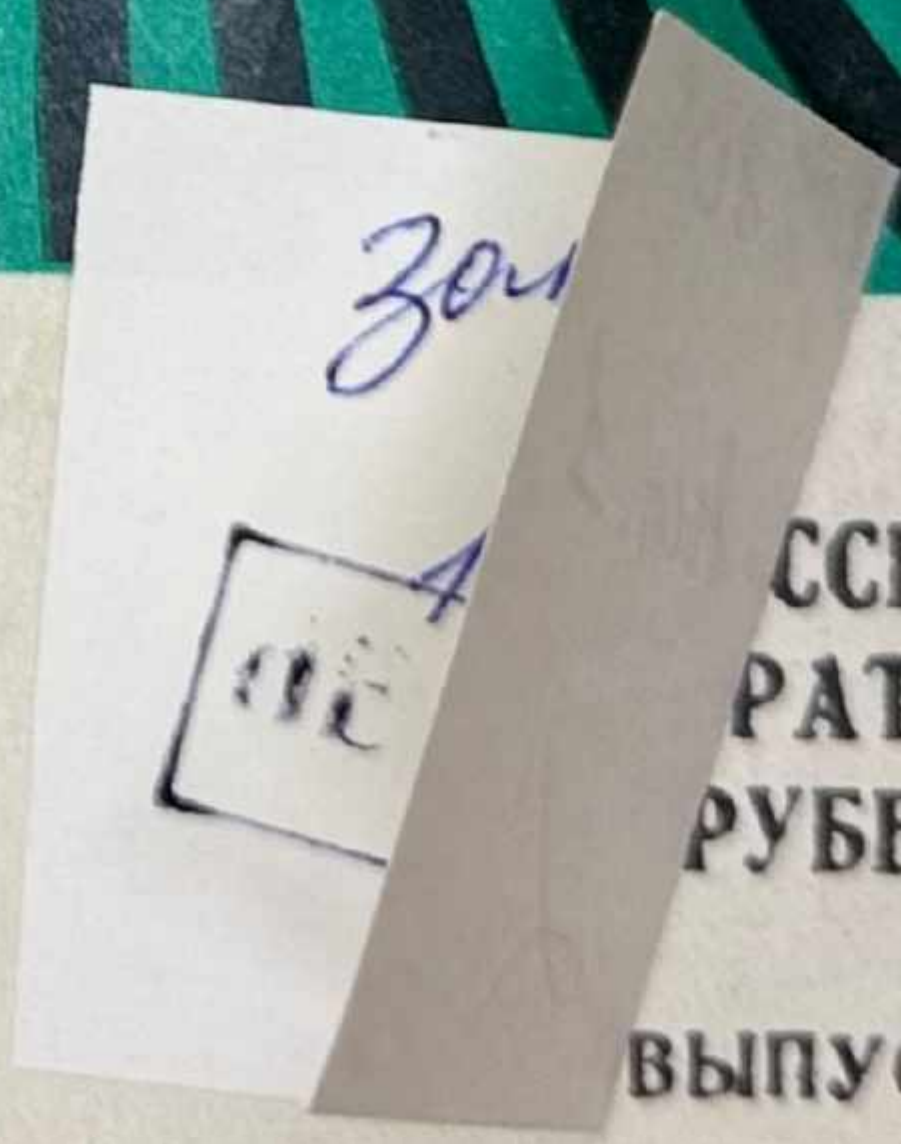
- 18). Высказывались предположения, что статья "Гондла", напечатанная в журнале "Петербург" (1922.— № 2. — С. 122), принадлежала Ю.П.Анненкову, подписывавшему многие произведения псевдонимом Б.Темиряев.
- 19). Иванов Г.В. Петербургские зимы. — Нью-Йорк, 1952. — С. 215-216.
- 20). Оцуп Н. О Гумилеве и классической поэзии // Цех поэтов. — Берлин, 1923. — № 2/3. — С. 112-113.
- 21). Заключительные строки стихотворения А.А.Блока "Я пригвожден к трактирной стойке..." (1908).
- 22). Стихотворение Н.С.Гумилева "На далекой звезде "Венере" ... впервые было опубликовано в альманахе "Цех поэтов" (1921, № 2) после смерти поэта.

Публикация и комментарии Е.С.Померанцевой

"ЗАЩИТА НАБОКОВА"

Успех Набокова в Америке и Европе закономерен, ибо представления писателя о "норме романа", его "идея литературы" близки западному читателю. В России, как известно, литература была национальным общественно-политическим форумом; на Западе в условиях развитой политической жизни литература — суверенная сфера духовной жизни общества, апеллирующая к воображению читателя, его этическому и еще в большей мере эстетическому чувству. Именно таково представление о литературе Набокова, западника, наследника традиций русского либерализма по убеждению и по семейной традиции (его отец был англоманом, одним из лидеров кадетской партии, т.е. ориентировался в политике на образцы западной демократии). Его эстетизм, литературность — явление характерное для литературы XX в. Вместе с тем Набоков, "дважды изгнанник", бежавший "из России от большевизма и из Европы — от Гитлера, как справедливо заметил известный американский писатель Джон Апдайк в предисловии к лекциям Набокова о западноевропейских писателях (3, с.ХХУ1-ХХУП), дважды испытал на своем опыте зыбкость, ненадежность реального мира. Литература, "мир вымысла", послужила спасительной реальностью для поэтов и писателей XX в., для тех, кто, как Ахматова, остался в России, и для тех, кто, как Набоков, покинул родину, спасаясь от неминуемой смерти. В эмиграции, в повседневности чужого быта и языка Набоков сохранил "рус-

CO



ССКОЕ
РАТУРНОЕ
РУБЕЖЬЕ
ВЫПУСК 1

1134
979

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ

1134
979

Вып.

199

РУССКОЕ
ЛИТЕРАТУРНОЕ
ЗАРУБЕЖЬЕ

СБОРНИК
ОБЗОРОВ И МАТЕРИАЛОВ

Выпуск I

Москва · 1991